

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Известия
Дайджест

4 (55)
2010

МОСКВА
2010

УДК 168.522
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 филологических 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. – № 4 (55) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 253 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

УДК 168.522

ББК 71.0

© ИНИОН РАН, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.И. КРАВЧЕНКО. Типология культур	7
Л.И. ШИШКИНА, Т.В. САВИНКОВА. Проблемы культуры XX века	10
А.В. КОСТИНА. Традиционная, элитарная, массовая культуры: К проблеме определения понятий	12
И.П. НИКИТИНА. Искусство постмодернизма	14
Н.Б. МАНЬКОВСКАЯ. Постмодернизм в искусстве	17
Э. ЛАССАН. Дорога без конца как русская национальная идея	21
Н.М. ГОРЯЙНОВА. Корпоративная культура	24

ФИЛОСОФИЯ И СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

А.А. РУСАНОВА, В.Н. ЛАВРИКОВА. Культура и социальные сфераы общества	29
Г. НИЖАРАДЗЕ. Лэптоп и крест	31
А. МЕЛИХОВ. Конфликт иллюзий	34
В.Н. ПОРУС. У края культуры: (Философские очерки).....	38
Р.А. ГАЛЬЦЕВА. Россия в xx веке: Культурный резистанс. (Обзор).....	60

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Масонский историзм.....	78
Н. ТАМРУЧИ. Безумие как область свободы	85
О. КОРОТКОВА. Сны о будущем. о пользе русской утопии.....	90
ИВАН САРАТОВ. Харьков, откуда имя твоё?.....	93

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Ю.Г. МОРОЗОВ. «Выбранные места из переписки с друзьями» Николая Гоголя в контексте «Божественной комедии»	96
Данте Алигьери	96
ОЛЬГА НАУМОВА. Запрещенный Гоголь	99
Н.В. ИЗОТОВА. Типы онейротопов в прозе А.П. Чехова	103
И.И. СМАРЖЕВСКАЯ. Павел и Евдокия	105
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Стилистические аспекты творчества В.В. Набокова. (Обзор).....	107
ИЛЬЯ БАРАБАШ. Сказки для детей и взрослых	111
М. ЛИПОВЕЦКИЙ. Трикстер и «закрытое» общество	114
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Правда и вымысел в романе «Ангелы и демоны».....	118
М. ВАЙСКОПФ. Брак с властелином: Эротические аспекты державной риторики.....	127

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

А.В. БЕЛОВА. «Четыре возраста женщины»: Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в.....	133
---	-----

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

О.Ю. ТАРАСОВ. Эпитафия в творчестве Василия Васильевича Верещагина	143
И.М. САХНО. «Стратография тела» в футуристическом театре.....	153
Е.А. ИЛЮХИНА. Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой	165
И. ЛАПШИН. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова	175

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Зарождение и развитие музеев.....	179
Музейный мир России: ХХ век.....	182
М. БУЗУКАШВИЛИ. Британский музей	185
Т.В. НИКУЛИНА, С.Г. КОВЧИНСКАЯ. Музей «Скансен».....	188

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

П. БАРСКОВА. Вес книги: Стратегии чтения в блокадном Ленинграде	190
Д.Л. ПЕТРОВА. Конструктивизм как стилевое направление в интерьере и экsterьере	194
Т.С. ЧЕЛМОДЕЕВА. Основные принципы композиции в дизайне рекламы	196
Ф. ОСМАНОВА. История причесок	198

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

И.Л. ГАЛИНСКАЯ. О.А. Добиаш-Рождественская о Ричарде I Львиное Сердце. (Обзор)	202
--	-----

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

АНТОН СТЕПНОВ, МЭРИ КАРМАЙКЛ. Игры с разумом	207
СЕРГЕЙ ШИШКИН. Дендритные клетки на защите мозга	209
БОРИС ШТЕРН. Солнечный блик в инопланетном море	211
ПАТРИК СИММЕС. Храмовая горка	212

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Н.А. ШОВГУН. Письменная форма устного языка Рунета и ИАнета.....	214
М.С. БОРОДИНА, Ю.П. КУПРИНА. Использование коллажа в графическом дизайне	216

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Полвека без Альбера Камю.....	218
-------------------------------	-----

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

В.В. КРАСНЫХ. Некоторые базовые понятия лингвокультурологии	220
Лингвокультурологическое описание северной русской деревни	222

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Л.В. СКВОРЦОВ. Феномен предательства: Культурологический аспект	225
Е.Л. СКВОРЦОВА. Старые методологические проблемы в новом компьютерном творчестве	235

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.И. Кравченко

ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУР*

Реферируется глава из учебника по культурологии для высших учебных заведений. Когда говорят о художественной, экономической или политической культурах, их называют «либо разновидностями культуры общества, либо сферами культуры общества» (с. 32).

Отрасли культуры – это экономическая, политическая и профессиональная деятельность людей. К *типам культуры* относятся регионально-этнические образования (например, русская, французская или китайская культуры), а также исторические и хозяйствственные образования. *Формы культуры*: элитарная, народная и массовая.

Видами культуры называются такие совокупности правил, норм и моделей поведения, которые являются частями более общей культуры. К основным видам культуры автор реферируемой работы относит: а) доминирующую (общенациональную) культуру, субкультуру (например молодежную) и контркультуру; в) обыденную и специализированную культуры (с. 33–34).

Духовная и материальная культуры являются комбинированными образованиями. Так, частью духовной культуры становится культура художественная, а разновидностью материальной культуры считается физическая культура.

Экономическая культура включает культуру производства и культуры распределения, обмена, потребления, управления и труда:

* Кравченко А.И. Типология культур // Кравченко А.И. Культурология: Учебник. – М.: Проспект, 2010. – С. 32–62.

A.I. Кравченко

«Когда предприятие выпускает бракованную продукцию, говорят о низкой культуре производства» (с. 34).

Содержание политической культуры определяет господствующий политический режим власти. «Профессиональная культура включает совокупность специальных теоретических знаний и практических умений, связанных с конкретным видом труда» (с. 36). В современном обществе насчитывается от 40 до 50 тысяч профессий. Что касается педагогической культуры, то имеются в виду не только педагоги. Здесь идет речь об уровне грамотности всего населения региона.

Доминирующей культурой называют «совокупность ценностей, верований, традиций и обычаев, которыми руководствуется большинство членов данного общества» (с. 37). Она может быть национальной и этнической. Этносы – это малые компактные сообщества. «Этносы существовали всегда, а нации возникли лишь в Новое время» (с. 38). Этническая культура касается обыденной жизнедеятельности, т.е. быта. Национальная культура сложнее этнической, поскольку наряду с бытовой, профессиональной и обыденной она включает специализированные области культуры и объединяет людей, живущих на больших пространствах. Она складывается на фундаменте письменной культуры, тогда как этническая культура вполне может быть и бесписьменной (например, культура отсталых племен).

«Субкультура – это часть общей культуры нации» (с. 40). Кроме молодежной субкультуры различают субкультуру пожилых людей, субкультуру национальных меньшинств, профессиональную субкультуру, конфликтующую субкультуру. Последняя называется также контркультурой, поскольку она отрицает ценности господствующей культуры (например, культура богемы, хиппи). Преступная культура сосредоточивается в коллективных тюрьмах, где образуется своя система иерархий и привилегий. Это «особо привилегированные», «просто привилегированные», «нейтральные», «непривилегированные» и «лишенные привилегий, или опущенные» (с. 42–43).

Сельская культура иначе еще называется в научной литературе культурой села, деревенской культурой или культурой крестьянства. Разрыв в культурном уровне между городом и селом (так называемый «культурный лаг») достигает катастрофических размеров (с. 45).

Городская культура (индустриальная или урбанизированная), как правило, находится в крупных индустриальных и административ-

ных центрах. Малые города и поселки, скорее, напоминают по своей культуре деревни и села. Единого типа городской культуры не существует, поскольку города различаются как размерами, так и специализацией (текстильные города, города науки, города-курорты, религиозные центры и проч.).

«По степени специализации ученые выделяют два уровня культуры – обыденную и специализированную» (с. 47). Обыденная – это часть повседневной реальности (семья, школа, СМИ). «Составные части специализированной культуры – наука, искусство, философия право, религия» (с. 48). Социологи различают три формы культуры – элитарную, народную и массовую. Элитарная создается привилегированной частью общества. Народная состоит из популярной и фольклорной культуры. Массовая культура понятна и доступна всем слоям населения, независимо от уровня образования (эстрада, шлягеры, цирк, радио, телевидение).

В каждом виде культуры «существует высокий и низкий уровень достижений. Их можно назвать аспектами культуры» (с. 57). Высокий уровень – профессиональные занятия определенным видом деятельности. Низкий уровень представляют собой негативные ценности (например, экономическая преступность), а также любительские занятия, характеризующиеся невысокой степенью компетентности.

Автор реферируемой работы формулирует суть культуры как определенный комплекс, включающий знания, верования, искусство, мораль, законы, обычай и другие способности и навыки, которые человек усвоил, будучи членом общества.

И.Г.

Л.И. Шишикина, Т.В. Савинкова

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА*

Реферируется раздел учебного пособия «Культурология», авторы которого являются преподавателями кафедры культурологии Северно-Западной академии государственной службы в Санкт-Петербурге. Раздел состоит из двух глав: I. «Культура индустриального общества» и II. «Культура информационного общества».

Становление *индустриального*, или *технократического*, общества относится к XVII в. Окончательно индустриальное общество сложилось в XX в. Согласно теории американского футуролога Элвина Тоффлера, этому обществу присущи шесть принципов: стандартизация, специализация, синхронизация, концентрация, максимизация и централизация. Облик данной культуры характеризуют технические открытия XIX–XX вв.: телефон, телеграф, радио, телевидение, фотография, кино, компьютер.

Одним из основных открытий индустриального общества стало появление кинематографа, который, «объединив визуальные, звуковые, ритмические действия, возвращает человека к древнему синкретическому ритуалу» (с. 151). Особое значение кино у нас придавали футуристы, ибо считали, что оно формирует культуру будущего. Документальное кино начал снимать режиссер Дзига Вертов (1896–1954). Над сценариями стали работать В.В. Маяковский, З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский и др. У истоков российского кино стоял С.М. Эйзенштейн (1898–1948).

Индустриальное общество породило *массовую культуру*, которая была сформирована кинематографом и телевидением. Последнее

* Шишикина Л.И., Савинкова Т.В. Проблемы культуры XX века // Культурология: Учеб. пособие. – СПб.: Лема, 2009. – С. 145–172.

является самой распространенной формой досуга, поскольку предлагает «всевозможные шоу, развлечения, телегamesы, где главным действующим лицом становится сам зритель» (с. 158).

Понятие культуры *информационного общества* было введено канадским философом и культурологом Хербертом Маршаллом Маклноэном (1911–1980), который полагал, что «решающая роль в развитии культуры принадлежит коммуникационным и информационным технологиям» (с. 161). По его теории, смена исторических эпох определяется развитием средств связи и общения.

Авторы реферируемого раздела учебного пособия «Культурология» полагают, что «в начале третьего тысячелетия вырастает поколение людей, принципиально отличное от человека XIX–XX веков» (с. 167). Дело в том, что меняется психоментальная структура личности, обусловленная бесконечными научно-техническими открытиями, электронно-технологической революцией и нескончаемым информационным потоком. «Продуктом» информационного общества стал так называемый «массовый человек». Для него новейшие достижения науки и техники «означают неизбежную нивелированность, потерю духовной самостоятельности, независимости мыслей и чувств» (с. 176). Авторы считают, что информационная цивилизация, сформировавшая тип массовидного человека, создала «условия для процесса, наиболее точно характеризующего современную культурную ситуацию и получившего название *глобализация*» (с. 170).

И.Г.

A.B. Костина

ТРАДИЦИОННАЯ, ЭЛИТАРНАЯ, МАССОВАЯ КУЛЬТУРЫ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЙ*

Реферируется глава из книги заведующей кафедрой культурологии Московского гуманитарного университета А.В. Костиной, в которой говорится, что «вопрос о соотношении традиционной, элитарной и массовой культур стал на рубеже XX–XXI вв. одним из наиболее актуальных» (с. 17).

В рамках культурологического подхода автор книги рассматривает *традиционную культуру* как «определенный тип культуры, формирующийся на самых ранних этапах человеческой истории, в границах аграрного общества, выполняющий весь комплекс социокультурных функций, необходимых для воспроизведения человека и общества и продуцирующий такой тип личности, как коллективная личность» (с. 27).

Под *массовой культурой* автор понимает такой тип культуры, который развивается в границах «массового индустриального общества, характеризующегося не только крупным машинным производством, фабричной организацией труда, свободной торговлей и общим рынком, но и урбанизацией, массовизацией, маргинализацией, усиленiem процессов миграции», а также нарушением культурной традиции, разрушением классовых монолитов и появлением повышенной социальной мобильности (с. 36).

Элитарная культура представляет собой культуру «господ-

* Костина А.В. Традиционная, элитарная, массовая культуры: К проблеме определения понятий // Костина А.В. Соотношение традиционности и творчества как основа социокультурной динамики. – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – С. 17–46.

ствующих общественных групп, вырабатывающих и осуществляющих государственную, культурную и социально-экономическую политику» (с. 39). Элитарную культуру характеризуют принципиальная закрытость и духовный аристократизм. Она противостоит культуре большинства, т.е. массовой культуре, она максимально удалена от масс и недоступна массам. «В рамках искусствоведческого подхода элитарная культура нередко трактуется как авангардное искусство, которое способно воспринимать лишь специально подготовленное к этому сознание» (с. 46). Такой подход был, в частности, характерен для испанского философа и социолога Хосе Ортеги-и-Гассета (1883–1955), который писал об идеально-культурном разобщении «элиты» и «масс» в своем известнейшем сочинении «Восстание масс» (*«La reboliónde las massas»*, 1930).

И.Г.

И.П. Никитина

ИСКУССТВО ПОСТМОДЕРНИЗМА*

Реферируется глава из книги «Философия искусства». Постмодернизм пришел на смену модернизму в 50-е годы XX в. Он возник одновременно в странах Европы и Америки и представляет собой «художественное течение, являющееся, с одной стороны, продолжением модернизма, а с другой – его преодолением» (с. 494). Впервые термин «постмодернизм» встречается в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» в 1917 г. Ж.Ф. Лиотар в книге «Состояние постмодерна» (М., 1998) относит начало эпохи постмодерна к концу 50-х годов, когда «завершилось восстановление Европы после Второй мировой войны» (с. 596).

Слово «постмодернизм» имеет два значения: направление современного искусства и общее представление о современной эпохе. В первом значении – это «художественный постмодернизм», а во втором значении – это «философский постмодернизм» (с. 498). Последний возник в конце 70-х годов, и его формировали Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делёз, Ж.Ф. Кристева и др. Однако философский постмодернизм не представляет собой особое направление в философии, ибо «в нем отсутствует единый комплекс идей» (с. 499). Так, например, понятие «деконструкция» разными авторами понимается по-своему. Ж. Деррида понимает «деконструкцию» как «реконструкцию», а П. де Манн считает, что деконструкция представляет собой «негативное, демистифицирующее знание о механизме знания» (с. 502). Американский философ Р. Рорти замечает, что неизвестно точное значение понятия «деконструкция», но оно имеет очень широкое применение в теории постмодернизма.

* Никитина И.П. Философия искусства. – М.: Омега–Л, 2010. – С. 493–553.

Автор реферируемой работы выделяет следующие основные черты постмодернизма: плюрализм; неопределенность; фрагментарность; многовариантность истолкования; утрата «я»; поверхностность как принцип; отказ от изобразительности; ирония; искусство как игра; карнавальность; эпатажность; плагиат и цитирование; смешение высокой и низкой культур; перформативность, т.е. «использование тела, внешнего вида, жеста, поведения художника в качестве одной из составляющих языка искусства» (с. 510). Перечисленные черты постмодернизма показывают, насколько последний отличается от других течений в искусстве, и в первую очередь – от модернизма.

Будучи плюралистическим направлением, постмодернизм отказывается от каких бы то ни было канонов, авторитетов, «классики» и т.п. Неопределенность постмодернистского искусства, его антидогматичность отнюдь не означают, что художник-постмодернист не придерживается никаких правил. Правила, как всегда, имеются, но «они не являются замкнутыми и жесткими» (с. 519). Новые правила создаются одновременно с новыми произведениями.

Ю. Кристева выдвинула принцип интертекстуальности в постмодернизме, согласно которому «всякий текст строится как мозаика цитат и является поглощением и трансформацией другого текста» (с. 520). Или, как сказал Умберто Эко, «всякий текст написан на текст» (там же). Ролан Барт считает, что тексту присуща множественность. «У него не просто несколько смыслов, но в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая, множественность неустранимая, а не просто допустимая» (с. 521). Теоретики постмодернизма даже предполагают, что вся культура представляет собой глобальный интертекст. Текст в прямом смысле слова – это текст литературный, но и картина или скульптура суть тексты в переносном значении.

Искусство как игра, по мнению Г.Г. Гадамера, требует участия в нем, что означает, что наблюдающий за игрой зритель не является простым наблюдателем, а вполне правоучаствует в игре, становится ее составной частью. А искусство прежних дней, говорит Г.Г. Гадамер, «доходит до нас через фильтр современности, живой традиции, сохраняющей и преобразующей» (с. 528).

Хотя постмодернизм можно считать продолжением и развитием модернизма, но в некоторых аспектах он оказывается отрицанием модернизма. Так, если модернизм идеализирует личность художника,

то постмодернизм отказывается от понятия «творческий гений», ибо художник уходит в тень, а основная форма постмодернистского самовыражения, по словам Ж. Дерриды, представляет собой коллаж (с. 530). Если модернизм требует единства и цельности произведения искусства, то постмодернизм создает произведения, намеренно лишенные единства и развивает «искусство перформанса», Московский художник О. Кулик на выставках сидит в собачьей будке и лает, а в Цюрихе и Стокгольме он покусал посетителей, которые дразнили его (см.: с. 537–538). А один художник даже изобразил сцену своего пребывания в туалете (с. 539).

При модернизме аудитория пассивно созерцала произведение искусства. В ходе постмодернизма аудитория активно участвует в акте восприятия произведения, поскольку ее реакция «может быть любой, включая даже раздражение, возмущение и отвращение» (с. 541). Постмодернистское искусство, конечно, является «естественным итогом развития искусства модернизма», но в наиболее существенных моментах постмодернизма «одновременно представляет собой отрицание модернизма» (с. 545).

И.Л. Галинская

Н.Б. Маньковская

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ИСКУССТВЕ*

В настоящее время существует ряд взаимодополняющих концепций постмодернизма как феномена культуры. Результирующей их признаков является вывод о терпимости, гибкости, плоралистичности, открытости эстетики постмодернизма, ее антитоталитарном характере, принципиально отвергающем идеи господства над природой, личностью, обществом. Вместе с тем эти в общем привлекательные черты сочетаются с эстетической вторичностью, поверхностностью, утратой целостности, аутентичности и художественной автономности артефактов, эмоциональной спонтанности и ценностных критериев творчества.

Эстетические дискуссии о постмодернизме затрагивают в основном два круга проблем: соотношение постмодернизма и модернизма и специфику собственно постмодернистской эстетики. Является ли постмодернизм одной из форм модернизма или это принципиально новая эстетическая система, концептуально отличающаяся от модернизма?

Сторонники сближения модернизма и постмодернизма видят в последнем либо свидетельство истощения и провала модернистского проекта, либо, напротив, доказательство зрелости модернизма, его самоутверждения в постмодернизме. Их оппоненты выдвигают концепцию отделения постмодернизма от модернизма на почве его сближения с массовой культурой, что и позволяет им исследовать

* Маньковская Н.Б. Постмодернизм в искусстве // Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2009. – С. 109–209.

отличительные признаки постмодернизма. Существует, разумеется, и ряд компромиссных вариантов, рассматривающих постмодернизм как теорию и художественную практику культурного «перехода», «промежутка».

Надо сказать, что отождествление модернизма и постмодернизма – скорее исключение. Гораздо более распространенной является точка зрения о неэквивалентности этих понятий, затрудняющей их сравнение. Если дилемма высокого и массового искусства знаменовала собой «великий водораздел» в эстетике XIX–XX вв., то возникновение постмодернизма означало отрижение отрицания массовой культуры. Граница между высокой и массовой культурой утратила свои очертания. Эстетика постмодернизма вырабатывает новые критерии различия высокой и массовой культуры. Если авангард, отличавшийся заинтересованным отношением к массовой культуре, покрывал с традицией, апеллируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает самое жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей валоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая, тривиальная, ненормативная, невыразительная, некрасивая, плоская, однако априорно ироническое отношение к ней позволяет эстетизировать ее как оригинальную, альтернативную, «другую» по отношению к классической культуре. Таким образом, обесценивание традиционных ценностей компенсируется эстетизацией неценного «мусора культуры», а также импортированием ценностей других культур, воспринимаемых как инновационные благодаря их инакости.

Постмодернизм разрушает некоторые стереотипы, ассоциирующие высокое искусство и эстетику с мужским началом, а пассивное потребление массовой культуры – с женским, создает ряд новых клише, настаивая на превосходстве женской, феминистской эстетики, над мужской – модернистской. Приверженцы такого подхода видят достоинства феминистской эстетики как в преобладании принципа удовольствия над принципом реальности, так и в близости к быту, проблемам повседневной жизни. В последнее время идеи человеческой целостности, преодолевающей дифференциацию полов, выражаются в эстетике и искусстве постмодернизма в повороте к проблемам транссексуальности, к проблемам сексуальных меньшинств.

Эстетика постмодернизма отмечена также повышенным вниманием к проблемам воздействия на публику, формирования массовых эстетических вкусов. Не случайно различаются так называемый «утопический постмодернизм» теоретического плана и «коммерческий постмодернизм», связанный с конкретными исследованиями массовой культуры, средств массовой коммуникации.

Дистанцируясь от модернизма, отторгавшего непривилегированную публику и тем самым отчуждавшегося от нее, теоретики «коммерческого постмодернизма» отвергают элитарные концепции вкуса. Жесткая зависимость высокого, среднего и низкого вкусов от социального статуса его обладателя утратила свою актуальность в процессе сближения высокой и потребительской культуры, формирования гедонистической эстетики досуга. Особенность последней в постиндустриальном обществе – символический, а не утилитарный характер потребительских ценностей, призванных в условиях потребительской свободы удовлетворить потребности в радости, счастье, удовольствии посредством обмена не вещами, а информацией, знаками.

Постмодернистский поворот к публике и ее вкусам – внутренне противоречивый процесс, свидетельствующий, с одной стороны, о демократизации культурной жизни, а с другой – о тех угрозах, которые возникают для искусства в условиях культурного менеджмента и маркетинга, нивелирующих специфику эстетического и художественного.

Одной из особенностей постмодернистской эстетики является сочетание активного использования новейших технических средств и приемов и вместе с тем трезвая оценка риска дегуманизации искусства, которым чревата научно-техническая эйфория. С этим связано стремление нейтрализовать технологическую экспансию, охватившую эстетику и искусство, путем мифологизации примитивизма как антитезы технократизму. Гиперпримитивизм призван восполнить эмоциональный дефицит, возникающий от постоянной погруженности человека в однообразную атмосферу «культурного шума», производимого серийной художественной продукцией.

По мнению некоторых исследователей, постмодернизм, как адекватная эстетическая форма посткапитализма, является средством от самопаралича потребительства. Искусство, дизайн, стайлинг необходимы для функционирования «избыточной экономики», сталкивающейся с кризисами перепроизводства. Эстетизируя продукцию,

культура постмодернизма дает импульсы экономике, препятствует самоликвидации труда и капитала. В этом смысле «искусство – высшая стадия капитала в его эстетизированной фазе».

Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой. Постмодернистский диалог с историей культуры сопряжен с возрождением интереса к проблемам гуманизма в искусстве, тенденциями его антропоморфизаций, что выражается и в возврате к пристальному вниманию к содержательным моментам творчества, его эмоциональным аспектам.

Постмодернизм в искусстве нередко называют новой классикой или новым классицизмом, имея в виду интерес к художественному прошлому человечества, его изучению и следованию классическим образцам. При этом приставка «пост» трактуется как символ освобождения от догм и стереотипов модернизма и, прежде всего, фетишизации художественной новизны, нигилизма контркультуры. Отход от революционаристского негативизма возвращает развитие культуры XX–XXI вв. в эволюционное русло, что ощущается не только в архитектуре, живописи, литературе, музыке, кинематографе, танце, моде, но и в политике, религии, повседневной жизни. Так, распространение постмодернизма в архитектуре замедлило разрушение исторических центров городов, возродив интерес к старинным зданиям, улице как градостроительной единице, сблизив архитектуру с живописью и скульптурой на почве общего ориентира – человеческой фигуры. Произошла реабилитация на новой теоретической основе таких основных эстетических категорий и понятий, как прекрасное, возвышенное, творчество, произведение, ансамбль, содержание, сюжет, эстетическое наслаждение, отвергавшиеся неоавангардизмом как «буржуазные». Видя в неомодернisme или «позднем модернisme» своего конкурента, эстетика постмодернизма исходит вместе с тем из неконфронтационного, плоралистического подхода к другим течениям современного искусства, например народного, настаивая на целостности мира художественной культуры.

Т.А. Фетисова

Э. Лассан

ДОРОГА БЕЗ КОНЦА КАК РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ*

Концепт пути, дороги – это универсалия мировой культуры. В славянской, и особенно в русской, концептуальной и вербальной картинах мира понятия пути, дороги и обозначающий их пласт лексики также занимают весьма важное место.

С лингвистической точки зрения, несмотря на совпадающее описание значений слов «путь» и «дорога», между ними существует различие именно на концептуальном уровне, отражающееся в метафорическом употреблении этих слов. Так, мы говорим об «способом пути России», мы ищем «путь к Богу» или «путь к истине», в то время как использование слова «дорога» здесь было бы неуместным, поскольку носитель русской культуры, используя слово «путь», представляет направление и конечную точку движения: метафорический «жизненный путь» заканчивается, притом что «дорога жизни» не выступает в контекстах «конца».

Герой пути осуществляет движение ради цели, которая для него четко очерчена, и дорога – это только средство приближения к ориентиру. Особенность представления движения – через «передвижение», а не через «цель» – связывается, кроме всего прочего, с различием двух типов освоения пространства, к которым можно отнести путешествия и странствия. Очевидно, нелюбители путешествий предпочтали ценность дома, который, будучи замкнутым пространством, ассоциировался с местом личной безопасности, так как защищал от

* Лассан Э. Дорога без конца как русская национальная идея // Русистика и компаративистика: Сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2008. – Вып. 3. – С. 211–223.

превратностей природы и лихих людей. Сторонники путешествий видели ценность незамкнутого пространства дороги, которая расширяла границы «своего» мира, позволяя «присваивать» мир другой.

Вместе с тем на Руси была своя культура освоения пространства – культура странничества, были свои странники, которых не нужно было побуждать к «путешествиям». Русскую культуру странничества можно противопоставить европейской культуре путешествий по принципу стремления/нестремления к определенной точке маршрута, к завершенности/незавершенности движения.

Жажда дороги (но не пути), идущая от странничества, пронизывала и советскую культуру: идеология, для которой «перемещенные лица» были необходимым условием решения ее задач, отвечала глубинной черте национального характера. Дух времени, замешанный на идеологии и одновременном сопротивлении ей, как оказалось, был созвучен все той же идее русского странничества – постоянного движения, не предполагающего достижения реальной цели. Коммунизм представлялся сияющей вершиной, достижение которой откладывалось на неопределенный срок – важно было строить его, идти к нему.

Пронизанность сознания носителя русской культуры идеей странствия, а не путешествия выражается в характере песенного дискурса советской эпохи. Доминирующими мелодиями послереволюционных и предвоенных лет были маршевые, и одним из ключевых слов песенного дискурса тех лет был «поход». «Поход» характеризовал и общий дух «оттепели» 1960-х.

«Путешествие» и «поход» не есть слова с тождественным содержанием, во всяком случае, вызываемые этими словами ассоциации различны. Поход связан с представлением о неустроенном быте, отличающимся от домашнего. Второе значение этого слова – «военные действия» – возбуждает те же ассоциации. «Путешествие» не имеет коннотаций некомфортности. Оттепельная культура передвижения скорее напоминала трудности военного похода – романтический быт у костра, ночевки в палатке, умывание в ледяной воде становились предметом стремления и воспевания: цель не имела опредмеченных очертаний, целью были трудности нерутинного и потому по-своему свободного существования. Можно сказать, что «походная» культура оттепели брала свои истоки, казалось бы, в столь непохожих по духу 1930–1940-х годах. В фокусе внимания идущих была не определенная

определенная цель, а обстоятельства движения к ней. Идея вечного движения – архетипическая для русского сознания, и она не изменяется с идеологическими трансформациями общества. Более того, и на уровне другого дискурса – политического – просвечивает та же идея беспрерывного движения. Не значит ли это, что «бездомность», о которой принято говорить как об особом мироощущении носителя русской культуры, навсегда останется константной чертой его сознания?

T.A. Фетисова

Н.М. Горяйнова

КОРПОРАТИВНАЯ КУЛЬТУРА*

Корпоративная культура – это «система материальных и духовных ценностей, проявлений, взаимодействующих между собой, присущих данной корпорации, отражающих ее индивидуальность и восприятие себя и других в социальной и вещественной среде, проявляющаяся в поведении, взаимодействии, восприятии себя и окружающей среды» (с. 5).

Понятие культуры имеет множество определений. Так, в 1980 г. на Международном философском конгрессе приводилось более 250 определений этого понятия. Существуют такие определения культуры: социологические, исторические, нормативные, психологические, дидактические, антропологические. В широком смысле «культура» – это цивилизация, т.е. то, что объединяет людей, что «включает в себя знания, представления, искусство, мораль, закон, традицию, а также способности и привычки, приобретенные человеком как членом общества» (с. 11). Корпоративная культура представляет собой разделяемые всеми членами компании ценности, мнения, а также ожидания, которые приобретены по мере вхождения в компанию и за время работы в ней.

Считается, что корпоративная культура находится на стыке нескольких областей знания – менеджмента, организационного поведения, социологии, психологии, культурологии. Исследователи корпоративной культуры неоднозначно классифицируют уровни, или аспекты, проявления культуры компании. Э. Шейн выделяет *артефак-*

* Горяйнова Н.М. Корпоративная культура. – Челябинск: Полиграф-Мастер, 2009. – 220 с.

ты, ценности и убеждения. Артефакты суть модели поведения работников, одежда, интерьер, жаргон и т.д. Ценности воплощаются в идеологии или философии корпорации. Основные убеждения работников представляют собой невидимый, подсознательный уровень корпоративной культуры.

Т. Дил и А. Кеннеди находят четыре уровня корпоративной культуры. *Ценности* суть «разделяемые всеми членами организации представления об организации и ее благе» (с. 27). *Героями* компании являются те сотрудники, которые служат примером для других. *Обряды и ритуалы* помогают отмечать события, важные для организации. *Структура общения* дает информацию о ценностях, героях, обрядах и ритуалах.

Г. Транс и Дж. Бейер считают составляющими корпоративной культуры установившиеся порядки в компании, организационную коммуникацию, материальные проявления культуры и язык общения. К *материальным проявлениям* культуры они относят мебель, инструменты, приборы, приспособления. *Язык общения* состоит в том, что сотрудники «придумывают уникальные названия для различных видов оборудования, офисов, ключевых должностей в компании, основных поставщиков и заказчиков, типов и разновидностей производимого товара и т.д.» (с. 30).

Главными принципами формирования корпоративной культуры автор реферируемой работы называет: 1) принцип комплексности представлений о назначении экономической системы компании; 2) принцип первоочередности определения ценностей и философии компании; 3) принцип историчности, означающий, что культура складывается годами и десятилетиями; 4) принцип отрицания силового воздействия, т.е. навязывания слабой культуре сильную или наоборот; 5) принцип комплексности оценки эффективности фирмы.

Формирование корпоративной культуры любой компании происходит в определенной производственной и социальной среде под воздействием требований рынка, в направлении удовлетворения потребностей клиентов и посредством своих собственных интересов. Важнейший источник формирования корпоративной культуры – это философия основателей организации. «Традиционно именно основатели компаний оказывают определяющее воздействие на становление первоначальной культуры» (с. 55).

Дабы поддерживать сформировавшуюся корпоративную куль-

туру, следует иметь в виду три фактора: «отбор персонала; деятельность высшего руководящего звена; методы, которые помогают работникам адаптироваться к организационному окружению (социализация)» (с. 61). Эффективным отбор персонала становится при многоступенчатой системе собеседований. Руководитель должен быть чем-то вроде образца морали и этики для сотрудников своей компании. Он должен помогать новым сотрудникам адаптироваться. Аккультурация новых сотрудников чрезвычайно важна. Ведь аккультурация представляет собой процесс приобщения сотрудников к культуре и климату, присущих данной организации, и к рабочему окружению. Перед этим окружением стоит задача «обучить новичков тому, что от них ждут, что здесь принято, что признано правильным» (с. 67).

Знание корпоративной культуры никак не выражено контекстуально, оно скрыто, неформально, но разделяемо всеми. Поэтому обучение этой культуре, передача новичкам корпоративных знаний является сложной задачей. Новичок проходит через множество разнообразных межличностных процессов в ходе аккультурации. Это отношения в группе, отношения на индивидуальном уровне, общение с другими новичками, отношения с руководителем, отношения с начальником, взаимоотношения с заказчиками, клиентами и т.д.

Сильная корпоративная культура характеризуется тем, что ее ключевые ценности поддерживаются и разделяются почти всеми членами организации. «Чем больше сотрудников признает ключевые ценности, чем более они преданы им, тем сильнее организационная культура» (с. 89). Примерами структур с сильной корпоративной культурой являются религиозные, культовые организации и японские компании. А одним из результатов сильной корпоративной культуры оказывается низкая текучесть кадров. Это также сплоченность сотрудников и их преданность компании. Однако не следует думать, что сильные корпоративные культуры присущи только крупным компаниям. «Важность сильной корпоративной культуры для успешного функционирования фирмы сегодня признана во всем цивилизованном мире» (с. 93).

Нормы и правила этики корпоративных отношений имеют двухуровневую градацию. Одни нормы распространены в отношениях между руководителем и подчиненным, другие нормы определяют отношения между коллегами. Но практически все правила корпоративной этики применимы в повседневной жизни. «Кроме того, все без

исключения направления деловой этики базируются на основополагающих нормах этики. К ним можно отнести уважение чувства собственного достоинства и личного статуса другого человека, понимание интересов и мотивов поведения окружающих, социальную ответственность за их психологическую защищенность и т.п.» (с. 97–98).

Корпоративная этика является частью корпоративной культуры. Типология этой культуры различает культуру торговли, культуру выгодных сделок (спекулятивная культура), административную культуру, инвестиционную культуру. Успех культуры торговли «зависит от количества контактов с покупателями и от настойчивости в поисках сделок» (с. 109). Быстрое использование предоставляющихся шансов – вот основная стратегия спекулятивной культуры. В административной культуре главное внимание уделяется тому, «как сделать, и меньше тому, что сделать» (с. 111). Инвестиционная культура проявляется в нефтяных компаниях, инвестиционных банках, строительстве, в производстве средств производства.

В 1994 г. в швейцарском городе Ко (Саих) была принята Международная декларация Ко «Принципы бизнеса». В ней в качестве главных принципов международного бизнеса указаны семь пунктов: ответственность бизнеса, экономическое и социальное влияние бизнеса, этика бизнеса, уважение правовых норм, поддержка многосторонних торговых отношений, забота об окружающей среде, отказ от противозаконных действий (с. 118).

Важным аспектом существования и работы корпорации является управленческая культура ее менеджера. «В ней как целостной системе, выделяются следующие структурные компоненты: аксиологический, психолого-педагогический, когнитивный и технологический» (с. 147). Аксиологический компонент есть нравственный облик руководителя. Эрудиция, профессиональная компетентность и организаторские способности являются основными психолого-педагогическими качествами менеджера. В когнитивной системе последнего выделяются общенаучные, культурологические, правовые и профессиональные знания. «Технологический компонент представлен совокупностью определенных профессиональных умений и навыков, демонстрируемых менеджером в процессе его практической управленческой деятельности» (с. 151). Следует сказать, что среди разнообразия типов культур управленческой деятельности, как

правило, авторы выделяют американскую, западноевропейскую, японскую и российскую типы управленческой культуры.

Чрезвычайно важно, чтобы менеджер, который желает сформировать корпоративную культуру своей организации, сформулировал, в первую очередь для себя, важнейшие основные ценности этого подразделения, заключает автор реферируемой работы (с. 190).

И.Л. Галинская

ФИЛОСОФИЯ И СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

A.A. Русанова, В.Н. Лаврикова

КУЛЬТУРА И СОЦИАЛЬНЫЕ СФЕРЫ ОБЩЕСТВА*

Авторы реферируемого учебного пособия считают, что «науку можно рассматривать как специализированную форму культуры» (с. 67). Ведь одной из функций науки является культурно-мировоззренческая. Однако социальный статус культуры состоит в сохранении и трансляции человеческого опыта, тогда как социальный статус науки – это производство знания.

Наука преобразовывает культуру, придавая ей «рационалистические формы и атрибуты» (с. 68). Авторы реферируемого материала считают, что «целенаправленный контроль над наукой возможен только посредством распространения и укрепления ценностей культуры, основанных на общечеловеческих идеалах развития» (с. 70). Развитие науки должно основываться на приоритете ценностей общества.

Религия внесла существенные перемены в культуру. Проблема связи культуры и религии рассматривается с точки зрения «взаимодействия религии и искусства, религии и науки» (с. 75). Отношения религии и искусства обусловлены решением этических задач. Взаимоотношения религии и науки состоят в том, что как элементы духовной культуры обе они «обслуживают различные объективно-исторические потребности общества» (с. 79). Религия основана на вере в сверхъестественное, тогда как наука создает систему достоверного знания.

Политическая культура является разновидностью связанной с

* Русанова А.А., Лаврикова В.Н. Культура и социальные сферы общества // Социология культуры: Теоретический и прикладной аспекты. – Чита: Чит. гос. ун-т, 2008. – С. 67–105.

политикой общественной культуры. Понятие «политическая культура» ввел немецкий философ И. Гердер (1744–1803) в работе «Идеи к философии истории человечества» (1784). «Политическая культура – это не изолированное явление, она представляет собой подсистему в области глобальной культуры и находится в различных зависимостях с другими составными ее частями: экономической, моральной, правовой, управленческой, религиозной и т.д. Она постоянно находится в динамике» (с. 87).

Массовая коммуникация является информационной средой культуры. В культуре современного общества роль СМИ постоянно возрастает. Авторы реферируемого материала приходят к выводу о том, что «коммуникация – это специфическая культурная форма духовного общения людей» (с. 102).

И.Г.

Г. Нижарадзе

ЛЭПТОП И КРЕСТ*

После раз渲ла Советского Союза миру явились новые государства, которые здравствуют и поныне и более или менее пытаются завоевать свое место в мировом или региональном сообществах. А это означает, что в этих странах в соответствии с экономическими, культурно-историческими, экологическими и другими факторами начались и продолжаются адаптационные процессы.

Грузия после обретения независимости также оказалась в адаптационном кризисе, выход из которого и сегодня представляется далекой перспективой. Хотя признаки новой адаптационной модели уже налицо.

Единицу основной социальной группы грузинского общества составляет нострия – группа, включающая родственников, друзей, близких знакомых, соседей и сослуживцев. Характерные для нострии нормы и традиции проявляют себя практически во всех сферах общественной жизни, включая политику и бизнес. В своем завершенном виде нострия как адаптационная система сложилась в 60–80-х годах прошлого столетия, во время пребывания Грузии в статусе зависимой страны. В условиях независимости образ жизни, продиктованный нострическими нормами, уже не может противостоять глобальным или локальным политическим, экономическим и социальным вызовам. Соответственно проявились признаки трансформации нострии. Особенно отчетливо эти изменения стали заметны на примере основных правил и традиций, связанных с погребальным ритуалом, в котором отражается грузинская культура.

* Нижарадзе Г. Лэптоп и крест // Дружба народов. – М., 2010. – № 2. – С.142–153.

Траурный ритуал в Грузии всегда служил объединению нострии, выражению солидарности между ее членами, защите группой своего члена в трудную для него минуту. Практически вся нострия собиралась в день похорон в доме усопшего. Кончина родственника являлась важной причиной для того, чтобы отложить все дела – это подчеркивало характерную особенность грузинской культуры – нормы, порожденные личными или групповыми интересами, приоритетны в сравнении с деловыми обязанностями. В сегодняшней грузинской бытовой культуре траурный ритуал сохранил функцию объединения нострии. Вместе с тем происходящие в нем изменения отображают весьма значимые тенденции, предвещающие обществу серьезную трансформацию.

В обществе заметно возросла роль церкви, и отпевание в храме и похороны по церковному обряду, что ранее было событием исключительным, стали обычным явлением. Церковь, получив влияние, объявила борьбу с языческо-магическими действиями, осуществлявшимися во время погребального обряда. Под ее воздействием изменилось и музыкальное сопровождение панихид. В советский период из соответствующей службы в семью усопшего приходил пожилой мужчина с магнитофоном «Днепр» и в зависимости от желания родственников включал или классическую программу или же грузинскую музыку. Сегодня в большинстве случаев на панихидах либо вообще не бывает музыки, либо звучат только церковные песнопения.

С ростом влияния церкви наблюдается рост «коллективизма» прихожан, который в корне отличается от «коллективизма нострального» в первую очередь тем, что прихожане менее дифференциированы, нежели нострия. Есть только обладающий незыблемым авторитетом священник и рядовые, но равноправные прихожане

Вместе с тем необходимо отметить изменения, не связанные с влиянием церкви. Например, время панихиды в итоге стало совпадать с окончанием рабочего дня, что связано с ростом более серьезного отношения к деловым ценностям. Уменьшилось количество возлагаемых «корпоративных» (от соседей, родных и др.) венков – цветы приносят в основном индивидуально. Если поминки раньшеправляли в семье усопшего, то теперь в городах это делается чаще всего в ресторанах. Ритуальные поминки перешли в публичное пространство. Нострия становится более открытой. Эти явления говорят о противоположной «коллективистской» тенденции – росте индивидуализма,

что объясняется приходом западных ценностей и институтов. На рост ценностей индивидуализма указывает и рост эмансипации в стране женщин.

Демократические перемены в Грузии протекали в условиях дефицита демократических традиций и имели отличительную черту – сильное влияние извне. Запад финансово и организационно активно поддерживал утверждение демократических принципов, среди которых одним из главных было создание гражданского общества. В этих условиях различные социальные группы начали осваивать новые ресурсы, что вылилось в основном в учреждение неправительственных организаций, манифестная функция которых заключалась в поддержке и распространении либеральных и демократических ценностей, подразумевающих защиту прав человека, мирное разрешение конфликтов, распространение гражданского образования и т.д.

Рядом с ними появились довольно многочисленные организации различных профилей с квалифицированным контингентом, в числе которого были в основном ученые и люди творческих профессий. Неправительственные организации, исповедующие демократические принципы, осуществляют роль медиатора между обществом и властью, а также контроль власти, являясь основными провайдерами западных, в том числе индивидуалистических ценностей.

Нельзя утверждать, что грузинское общество реально освоило ценности развитых стран, однако внушительный рост рейтинга ценностей, ассоциированных с индивидуализмом (по данным социологических опросов), указывает на то, что общественное настроение меняется в этом направлении, причем довольно заметно.

T.A. Фетисова

A. Мелихов

КОНФЛИКТ ИЛЛЮЗИЙ*

После распада объединяющей коммунистической идеологии вполне естественным образом в многонациональной России выдвинулись идеологии этнические, немедленно пожелавшие подкрепить национальную идентичность идентичностью религиозной, которая, в свою очередь, создала опасность усиления межнациональных конфликтов еще и религиозной составляющей. Поэтому перед формальными и неформальными лидерами Российского государства впервые за много десятилетий во весь рост поднялась задача примирения хотя бы самых влиятельных конфессий – ислама и православия. Предлагалось даже ввести в школе преподавание этих важнейших вероучений или лучше ввести общий курс «История мировых религий», в котором каждая вера найдет место.

Однако курс «История мировых религий», начинающийся с анимизма и политеизма, невольно закладывает основы отношения к вере, как к части человеческой культуры, а не как к чему-то абсолютному, тогда как для верующего религия – именно абсолютная истина. А абсолютная истина не может признать, что и другая истина ничуть не хуже. Любая религия, утратив монополию, почти утрачивает метафизическую ценность, превращаясь всего лишь в одну из культурных традиций. Тем не менее либеральная мысль видит выход в политкорректности, которая бы не только не сосредоточивалась на христианстве или исламе, но, напротив, максимально увеличивала количество участников межрелигиозного диалога, правильно отражая по-

* Мелихов А. Конфликт иллюзий // Дружба народов. – М., 2010. – № 2. – С. 154–162.
34

зиции сторон и не навязывая ни одну из них. Но, как отмечает автор, толерантности нет в человеческой природе. Толерантными и прагматичными бывают только победители, которых побежденные всегда ненавидят, утешая себя тем, что проиграли они исключительно из-за своего великодушия и благородства, а победители восторжествовали над ними только потому, что были подлыми и безжалостными. Поэтому, вопреки либеральному катехизису, национальные культуры не сближают, но в реальности, напротив, наиболее остро разобщают нации. Слишком тесное соприкосновение культур всегда бывает гибельным как минимум для одной из них. Ибо культуры – не системы знаний, которыми можно делиться, а системы иллюзий, которые можно лишь внушать. Конфликты иллюзий бывают самыми непримиримыми, и диалог их может только обострять. Поскольку и в самом деле невозможно доказать свое превосходство.

Если культура не обеспечивает человека иллюзией, что он является частью чего-то самого прекрасного и справедливого, у него исчезает мотив ее защищать. И тогда она обречена на поражение и распад. Ведь главная задача культуры заключается в том, чтобы создать защитный слой иллюзий, ограждающих человека от осознания собственной мизерности: главные функции культуры не социальные, но экзистенциальные. Для преодоления экзистенциального ужаса и нужна национальная, а тем более религиозная идентичность. А потому каждой культуре, каждой вере необходим собственный уголок, в котором бы она ощущала себя безраздельной хохлячкой.

Притормозить культурную экспансию хотя и трудно, но все-таки возможно, когда это касается культур, разделенных государственными границами. Гораздо сложнее с культурами, оказавшимися в пределах одного государства вследствие завоеваний или миграций.

Представители национальных меньшинств могут добиться сколь угодно высоких достижений в культуре большинства, не вызывая ничего, кроме любви и гордости, покуда они не ощущаются иностранным вторжением в доминирующую культуру. Поэтому равенство индивидов (но не культур) вполне возможно. Если национальные меньшинства будут развивать свою культуру для собственного пользования, то вполне может оказаться, что – на некотором расстоянии – ею будет очаровано и национальное большинство. Культурные различия вполне приветствуются и заимствуются всеми народами, пока это ощущается как добровольный выбор. Но даже слабый намек на

принудительность, на насилиственное вторжение немедленно вызовет реакцию отторжения.

«Малым народам», существующим в рамках многонационального государства, не стоит забывать, что власть, даже самая благожелательная, ни из-за какого «малого народа» не станет всерьез ссориться с «большим». И с этим нужно смириться, поскольку другого не дано.

Равенство наций, как и равенство индивидов, есть чисто умозрительный идеал, в соответствии с которым человечество еще не жило ни единой минуты. Относительный мир между индивидами удавалось установить лишь государственной власти и точно так же относительный мир между народами удавалось установить лишь имперской власти, которая оказывалась сильнее каждого покоренного народа в отдельности. Правда, чтобы не подвергать собственное существование опасности, зрелые империи следовали принципу культурного невмешательства, оставляя за покоренными народами право молиться, как они хотят, жениться, на ком хотят и т.п. И лучше всего управлять народами-вассалами руками их же собственных элит, усыпляя гордость последних возможностью входить в элиты «федеральные».

О чем-то подобном сегодня поговаривают pragматичные лидеры национальных общин: о праве на собственный суд – разумеется, под присмотром государства. Иными словами, если община этим правом начинает злоупотреблять, за этим последуют определенные санкции. Но если община обеспечивает правопорядок среди своих сочленов, тогда и ее культурная деятельность станет вызывать многократно более сильную симпатию.

Следовательно, пишет автор, для более безопасного диалога культур необходимо прежде всего реабилитировать слово «империя», в определенных кругах уже давно превратившееся в ругательство. Известно, что всякое длительно существующее социальное явление неизменно выполняет какую-то жизненно важную социальную функцию. Можно предположить, что имперское сознание заставляет жертвовать этническими интересами во имя общегосударственного целого. То есть имперское сознание вовсе не высшая концентрация национализма, как это принято считать, но, напротив, его преодоление во имя более широкого и многосложного единства.

Многие не желают видеть неустранимого трагизма социального бытия, конфликта всех ценностей, и это заставляет во всех мучительных ситуациях искать какую-то панацею. В последнее время такой

панацеей сделалось слово «диалог». Предполагается, что все конфликты можно умиротворить, если конфликтующие стороны сумеют каким-то особо мудрым образом вступить в диалог друг с другом. В подтверждение приводят те или иные экзотические примеры мирного сожительства наций или конфессий, не замечая при этом, что социальные группы, говорящие на разных языках, вовсе не обязательно являются нациями, ведь нацию создает вовсе не язык или территория, а система наследственных иллюзий, осуществляющих коллективную защиту населения от экзистенциального ужаса. Даже интеллектуалы часто не различают конкурентных и неконкурентных ситуаций и способ примирения в неконкурентных ситуациях надеются применить в ситуациях острой конкуренции.

Вступая в метафизические дискуссии, следует более всего опасаться высказать сомнение в величии и долговечности того, в чем оппонент находит психологическую защиту. Особую осторожность должны проявлять более защищенные, то есть более преуспевшие. Как раз им не следует ни в коем случае даже ставить на обсуждение собственную метафизику, поскольку она, как правило, предназначена для оправдания того самого порядка вещей, который разрушает экзистенциальную защиту проигравших. Напротив, им следует объяснять свой выигрыш случайностью, подчеркивать достоинства оппонента и мудрость его метафизического самооправдания.

T.A. Фетисова

В.Н. Порус

У КРАЯ КУЛЬТУРЫ: (ФИЛОСОФСКИЕ ОЧЕРКИ)*

В книге собраны философские очерки, опубликованные в различных периодических изданиях в последние годы и объединенные общей темой кризиса, в котором, по словам автора, европейская культура пребывает так давно, что само слово «кризис» воспринимается как мифологема или назойливая банальность. «Верный признак культурного кризиса состоит в том, что его перестают замечать» (с. 3). Философию называют самосознанием культуры. Но если философы видят в кризисе лишь «новую реальность», над которой можно беспристрастно рефлектировать, значит, самосознание помрачено. Такая философия способна только на самоотрицание. «Что и происходит: все слышнее возгласы о конце философии, уступающей место наукам или иным формам духовной практики» (там же). Но автор уверен, что культура, в которой нет достойного места для философии, – это культура выморочная. Она неизбежно уступит «посткультурной» («постчеловеческой») действительности. «Культуры вообще живут, пока есть силы, их поддерживающие и охраняющие. Это значит, что философия и культура отвечают друг перед другом – отвечают своим существованием» (с. 4).

Большую часть книги занимают очерки о русской философской мысли от Вл. Соловьёва до Г. Шпета. Обращение автора к этим темам автор считает оправданным в той мере, в какой он пытается услышать

* Порус В.Н. У края культуры: (Философские очерки). – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. – 464 с.

в пророчествах русских мыслителей подсказки, «как нам сегодня расчищать завалы культурного кризиса» (с. 4). Разговоры о «вторичности» русской философской мысли, о ее «тупиках», в каких она якобы блуждает вот уже без малого полтора столетия, он отвергает как бессмысленные. «Трагическое величие русской философии (и не только религиозной) в том, что она смогла остро ощутить кризис культуры и в труднейших исторических условиях, как могла, противостояла ему» (там же).

Книга состоит из трех разделов. Первый раздел **«Трагедия разума** (размышления о русской философии Серебряного века)» объединяет следующие философские очерки: 1. «С. Кьеркегор, Л. Шестов и проблема культуры». 2. «Идейное наследие В.С. Соловьёва в контексте современной культуры». 3. «В. Соловьёв и Л. Шестов: единство в трагедии». 4. «Неизбытная актуальность предостережений С.Н. Булгакова». 5. «Трагедия философии и философия трагедии (С.Н. Булгаков и Л.И. Шестов)». 6. «Павел Флоренский: опыт антиномической философии культуры». 7. «Спор о рационализме: философия и культура (Э. Гуссерль, Л. Шестов и Г. Шпет)». 8. «Эсхатология свободы». 9. «С.Л. Франк: антиномии духа как основания культуры».

Без малого сто лет разделяют зрелые работы Кьеркегора и Шестова, они принадлежат разным эпохам, отзываются различным историческим опытом. Но перекличка их идей продолжает звучать и в наши дни. Если краткой формулой обозначить главную тему обоих философов, то она, по словам автора, будет звучать так: «Это поиск разрешения трагического противоречия между единичностью и уникальностью человеческого существования и рамками природной и социальной необходимости, в которых это существование бьется как в ловушке. Это поиск выхода из безвыходного положения» (с. 8). Шестов и Кьеркегор едины в критике рационализма, в перекликающемся с лютеранством призывом к чистоте веры, не замутненной аппелляциями к разуму, в догадке о том, что путь к вере лежит через пропасть отчаяния. По Кьеркегору, «абсолютность отчаяния выявляется тогда, когда человек осознает внешнюю необходимость, будь то необходимость противостоящего ему мира или необходимость моральных императивов, как чуждую ему, его единственной и неповторимой жизни» (с. 8). Шестов также уверен, что человеку нужно вы-

рваться из рамок необходимости. Но куда? К тому, что выше необходимости и, следовательно, выше разума, который эту необходимость устанавливает и ей же поклоняется. И Кьеркегор, и Шестов, отворачиваясь от разума, надеются обрести нечто несоизмеримо большее. «Вера, которую разум трактует как абсурд, и является лучом спасения, который, падая в бездну, помогает выйти из нее человеку» (с. 11–12). Однако вера, к которой страстно зовет Кьеркегор, – удел немногих. Ссылаясь на исследование П.П. Гайденко, автор подчеркивает, что такая вера не имеет ничего общего с ее пониманием в христианстве. «Такая вера – демонична, она абсолютно исключает какое-либо посредничество между человеком и Тем, в Кого веруют, будь то посредничество Церкви или посредничество нормального, “не абсурдного” человеческого языка» (с. 13). Автор подчеркивает, что бегство от Разума выводит не только за пределы человеческого, но и за пределы Веры – такова парадоксальная логика бунта. Ссылаясь на выражение Виктора Ерофеева, автор отмечает, что «Л. Шестов как бы мыслит себя организатором заговора, цель которого – свергнуть с пьедесталов Истину, Разум и Добро» (с. 16). Эти культурные универсалии, по мнению Шестова, дискредитировали себя, ибо бросили на произвол судьбы «отверженных», чья трагическая участь не имеет оправдания, «и это освобождает людей от каких бы то ни было обязательств перед свергаемыми идолами. Если культура равнодушна и враждебна несчастным и “несчастнейшим”, то и она не нужна им» (с. 17). Н.А. Бердяев разделял стремление Шестова «поставить в центре мира одинокую человеческую индивидуальность, ее судьбу, ее трагические переживания» (цит. по: там же). Бердяев уповал на *реформирование* культуры, ее пропитывание новой моралью, которая уже не будет отвергать обездоленных, цинично называя их «щепками», которые лежат при рубке леса, или удобрением, вносимым в почву истории для будущих благоденствующих поколений. Другие участники воображаемого «заговора» были более радикальны. Бунт Ф. Ницше против универсалий культурыставил под сомнение само ее существование. Если Кьеркегор и Шестов пытались поставить Веру на тот пьедестал, с которого они стаскивали Разум и Мораль, то Ницше обрушивался на Веру и на самого Бога. «Эта разрушительная работа должна была стать подготовкой последующего созидания, взамен опрокинутых

устоев и принципов следовало предложить новые. Но позитива у разрушителей так и не нашлось» (с. 19). Культура, как полагает автор, впервые за свою историю ясно осознала свою смертность. «Но это осознание разве не укрепило решимость бороться за ее жизнь?.. Нужно защищать культуру и противостоять варварству» (с. 20). Томас Манн выступал против иррационалистических трактовок Разума как ограничителя и разрушителя творческой свободы. Он выражал надежду на то, что будущим поколениям, умудренным страшными опытами мировой катастрофы, «доведется жить в мире, где разум и действительность будут более счастливо гармонировать друг с другом» (цит. по: с. 21). Разум может и должен быть фундаментальной ценностью культуры. «Но Разум – опасное оружие. Его критика способна не только укреплять, но и разрушать культуру, подвергая сомнению ее прошедшие и наличные состояния и формы. Разум безудержен в своем стремлении рационализировать все стороны человеческого бытия, он экспансивен и заполняет собой все пространство Духа. Культура, в которой рациональность уродливо гипертрофирована, превращается в свою противоположность – в прокрустово ложе для человеческой индивидуальности. Культура без рациональности или с недоразвитой рациональностью подобна умилишенному; культура, в которой рациональность вытесняет и подменяет собой все или многие иные человеческие ценности, подобна умирающему от жажды» (с. 21). Именно поэтому, уверен Томас Манн, Разум должен быть гуманным. «Он должен соединять в себе устремленность и уважение к Истине и Необходимости с человечностью, с любованием неповторимостью и смелостью конечного индивидуального существования, не цепенеющего перед пропастью исчезновения, а прокладывающего мосты через нее – в будущее» (там же). По мнению Т.Манна, Ирония могла бы помочь Разуму сохранить его культуротворческую силу. «Т.Манн видел в иронии особое состояние субъекта, когда он, ощущая свою кровную связь с миром ценностей культуры, в то же время способен осознать и свою нетождественность этому миру, возможность его критической оценки» (с. 22). Но из силы, охраняющей Разум как культурную ценность, ирония (в случае разорванности иронического сознания) способна превратиться в скепсис и сомнение – «не картезианское сомнение, благодаря которому осуществляется по-

иск несомненного, а сомнение бесцельное, самодовлеющее, разъезжающее. Такое сомнение утрачивает свою связь с рациональностью и становится модусом псевдодуховного существования индивида. Потерявшая разум, обезумевшая ирония направляется на культуру, превращая ее в объект презрительной насмешки» (с. 22). Для того чтобы произошла эта метаморфоза, отмечает автор, крепко поработал XX век. «Культуру не смогли убить лагеря смерти и атомные взрывы. Но угроза подобралась к ней изнутри. Составлявшие ее горизонт ценностные универсалии утратили свой ориентирующий смысл» (с. 22–23). Универсалии культуры могли продолжать свое существование лишь как подобия, имитации самих себя. «Фиктивная культура, фиктивный индивид, фиктивная гармония между ними – сомнительный итог великой истории, не разрешившей противоречие между индивидуальным и всеобщим, но превратившей обе стороны этого противоречия в безжизненные подобия» (с. 24). Отсюда, пишет автор, уже рукой подать до постмодернистской «иронической солидарности» людей, пришедших к прагматически бесспорному выводу: если ценностные универсалии опасны, от них следует отказаться и более не принимать всерьез, а лучше забыть даже язык, на котором они некогда были выражены. «Постмодернистский проект культуры – это культура без универсалий. Собственно, это уже и не культура в ее классическом, идущем от Канта, понимании» (с. 25). Прагматический разум перестал быть культурной универсалией и превратился в инструмент для удовлетворения насущных потребностей. Ссылаясь на слова В.М. Межуева, автор отмечает, что современность в своем существовании и функционировании не нуждается, «похоже, не только в Боге, но и человеке, – во всяком случае, в том его качестве и виде, в каком он представлял в зеркале философии, начиная с античности...» (цит. по: с. 36). На этом фоне философия В.С. Соловьёва (со всеми ее противоречиями и трудностями) выступает как сила ободряющая и обнадеживающая. «Она остро оппонирует современному философскому декадансу» (с. 33). Мысль Соловьёва противостоит распаду идеи *субъекта*, которым охвачена современная философия. Провозглашенная как итог этого распада «смерть субъекта» не может, как отмечает автор, рассматриваться как частное событие в мире философских идей.

Характерно, что сообщения о «смерти субъекта» в современной философии оказываются опровергнутыми самими их источниками.

Что касается В.С. Соловьёва, то он в своем размышлении о субъекте «исходит из высокого предназначения, а следовательно, из столь же высокой ответственности человека» (с. 43). Это «обременительная» философия, трудная работа души, и современный прагматизм пытается снять эту ношу с человека, объясняя, что его настоящая задача – «в заботе о делах насущных, в удовлетворении своих потребностей доступными и эффективными способами, в обеспечении комфортного и безмятежного пребывания в жизни» (там же). Соблазнительная проповедь прагматизма составляет сейчас, по словам автора, едва ли не основное идеиное содержание эпохи, проникая во все поры бытия – от домашнего очага до geopolитики. «Не потому ли наша эпоха несет на себе отчетливые признаки *вырождения*? не потому ли так тревожно мироощущение современного человека?» (с. 44).

В основе *культурной утопии*, замечает автор, – идея гармонического единства человечества. Но этому всеединству грозят две опасности. «Первая – разрушительные импульсы, исходящие от своеволия (свободы, сочетаемой со злым разумом). Свобода индивидуальности имеет положительный смысл только в том случае, если она не приводит к “дроблению” всеединства. Свобода как возможность противоречия целому есть источник распада» (с. 61). Время, в которое жил Соловьёв, характеризовалось наступлением «эры индивида» (автор ссылается на заголовок книги А. Рено «Эра индивида: К истории субъективности» (СПб., 2001)). Для этого времени было характерно разложение сознания, для которого индивидуальное очевидным образом подчинено общему и всеобщему, а также возникновение новых форм сознания, переворачивающих это отношение. «Процесс этот был и остается крайне болезненным; он воспринимался и продолжает восприниматься многими как “конец” и “смерть” культуры, с одной стороны, и гибель “субъекта культуры”, человека как культурного существа, с другой» (с. 67). Соловьёв видел признаки этого процесса и пытался препятствовать ему путь своей утопией, в которой мессианская роль отводилась России, призванной, как верилось философу, преодолеть тенденции распада, идущие от западной цивилизации,

«поставившей во главу угла “эгоистический интерес” и социальный атомизм...» (с. 67). Попытка оказалась безуспешной: реальность российской жизни оказалась сильнее утопии, и Соловьёв разочаровался не только в утопии, но и в самой реальности. Отсюда – мрачная эсхатология его последних работ, в которых «описание апокалипсиса по своей убедительности несравненно превосходит бледные хилиастические надежды-догадки о наступлении Царства Христова на земле» (там же). Автор замечает, что в последние годы своей жизни Соловьёв разочаровывается в культуре, которая «не в состоянии выполнить задачу объединения людей, потому что она *слишком далека от Абсолюта*, приближаясь к запросам “эмпирического человека”, снижаясь до него и только поверхностным образом обуздывая его “испорченную природу”» (с. 68). До конца своих дней Соловьёв не решился на прямую критику культуры, прикрывая свое разочарование в ней иронией, «прячась за различными масками, каждая из которых отображает какую-то отдельную и преувеличенную мысль самого философа» (с. 69). Что касается Л. Шестова, то он, напротив, «решительно восстал, с одной стороны, против универсалистских притязаний культуры, с другой – против самодовольной обыденности, превращающей культуру в комфортное обиталище, утилизирующей ее ценности для собственных небольших нужд...» (там же). Но и Соловьёв, и Шестов, оба они с разных сторон подошли «к темному пределу истории, к бездне» (цит. по: с. 69–70), которая разверзается, когда у человека уходит из-под ног почва культуры, когда он «выпадает из истории» и остается в пустоте отрицания и сомнения. Критика культуры, подчеркивает автор, вообще говоря, является способом развития последней. «Но важно различать критику культуры, которая ведется ради культуры, то есть ради ее совершенствования, и критику, которая оказывается способом самоубийства культуры» (с. 70). У человеческого духа, пишет он, нет жизнеспособной формы самовыражения и воплощения в реальность помимо культуры.

Рецепция идей С.Н. Булгакова в России была и остается неоднозначной, сочетающей различные и подчас противоположные оценки – от возвышенно-превосходных до уничижительно-негативных. Автор указывает ряд мотивов для критики взглядов Булгакова. 1. Булгаков нелогичен, утверждая необходимость отразить в философских построени-

ях иррационально-мистические стороны нашего бытия и одновременно склоняясь к «прямолинейному рационализму». 2. Булгаков не понял и не принял те философские направления, которые «перевернули» традиционную европейскую философию и открыли новые ее горизонты (это касается, в частности, социальной философии марксизма). 3. Булгакову не удалось «подправить традиционное христианство» в духе гуманизма, поскольку идея абсолютной значимости человеческой личности была принята им за идею «человечества без Бога или помимо Бога». 4. Булгаков, по мнению автора, предстает косным мыслителем в тех вопросах, которые связаны с движением философии и религии *навстречу друг другу*.

Автор отмечает, что русские религиозные философы начала XX в. питали надежду на реформирование христианства. Однако «реформа веры никогда не осуществлялась без огромных духовных потрясений, не говоря о прямой борьбе с реформаторами тех, кто считал себя охранителями устоев» (с. 85). Все творчество Булгакова – свидетельство его борьбы против ясно ощущаемой им угрозы распада – «культуры и человека, государства и Церкви, разложения основ общественного бытия» (с. 90). И именно в идее «всеединства», которую выдвинул В.С. Соловьев, Булгаков также находил противоядие против разъединения человечества, «утрачивающего единство духовное, а вслед за тем подходящего к краю бездны» (там же). Ради этой идеи Булгаков был готов пожертвовать принципом рациональности. Идеальная цель для человеческой личности – достижение «второго Абсолюта», т.е. единства Разума, Добра и Красоты. Ориентиром на этом трудном пути должна служить Культура. Утрата этого пути губительна для человечества, ибо, «сойдя с этого пути, человечество исчерпает свой смысл. Слагая с себя бремя своей сущности, люди испытывают “невыносимую легкость бытия”, под которой обрушится и культура, и само существование человеческого мира» (с. 91). В этом состояло одно из предостережений Булгакова. Второе предостережение сводится к тому, что на пути реформирования христианства есть опасность, что процесс реформ «может при определенных условиях обращаться в фактическое и сущностное разрушение культуры» (там же). Попытки модернизации вероучения, богословия и христианской практики на поверку оказываются подчас всего лишь «мероприятия-

ми», которые не обновляют христианство, но лишь приспосабливают его к неоязычеству или вульгарному безбожию. «Успех таких “мероприятий” означал бы духовную гибель Церкви и выпадение христианства из культуры» (с. 92). Еще одно предостережение Булгакова говорит об «опасности размена христианства на мелочь псевдогуманистических лозунгов, среди которых провозглашение абсолютной творческой свободы занимает едва ли не главное место» (с. 93). Булгаков предчувствовал и наблюдал наступление решающей фазы культурного кризиса, который сегодня «уже охватил человеческий мир и поставил его историю перед последней чертой» (с. 94). Европейская философия не смогла преградить путь кризису. Но и христианская религия его не предотвратила. «Она сама пребывает в кризисе, и выхода из него пока не видно» (там же). «Трагедия философии» у Булгакова – это прежде всего признание неразрешимости важнейших задач, которые философский разум ставит перед собой: выяснение причин мирового зла, возможности свободы, смысла истории, единства всего сущего в великом Целом. «Форма, которую принимает эта трагедия – антиномизм. Но не кантовский антиномизм чистого разума... Антиномии, по Булгакову, не порождаются разумом; они пронизывают бытие, *включающее разум*, отпавший от своего абсолютного начала и греховно возомнивший о своей суверенности и автономности» (с. 106). Иными словами, трагедия – характеристика мирового процесса, «это само бытие, взятое в его неизбытной раздвоенности» (там же). Для Булгакова в трагедии *отдельного человека* отражена трагедия *человечества*. «Всеми силами философ-богослов противится разъединению человечества, распаду его на атомы... Антиномизм бытия – не препятствие, а условие духовного вызревания человечества, сочетающего в себе интеллектуальную смелость с нравственной силой» (с. 110). Но в отличие от Булгакова Л. Шестов не верит ни в «единство», ни в «совместное действие» человечества. На место абсолютной ценности «мировой жизни» Шестов ставит абсолютную ценность индивидуальной человеческой личности. Для него «последний закон на земле – одиночество» (цит. по: там же). Он не верит также в трагедию как условие культуры (а не как следствие ее распадения), как «трагическое напряжение духа, которого требует культура для своего сохранения» (с. 119). Автор отмечает, что расхождения

Булгакова и Шестова были принципиальными. Но между ними было и много общего. Оба они отвергали претензии «самодовольного разума». «Оба видели разверзающуюся пропасть, к краю которой он подводит человека» (с. 120). Но Булгаков хотел построить мост через эту пропасть, поскольку верил в возможность *иного* разума. «Шестов же хотел перескочить пропасть прыжком веры, *отбросив разум*. Но обоих мыслителей подстерегла одна и та же неудача» (там же). Спор о разуме остается неразрешенным, пишет автор. Он «мерами вспыхивает и мерами угасает». Но в отличие от Логоса-Огня, у него нет в запасе вечности. «Его вспышки всегда совпадали с культурными кризисами, а угасания – с периодами, когда эти кризисы казались преодоленными. Но убыстряющееся время может оборвать эту череду. Быть может, человечество уже вступило в эпоху, когда само его существование прямо зависит от того, будет ли этот спор решен, достанет ли сил, отбросив разногласия и взаимное недоверие, найти общий путь спасения» (с. 122).

Является ли культура вечным достоянием человечества? Возможно ли «посткультурное» историческое бытие? Автор замечает, что сегодня такие вопросы – не абстрактное умствование, а попытка заглянуть в обозримое будущее. Осмысление культуры есть прежде всего сопоставление *действительности культуры* с ее *понятием*. Для этого необходимо критическое самосознание культуры, функцию которого берет на себя философия культуры.

Главное противоречие европейской культуры – между единичностью экзистенции и всеобщностью культурных универсалий. «Разрешается ли противоречие культуры в рамках философии всеединства? Да – если культурным универсалиям возвращена их религиозная основа. Нет – если культура автономна по отношению к религии. Так вопрос о европейской культуре преобразуется в вопрос о ее связи с христианством» (с. 125). В России на рубеже XIX–XX вв. этот вопрос стал центральным в размышлениях о культуре, в русской философской мысли вновь вышла на первый план средневековая проблема соотношения веры и разума. «Разум равно служит свободе и несвободе. Но свободе служит разум, соединяющий человека с Богом, несвободе – “секуляризованная” рациональность, разорвавшая связь с Абсолютом… Сама необходимость различия этих смыслов могла

быть осознана только в культуре, которая уже имела бы среди своих универсалий рациональность, одухотворенную верой. Если этого нет, то и свобода, и разум, как культурные универсалии, парадоксальны, а в основаниях культуры – трещины. Как остановить вырождение? *«Преобразовать разум и переосмыслить свободу»* (с. 129). Анализируя позицию П. Флоренского в решении этой проблемы, автор подчеркивает, что путь Флоренского – «это лавирование между обломками культуры, чтобы припасть к источнику энергии, питающей восстановительные усилия. Этот источник – *вера*, хранимая и оберегаемая, но не как неприкосновенный запас в трудном походе, а как духовная сила, расходуемая по мере необходимости» (с. 130). Преобразованная рациональность должна изменить отношение к антиномичности. «Антиномия – не крушение разума, а его испытание. Испытание его свободы... от самого себя... Выдержав испытание, разум может возвыситься над самим собой, возвыситься до веры. Не выдержав, он закроет путь веры из страха перед противоречием, а значит и перед истиной. Тогда в фундаменте культуры будет не освобожденный разум, а его плоская позитивистская проекция...» (с. 132–133). Флоренский противопоставляет *автоцентристическому* («секуляризованному», отсеченному от веры) разуму новоевропейской философии *теоцентристическую* ориентацию разума, преображенного верой и не боящегося антиномичности. Для Флоренского антиномия – это не временное затруднение познания, не *парадокс*, разрешаемый и устраляемый усилиями логики и опыта. «Она связывает конечный и “раздробленный” (расколотый падением) мир, вмещающий в себя человека, и бесконечную целостность и полноту Абсолюта» (с. 140). Но в отличие от Булгакова, антиномизм Флоренского не окрашен в тона *трагедии*; «он проникнут надеждой и ожиданием истины, уверенностью в том, что связь между человеком и Абсолютом не прервана, хотя и заключена в форму антиномии. Задача духа в том, чтобы держаться за эту связь как за путеводную нить и двигаться в верном направлении, не соблазняясь обманчивым покоем, который сулят не-противоречивые... представления о сущем» (с. 141). Философия культуры, по мнению Флоренского, как и философия вообще, стоит перед выбором: либо христианство, возвышающее антиномизм познания до благодатной и очищающей веры, либо «полуверие», «лишь

по видимости утверждающее статус культурных универсалий, а на деле снижающее его до формальных противоречий... а следовательно, ведущее к дискредитации культуры» (с. 143). Вера спасает культуру, «полуверие» губит. «Культура – высшая ценность земного бытия, преображающая человека» (с. 144). Ее символическая природа, полагает Флоренский, позволяет человеку стать «больше, чем он есть», не *пребывать* в мире, но *творить* мироздание. Разделение сфер культуры на «материальную» и «духовную» имеет лишь условный, вспомогательно-эвристический характер. «Культура духовна по самому своему существу... Духовная культура – это *весь* универсум человеческой жизни в его символическом значении. Поэтому упадок культуры наступает тогда, когда распадается связь между предметностью явлений культуры и их символическим содержанием» (с. 145). Культура, по Флоренскому, неоднородна – в ней есть различные слои, пласти, уровни. «Культуры не равнозначны, они не в равной мере связывают человеческий мир с миром Истины. Но чередование культурных эпох... – не эволюция от низшего к высшему, которую можно было бы изобразить, например, непрерывной функцией; это прерывистый ритм: одна культура уступает место другой, возможно более низкой, чтобы вернуться, когда придет его время. История культуры – трудное дыхание духа» (с. 148).

Для преодоления кризиса необходим не только точный диагноз причин заболевания, поразившего душу культуры – науку и философию, но и рецепт, дающий надежду на исцеление. По мнению Э. Гуссерля, в основе кризиса европейской культуры лежат скептицизм и крайний субъективизм, «под разрушительным воздействием которых падают устои – культурные универсалии, составляющие горизонт человеческих ориентаций в мире» (с. 152). Гуссерль находит главную, как он полагает, причину надвигающейся катастрофы – «утрату единства между объективностью и универсальностью знания о мире и смыслом человеческого существования (единства, которое легло в основу европейской культуры еще в античности)» (с. 153–154). Заболевание рационализма «роковым натурализмом» и «объективизмом», симптомы которого просматриваются в истории новоевропейской науки, а причины еще предстоит выяснить, связано, считает Гуссерль, с тем, что между миром науки и «жизненным миром» (*Lebenswelt*)

человека пролегает пропасть отчуждения. Спасение от кризиса европейской культуры Гуссерль видит в создании философской науки о рациональности, основанной на самопознании духа. В этом суть программы трансцендентальной феноменологии. Только избавление рационализма от реликтов «объективистской установки» позволило бы, полагает Гуссерль, справиться с задачей, которую ставила перед собой, но не смогла решить классическая философия, – «осуществить функцию свободной и универсальной теоретической рефлексии, охватывающей также все идеалы и всеобщий идеал, т.е. универсум всех норм» (цит. по: с. 155). Решение этой задачи означало бы триумф рационализма. «Реформа рационализма привела бы к восстановлению веры в разум, а вместе с нею – к обновлению каркаса европейской культуры» (с. 158). Задача обновления и укрепления рационализма выдвигалась на первый план не только Э. Гуссерлем. Ту же задачу ставили перед собой представители львовско-варшавской школы, а также близкий к ним Р. Ингарден. Той же идеей вдохновлялись и антипозитивистские ревизии рационализма, среди которых особое место занял «критический рационализм» К. Поппера и его последователей. Но у Гуссерля были и серьезные оппоненты, среди которых – Л. Шестов. «Он увидел в Гуссерле крупнейшего рационалиста современности и именно поэтому обрушился на него с критикой, которая была направлена не столько против замысла феноменологического трансцендентализма, сколько против превозношения науки и научной рациональности, распространяемой и на философию» (с. 160). Если для Гуссерля рациональное обоснование знания есть путь к спасению культуры, то Шестов поднимает «бунт» против этой культуры, которая, по его словам, не заслуживает спасения, ибо она бросает на произвол судьбы «несчастных» – тех, кто раздавлен непомерной тяжестью «самоочевидных истин», непреложных законов, моральных императивов. Антирационализм Шестова, полагает автор, это «меньше всего гносеологическая позиция. Более того, это даже и не философская позиция, если под философией понимать систему мировоззренческих проблем и их решений. Атака на разум со стороны Шестова – это, прежде всего, протест против культуры, в которой рациональное начало является доминирующим, против *рационалистической культуры*» (с. 163). Рационалистическая культура, с точки зрения Шесто-

ва, это «мертвый мир», человеку в нем нет места, а значит, «ее падение, с таким ужасом ожидаемое Гуссерлем, на самом деле есть благо» (с. 164), ибо на руинах рухнувшего «мертвого дома», возможно, воздвигнется новое здание, в фундаменте которого – человеческое стремление к свободе, одухотворенное верой. Но эта дилемма – либо рационалистическая культура, либо «живая жизнь» индивида – выглядит, по словам автора, как извращение европейской культурной традиции. «Она вся стоит на противопоставлении рациональности и свободы, которые нельзя оторвать одну от другой без гибели обеих» (там же). Философия должна найти выход из этого тупика. Эту задачу и пытается решить Г. Шпет. Он «ищет форму *рационализма*, совместимую с шестовским *индивидуализмом*, примиряющую требования культуры с притязаниями индивида» (с. 166). Но для этого рационалистическая культура должна прежде всего преодолеть в себе скептицизм по отношению к такому примирению. Ссылаясь на слова Т.Г.Щедриной, автор замечает, что «Шпет, выступая против скептицизма Шестова, прежде всего воюет против самого себя, собственных сомнений в безусловной правоте безудержного рационализма» (с. 167). Вопрос для Шпета заключается в том, чтобы прежде всего оградить рационализм от этической критики. «Нужно показать, что рационализм – это и есть та твердая почва, которой так не хватает Шестову. Только в опоре на рационализм, а не восставая против него, можно найти утраченное единство индивидуального и всеобщего. Рационализм должен быть реформирован. Но реформа должна быть более глубокой, чем это было намечено Гуссерлем» (там же). В споре Гуссерля с Шестовым, подчеркивает автор, нет и не может быть победителя. «Ибо победа одного из них означала бы крах культуры, проис текающий из усилий вывести ее из кризиса» (с. 170). Но как совместить несовместимое? Не только отказаться от бессмысленной борьбы на уничтожение между рациональностью «философии как строгой науки» и «мудростью метафизики» как проекции индивидуального миропонимания и мирочувствия философа, но «позволить им такое общение, в котором обе стороны нашли бы жизненную среду?» (там же). Эта возможность есть, и она, согласно Шпету, порождена самой же культурой. Место встречи универсального и индивидуального сознания – это мир языка. «Сфера понимаемого слова обнимает собой

единство всеобщности, воплощенной в разуме, и индивидуальности, выявляемой в “мудрости”. Но разум все же остается фундаментом культуры» (с. 171–172). Понимание – вот слово, в котором, как пишет автор, Шпет видит ключ от двери, «перед которой остановились Шестов и Гуссерль, бунтарь против культуры и ее апологет» (с. 174). Человек, по словам Шпета, должен предстать перед философией и мудростью преображенным. *Преображеный человек* – тот, кто осознает свою культурную природу. «Это и есть *образование человека*, приданье индивиду человеческого образа» (с. 174–175). Диалектика положения человека в культуре такова, что культура есть самоотречение человека, а человек – самоотречение культуры: «...не отрекаясь от себя, своей единичности, человек не может себя найти, ибо нет человека вне культуры. Не снисходя до человека с высот своих универсалий, культура не может удержаться на этих высотах и падает, растворяясь в кислоте презрительной насмешки или прямой враждебности со стороны индивида» (с. 174). Философскую позицию Шпета автор называет *философией преображения*, но при этом высказывает сомнения в ее устойчивости, поскольку «синтез личного и универсального в человеке должен быть оплачен, но цена может быть и непосильной. Преображение человека трагично» (с. 175).

Вопрос о судьбе европейской культуры автор формулирует в таком виде: может ли разум *противостоять* варварству? Как придать разуму «человеческое лицо», приблизить к жизни, связать его «не только с определением целей и правил действий, но и с нравственной ответственностью за них?» (с. 178). Разум должен «заглянуть» в глубину экзистенции, понять ее, осмыслить, осветить изнутри. Ссылаясь на слова П.П. Гайденко, автор подчеркивает, что «проблема разума и экзистенции – это проблема универсального и уникального, всеобщего и единственного. Теоретически она встает как вопрос об истине: как совместить всеобщность истины с ее личным характером? Практически... это проблема свободы в ее отличии от индивидуального своееволия» (цит. по: с. 179). Хайдеггер решает проблему свободы по-своему: он противопоставляет свободу и культуру, бытие и разум, и это противопоставление нивелирует различие между «высокой» и «массовой» (подлинной и поддельной) культурами. По мнению автора, «культура, как ее понимает Хайдеггер, *вообще не может быть*

подлинной, само это понятие изнутри подточено противоречием» (с. 183). Отсюда уже только шаг до провозглашения «смерти культуры». По Хайдеггеру, человек, согласившийся с тем, что его бытие осмысленно только культурой, «теряет свою свободу, а утратив ее, становится лишь копией некоего образца... человек неизбежно становится таким, как все; его существование неподлинно, “растворено” в безликом *Man*» (с. 181). Возможно ли возвращение его подлинности, пробуждение свободы в человеке? Да, отвечает Хайдеггер. Но какой ценой? «Человек должен осознать себя не как существо, причастное бесконечным ценностям, воплощенным в культуре, а как “существование”, которому дано, по сути, только одно – понимание своей конечности и временности» (там же). По своей онтологической структуре человек – существо не разумное, а смертное, а философия «должна научить человека не познавать, а умирать» (там же). На таком довольно мрачном фундаменте Хайдеггер строит свою онтологию. В ее рамках культура предстает как «иллюзия человеческого бессмертия» (с. 182). Это *искусственный Бог*, которого люди создают, чтобы с его помощью все же вырваться из-под власти своей конечной, ограниченной природы, «осознать себя причастными к миру идей, символов – представителей бесконечности в конечном человеческом бытии» (там же). Ссылаясь на слова В.М. Межуева, автор замечает, что «культура позволяет человеку *вообразить* о себе больше, чем он есть на самом деле» (там же). И потому человек в культуре терпит, согласно Хайдеггеру, неминуемый крах: он перестает быть *самим собой*. «Значит, чтобы вернуться к себе, необходимо отринуть власть культуры. Вопреки Канту, человек *подлинный* живет не так, как будто он бессмертен. Напротив, он исходит из своей смертности... как из условия, позволяющего ему принимать *собственные решения*...» (там же). Автор анализирует также сартровское понимание подлинного бытия как синонима свободы, из которого он выводит парадоксальность самого стремления к свободе. Парадокс свободы пронизывает, по его словам, и философию всеединства В. Соловьёва, и философию Н.А. Бердяева. «Тайна свободы в том, что она, будучи необходимым условием разума и добра, столь же необходимо связана с противоразумием и злом» (с. 190). Нет добра и зла, отделимых от человеческой свободы, а значит, «поле борьбы со злом –

внутри человека, ее исход не предопределен, он зависит от духовных, нравственных усилий каждого...» (с. 193). Тайна свободы, полагает автор, не разгадана европейской культурой. «Ложное понимание свободы закладывает ложь в ее основание» (с. 194). Свобода – благо, но и бездна, манящая и пугающая, «внутренняя ценность мира», но и «самое ужасное, что только может быть» (с. 425).

На рубеже XIX–XX вв. европейцы довольно легко согласились с тем, что Бог умер, «поскольку у них оставалась вера в прогресс, гуманизм, науку и демократию» (с. 195). Но XX век освободил Европу и от этих оптимистических иллюзий, поставив ее, по словам Бердяева, «перед оголенными, неприкрашенными, суровыми реальностями» (цит. по: там же). Бердяев остро ощущает нарастание кризиса, отмечая его признаки в политике, экономике, общественной жизни, но «усматривая его первопричины в распаде культуры, в омертвении ее главной ценности – духовной свободы» (там же). Бердяев задается вопросом, способно ли современное христианство быть духовным лидером человечества, остановить и преодолеть кризис эпохи? Он отвечает на этот вопрос отрицательно, полагая, что христианство бессильно перед вызовами времени. Среди этих вызовов на первом месте – возникновение новой действительности: «былая органичность человеческого мира сменилась технической организацией» (там же). Человек в новой действительности ощущает себя деталью гигантского бездушного механизма. «И вопрос стоит о жизни и смерти духа – вопрос, на который нельзя найти ответ в прошлом, уходящем безвозвратно» (с. 195–196). Другая причина кризиса – бессилие культуры перед «восстанием масс». Бердяев утверждает, что «культурный слой, гуманистический по своему миросозерцанию, бессилен дать массам идеи и ценности, которые могли бы их вдохновить» (цит. по: с. 196). Его бессилие коренится в «смерти Бога»: безрелигиозная, но претендующая на гуманизм культура обнаруживает свою никчемность, «потому что ее принципы опровергаются историей: от превращения человеческого труда в товар до мировой войны с применением оружия массового убийства» (там же). Бердяев замечает, что «христианство в истории так же не удалось, как не удалось все в истории. Те задания, которые поставлены христианской верой, христианским сознанием, никогда на протяжении 2000 лет не были осуществлены и никогда в

пределах этого нашего времени и в пределах этой истории не будут осуществлены, потому что осуществлены они могут быть лишь в победе над временем, в переходе в вечность и в преодолении истории через переход в сверхисторический процесс» (с. 200). Но сама неудача христианства менее всего, по словам Бердяева, может быть превращена в аргумент против «высшей его правды», так же как «неудача истории менее всего означает бессмысленность истории, внутреннюю ее ненужность и пустоту» (цит. по: там же). Выход из кризиса Бердяев предлагает искать в «повороте к человеку». «Нужна *антроподицая*, философия человека, исходящая из его богоподобия и, следовательно, духовного, т.е. подлинного, бытия» (с. 204). Он обращается к христианству, которое «утверждает не только свободу как высшее достижение, как победу высшего божественного разума, но утверждает и другую свободу, которой определяется судьба человека и судьба человечества, которые делают историю» (с. 210). Но смысл истории лежит за ее пределами и предполагает ее конец. «История имеет смысл потому, что она кончится... Бесконечный прогресс бессмыслен. Поэтому настоящая философия истории есть философия истории эсхатологическая, есть понимание исторического процесса в свете конца» (цит. по: с. 221). Конец мира, согласно Бердяеву, есть преодоление времени космического и исторического, времени объективированного – он происходит во времени экзистенциальном. «Бытие в историческом и экзистенциальном времени – различные модусы существования» (цит. по: там же). «Иной» мир есть, по словам Бердяева, наше вхождение в иной модус, в иное качество существования. «Иной» мир есть «просветление и преображение нашего существования, победа над падшостью нашего времени» (цит. по: там же). Прорыв к «иному» миру невозможен вне культуры. «Это дело тех, кому культура обязана своим существованием, людей, постигающих мистическим чутьем глубину духа, внемлющих его призыву» (с. 222). Революция духа, по утверждению Бердяева, превышает по своей значительности все социальные и политические революции.

Первый раздел книги завершается анализом взглядов С.Л. Франка, которого называют «глашатаем христианского реализма», системы взглядов, в соответствии с которыми «развитие общества и личности по пути, указанному учением Христа, есть борьба со злом и

раскрытие путей свободного совершенствования жизни» (с. 239). Человек создает смысл жизни своим духовным усилием. Но оно было бы беспомощным, а жизнь в ее исторической длительности была бы скопищем случайностей, если бы не была направлена к «объективной, сверхмирной, вечной и истинно всеобъемлющей основе бытия», открываемой верой (цит. по: с. 243–244). Франк говорит о *живой вере*. Если вера мертва, поиски Абсолютного замысла – фарисейство. «Мертвая вера уничтожает смысл бытия, живая, свободная и готовая к подвигу вера – осуществляет его» (с. 243). Разум, претендующий на первенство в культуре, но отъединенный от веры, не в состоянии осуществить свои претензии. «Он не спасает культуру от Освенцима. Но и вера, возносящаяся над разумом – путь к фанатизму» (с. 244). Для воссоздания культуры нужно не просто их согласие, а взаимное проникновение – *верующий разум или рациональная вера*. Но оба эти достояния человека должны быть преображенены, и Франк намечает программу такого преображения. Автор называет философию культуры Франка попыткой «удержать позицию оптимизма, отступление от которой погружает человека в условия, несовместимые с жизнью его духа» (с. 251). Жить в культуре – значит *деланием* разрешать внутренние антиномии духа. «Конкретность индивидуального действия, осмысленная верой, – условие всеобщего культуротворческого процесса» (с. 253). Вся философия Франка, по словам автора, это «превозмогание скорбного чувства богооставленности мира и человека» (там же).

Завершая первый раздел книги, автор утверждает, что «культурный кризис не преодолен, хотя человечеству удалось отступить от края бездны» (там же). Он подчеркивает, что искания русских религиозных философов остаются все еще плохо услышанными предупреждениями. Они не отстали от нашего времени, а, скорее, опередили его. «Осознание этого может запоздать – если кризис культуры войдет в необратимую fazу» (с. 254).

Во втором разделе книги **«Философия науки в культурном контексте»** рассматриваются следующие сюжеты. 1. Ответственность двуликого Януса (наука в ситуации культурного кризиса). 2. Этика в структуре философии науки. 3. Рациональность философствования как ценность культуры. 4. Философия науки и ее синергетика.

тическая интерпретация. 5. К вопросу о междисциплинарности философии науки. 6. Метафора и рациональность.

Третий, заключительный раздел книги **«Перед вызовом времени»** содержит две статьи: 1) «Обжигать катастрофу. Своевременные размышления о духовной культуре России»; 2) «Феномен “советской философии”». В этом разделе автор высказывает ряд собственных суждений о сущности культуры. «Культура – это горизонт универсальных ценностей, выступающих ориентирами личного и общественного поведения, отношения к миру, к людям и к самому себе, и вместе с тем рамками, в которые заключена наша жизнь “изнутри”. Это границы, которые нельзя преступить, не оказавшись в тяжком конфликте с самим собой» (с. 411). Культура жива, если люди признают над собой власть ее «универсалов». О духовной культуре нужно судить не только по вещам, фактам и событиям, связанным с образованием, литературой, наукой, искусством или религией, «сколько по всем проявлениям духовности во всех сферах жизни общества и отдельных людей» (с. 413). Наша «духовная культура», замечает автор, тяжело больна. Она страдает не от дефицита средств на «культурные мероприятия». Речь идет о поражении в основаниях культуры, о деградации духовности. Универсалы культуры в массовом обществе заменены имитациями, и это вполне укладывается в постмодернистский «проект» – культура без универсалов. Автор называет эту ситуацию «культурной катастрофой». Речь не о том, что некие ценности разрушены или отброшены. Речь о «вырождении» ценностей как таковых, «об отказе от самого понятия культуры как того, что образуется духовными универсалиями» (с. 420). «Конец культуры» есть, по словам автора, и «смерть человека», диагностированная М. Фуко на закате XX в. по аналогии со «смертью Бога», провозглашенной Ф. Ницше веком ранее. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но «паралич универсалов», более не властствующих над жизненными ориентациями, неизбежно ведет и к «смерти индивидуалий», т.е. личностных начал в человеке, на смену которым приходят *симилякры*. Еще один поворот «бегства» от культурных универсалов – поворот к «поповседневности». С легкой руки А. Шюца это слово стали писать с прописной буквы, а сам феномен объявили *высшей реальностью*. По словам автора, повседневность – это «спальный район» мегаполиса

Культуры – «здесь люди отдыхают от участия в “сценариях истории”, написанных под диктовку Мирового духа. Но нельзя же без конца отдыхать, не то станешь уж слишком примитивным» (с. 424). В мире культуры, где «радикальное зло» обуздано универсалией нравственного императива, человек вступает в отношения с «другими», усматривая в каждом из них Цель (о чем говорил Кант!), но не средство для удовлетворения всевозможных устремлений и прихотей. Ссылаясь на слова Н. Хинске, автор замечает, что мир, в котором «каждый видит в каждом лишь средство для осуществления своих собственных намерений... мир универсального недоверия, холода, немилосердия, он является отражением ада» (цит. по: с. 425). Повседневность, резко отгороженная от культуры, есть, следовательно, нечто невозможное. «Иначе это был бы синоним ада» (с. 425–426). Таким образом, культурная катастрофа – это обрушение связей между ценностями культуры и ориентациями индивидуального бытия. Подлинная причина «смерти человека» – в распаде его *сущности* на осколки, «из которых “жажда жизни”, ползая на коленках, пытается собрать муляжи *существования*» (с. 426). За этой катастрофой неотвратимо следуют все иные – от национальных и политических до технических и экологических, от частных и локальных – до всечеловеческой. «Дискредитация и распад оснований культуры – конечная причина социальных язв. Они множатся именно потому, что уже не воспринимаются как нечто несовместимое с культурой» (с. 427).

Завершая книгу, автор отмечает, что история современной европейской культуры – это трагикомедия в трех актах. *Первый* завершился развенчанием *классической* культурной парадигмы, в центре которой – автономный Субъект. Содержание *второго* акта составил конфликт двух *модернистских* парадигм – *индивидуалистической* и *томалитарной*. «В *третьем* акте на сцену вышел *постмодернизм*, объявивший все случившееся в первых двух игрой масок...» (с. 429). В России все три акта идут сразу. «В этом особенность нашей культурной истории – она движется одновременно в разных эпохах, в немыслимом переплетении архаики, традиционного общества, модерна и постмодерна... Мы привыкли жить в культуре, духовные основания которой противоречивы» (с. 430). Проти-

воречивость культурных оснований играет двойственную роль. С одной стороны, она усугубляет опасность культурной катастрофы. С другой стороны, поддерживает надежду. «А следовательно, все еще есть надежда на то, что в этом споре не угаснет сама идея культуры» (с. 433).

И.И. Ремезова

P.A. Гальцева

РОССИЯ В XX ВЕКЕ: КУЛЬТУРНЫЙ РЕЗИСТАНС (Обзор)

Чем прежде всего дороги нам воспоминания? Образом человека, живой антропологией, галереей человеческих лиц из давнего (недавнего) прошлого. Все повествуемые в мемуарах события и исторические катаклизмы в конечном счете важны для нас тем, как отразились они на типе человека, и еще важнее, как человек отражал их, противостоя им.

И увесистый «Литературный архипелаг» А.З. Штейнберга (2), и такой же философский – Н.О. Лосского (1) существенны этим же: какие лица, а в итоге – какое лицо человеческое, а тем самым и какая среда, в которую оказывается «заброшен» человек, выступают из этих повествований. «Люди у тебя, – писала Штейнбергу одна из его современниц, – живут в обстоятельствах “страшных лет”, а “страшные годы” освещаются духовностью этих людей» (2, с. 30). И неизбежен вопрос: как на этом фоне выглядит наш человеческий мир?

Не то чтобы текущее время лишило нас возможности встретить на своем пути достойных и даже замечательных людей, это не во власти времени (я благодарна судьбе за то, что она свела меня с людьми исключительными, несравненными); но никогда я не испытывала такого чувства, которое предвкушал Цинциннат Ц., герой «Приглашения на казнь», в порыве соединиться с миром существ, похожих на него, и какое могли ощущать наши воспоминатели. Такой жизненной среды, в частности идейной, у меня не было: не принадлежа ни к «ревдемократам», вдохновленным бодрыми надеждами шестидесятников, ни к их наследникам либералам «без берегов», ни к изоляционистски настроенным почвенным патриотам, я свою «соборность» обрела в

крошечной группе единомышленников, спонтанно выявившихся «в ходе дела». Чувства *своей* среды мы, разумеется, не испытывали в эпоху советского режима, но не испытываем мы его и в сегодняшней России, скинувшей в начале 90-х идеологический гнет, но оказавшейся в атмосфере нового идеологического диктата, культурного распада и жесткой спекуляции на понижение. Вот и приходишь к выводу, что каждое время гнетет свою несвободу.

В эпоху Лосского и Штейнberга несвобода, получившая такое распространение в XX в., еще только становилась; они жили, так сказать, в «переходный период». Знакомясь с жизнью каждого из авторов, нельзя не удивиться впечатлению от спонтанно возникающих среди совсем незнакомых людей, причем даже в яростные военно-революционные годы, солидарности и сочувствия, от какого-то изначального добродушия тогдашнего человека, не перешедшего еще из старого времени в новое. Но наступит время, когда тонкая ткань взаимопрятяжения станет пересекаться силами разрыва и отталкивания.

Наши мемуаристы, оба современники катастрофических лет, из одних мест – с берегов Западной Двины; оба раздавались, в разных пропорциях, между философией и литературой (с особым увлечением Достоевским); оба принадлежали к одной интеллектуально-художественной среде Серебряного века и русского культурногоrenaissance (поставлявшего общих героев для их воспоминаний), а также поначалу к левому крылу общественно-политического движения; оба прошли через социалистический искус и даже революционную стихию и оба затем отшатнулись от революции.

«После опыта революции 1905 года, – пишет Лосский, – я понял, что революционный переворот, сполна опрокидывающий историческую государственную власть, есть величайшее бедствие в жизни народа. Поэтому Февральская революция 1917 года вызвала во мне чувство ужаса. У меня было мистическое восприятие...» С августа 1914 г., повлекшего за собой Октябрь 17-го и тем самым открывшего новую эру в истории, «мы, русские, не знаем, что такое нормальная жизнь» (1, с. 164), – заключает философ. Оба воспоминателя прошли через следователей ЧК, сидели в камере.

«Если бы не было революции...» – этот рефрен можно было бы предпослать ко многим рассуждениям мемуаристов. Лосский констатирует развал «большевистской революцией» «всей системы» российского образования, сравнивая разгром Санкт-Петербургского уни-

верситета (1, с. 145) с подобными же акциями нацистов в Чехии, где Гитлер, уничтожив страну как самостоятельное государство, распорядился закрыть все высшие учебные заведения (1, с. 245). И вообще, «если бы не было революции...», как развилось бы дело народного образования, которое «быстро подвигалось вперед благодаря усилиям земства» (1, с. 145).

Оба, и Лосский и Штейнберг, в погоне за любомудрием курсировали между Москвой (Петербургом) и Гейдельбергом, где у Лосского окончательно определилось философское призвание, а у экзальтированного по натуре Штейнberга, изучавшего «все науки» (16 дисциплин!), сформировались в итоге притязания выступить не на академическом поприще в качестве профессора философии, а на общественной арене кем-то вроде «духовного вождя, спасителя человечества» (2, с. 8): «Меня интересует то, что является содержанием биологии, химии, физики, философии, истории, астрономии, математики, филологии, беллетристики, географии; меня интересует все это, ибо меня интересует мир, и я жажду проникнуть в смысл его» (2, с. 8). Однако Штейнберг не оставался к смыслообразующей дисциплине, участвуя в самой гуще философской жизни и мысли. Они, авторы мемуаров, встречались на философских конгрессах и на страницах научно-общественных изданий, на заседаниях Вольфины.

Их различия коренились в социальном положении и национальной идентификации: Лосский происходил из скромно обеспеченной польско-русской семьи, но считал себя лицом «с решительно русским национальным сознанием» (1, с. 119), а своей неоспоримой родиной – Россию; Штейнберг принадлежал к зажиточной еврейской семье с богатой родословной (2, с. 66) и разделял сионистские убеждения (работал на «сохранение мирового еврейства как коллектива») (2, с. 25), но в то же время отдавал себе отчет, что не только разделялся между двумя культурами – русско-европейско-христианской и библейской, – а служил связующим звеном между ними. Хотя большая часть его жизни прошла за пределами России, у него было две родины.

Николай Онуфриевич Лосский (1870–1965) – известный философ эпохи русского религиозно-культурного ренессанса начала XX в., развивавший идеи конкретного «идеал-реализма», с детства терпел лишения: его многочисленная семья рано потеряла кормильца-отца. Ученье Н. Лосского проходило сначала в родной Витебской гимна-

зии, откуда он был отчислен в 1887 г. за пропаганду социализма и атеизма (этап, типичный для поколения тех лет), затем в скитаниях по заграничным университетам в поисках сносных (по стоимости) условий обучения. Жизненная дороговизна вынудила на какое-то время прервать обучение и наняться на службу в Иностранный легион в Алжире, откуда он с трудом вырвался благодаря, в том числе, участию в его судьбе случайных лиц, можно сказать, первых встречных. Он решил вернуться домой, чтобы, накопив средств, снова отправиться учиться в Европу. Домой через границу он пробирался без гроша в кармане, ночуя вместе с нищими и бездомными в noctлежках. Подчас он оказывался в совершенно фантастических обстоятельствах: «Была полночь, когда я сошел с паровоза и пошел по шпалам в Двинск. Мне предстояло около ста верст пути. Ночь была ясная, луна начала подниматься на горизонте. Я вошел в густой длинный лес. Вдали послышался вой, я подумал, что это воет волк, и почувствовал, как волосы буквально поднимаются дыбом на голове. Любимого ружья, которое прежде сопровождало меня вочных похождениях и придавало мне храбрости, со мною не было. К счастью, однако, все обошлось благополучно» (1, с. 63). Его скитания по европейским университетам с учебником физики под мышкой отчасти напоминают странствия Григория Сковороды с неразлучной Библией.

Пережитые за границей неудачи и охватившую его затем депрессию Лосский преодолел «умственным трудом» (1, с. 64), жаждой образования и непреодолимой «тягой к философии». Он оканчивает физмат Санкт-Петербургского университета, но уже тогда ощущает, что его интересы направлены исключительно на «царицу наук», и он ставит задачу развить собственную теорию познания на путях преодоления Юма и Канта. Он снова едет «на стажировку» в Германию, где знакомится с такими философскими величинами, как Виндельбанд, Циглер и Риккерт; защищает в Петербурге магистерскую (1903), затем докторскую (1907) диссертации, профессорствует там.

Являя собой по складу натуры, казалось бы, классический тип кабинетного ученого, он совмещает тягу к «splendid isolation» (1, с. 134), к великолепному уединению, с деятельным участием в научно-общественной и издательской жизни; сочетает безупречную преданность истине с глубокой ответственностью перед обществом и гражданской отвагой. Он входит в деятельный «Союз преподавателей» (защищавших программы нормального образования, а также попи-

раемые интересы студентов); откликаясь на просьбу Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова, возглавляет значимый для того времени журнал «Вопросы жизни»; основывает совместно с Э.Л. Радловым солидное не-периодическое издание «Новые идеи в философии»; после революции 1905 г. входит в правление «Религиозно-философского общества». Лосский, преодолевая сопротивление цензуры, выступает против нападок обер-прокурора Святейшего синода К.П. Победоносцева на представительную систему правления. В то же время Лосский не разделяет поверхностного взгляда на демократию: «Я был сторонником демократического представительного образа правления, относясь равнодушно к тому, будет ли это республика или монархия» (1, с. 126), – выражает автор глубокий взгляд на сущность действия демократического механизма в противовес расхожим прогрессистским штампам, разводящим монархию и демократизм. И это только разрозненные примеры его деятельности.

Его наблюдения над симптомами новой жизни и новым человеческим лицом – материал для размышлений о разверзающейся пропасти между двумя мирами. В ЧК в августе 1922 г. Лосскому, Л.П. Карсавину, И. Лапшину и другим братьям по классу – философам – предъявляли одно и то же обвинение в несогласии «с идеологией власти РСФСР» и контрреволюционной деятельности (1, с. 193). Автор объясняет, что их не расстреляли, а выслали, потому что «большевистское правительство добивалось признания de jure от государств Западной Европы» (1, с. 193). Инструктор канцелярии ЧК, бывший кузнец по фамилии Козловский, молодой парень, выдал тайное убеждение властей этого учреждения, простодушно заявив: «Наши старшие решили выслать вас за границу, а по-моему, вас надо просто к стенке поставить» (1, с. 194). В борьбе с идеологическим противником дело доходило до того, что один из насельников Бутырки, куда всех перевели из ЧК, профессор математики Петербургского университета и Эстонского педагогического института Д.Ф. Селиванов был арестован за «буржуазное» обоснование математических формул (1, с. 193). Между тем в тюрьме умственные интересы кипели; образовалось нечто вроде научного братства, преддверия «шарашки», описанной Солженицыным, где по вечерам «работал» лекторий и арестанты читали друг другу доклады, каждый по своей специальности.

Высланный в общем порядке в 1922 г. за границу, Лосский вместе с историком Кизеветтером принял предложение чехословацкого

правительства, проводившего широкую «Русскую акцию» и предоставившего высокие стипендии русским студентам и ученым, поселившись в Праге. Он становится профессором основанного там Русского университета (переименованного затем в Свободный русский университет, а в 1943 г. – в Русскую академию); с самого начала там было учреждено Философское общество, в которое входила, помимо Лосского, блистательная когорта русских мыслителей и ученых. Но вот огорчительный факт. Лосский отмечает, что несмотря на «братскую помощь», на радушный прием чехословацкого правительства, русским эмигрантам в целом и особенно их потомству трудно было рассчитывать на достойное место в обществе. «В этом сказывался крайний национализм чехов, непонятный нам, русским, привыкшим к великодержавной политике, стремящейся использовать всякий талант, независимо от того, к какой народности... принадлежит носитель его» (1, с. 203). Впечатления мемуариста от тамошней общественной среды безрадостны: она страдает «рабской погоней за мнилою “прогрессивностью”» (1, с. 203) «Всякое явление... они (выразители этой среды. – Р.Г.) оценивали и классифицировали только по двум рубрикам – “прогрессивный” или “реакционный”. Они не догадывались, что человек, сознательно ставящий себе цель быть “прогрессивным”, обречен на то, чтобы отставать от истинного прогресса» (1, с. 203). И Лосский делает глубокое заключение, прямо относящееся к сегодняшнему дню: о недальновидности и безуспешности попыток «строить демократию без религиозных основ» (1, с. 204). Это была унылая среда, вспоминает он; разнообразие и содержание вносили в жизнь поездки за границу для чтения лекций и участие в философских съездах.

В США, куда он переехал в 1947 г., его тоже ожидало непредвиденное. Он не представлял, что профессорская среда окажется столь зависимой и конформной, а также корыстно заинтересованной. Его потрясло, как в научных кругах в угоду политике американского правительства в годы Второй мировой войны замалчивались «страшные преступления большевистского режима» (1, с. 230); так, организованный советской властью чудовищный голод 1932–1933 гг. в плодородных областях России в печати преподносился как простое «не-доедание». Все это напоминало времена нацистской оккупации Чехословакии, когда тоже запрещалось отбрасывать тень на СССР. Лос-

ский почувствовал это на себе как автор книги «Бог и мировое зло»¹, которая подверглась политической цензуре за то, что содержала критику советского режима. Было это в первой половине 1941 г., когда еще продолжалось сотрудничество Гитлера со Сталиным (1, с. 247–248). Зная, что такой шаг принесет ему самое большое количество врагов, и притом ожесточенных, философ тем не менее выступил со статьей против украинского и белорусского сепаратизма, основанного на «нелепых подделках истории, производимых фанатиками...»² Книга оставляет нам образ неустанного служителя интеллектуальной истине, скромного в жизни, бесстрашного воителя с несправедливостью и опасными заблуждениями века, никогда не уступающего силе как таковой, – образ подлинного русского ученого не столь отдаленного прошлого.

Другой воспоминатель, Арон Захарович Штейнберг, обладатель яркого общественного темперамента, философского и художественного дарования, подобно Лосскому, исследователь Достоевского-мыслителя. Его книга «Система свободы Достоевского»³ оказалась в свое время чрезвычайно востребованной и осталась заметной работой в достоевсковедении: Л.П. Карсавин назвал ее «лучшей русской книгой о Достоевском», а Карл Ясперс – «выдающимся достижением». С напряжением следя за политическими событиями в мире и живо реагируя на них, он, однако, сосредоточивался на человеческой личности как таковой. Его «Литературный архипелаг», по сути, представляет собой галерею портретов выдающихся современников из литературно-философского мира – В. Брюсова, А. Блока, М. Горького, В. Розанова, Е. Замятине, О. Форш, Л. Карсавина, Л. Шестова.

Свои впечатления от встреч и общений Штейнберг черпал прежде всего в кругу знаменитой Вольфили – Вольной философской академии (ассоциации). Познакомившись с литературной, близкой к эсерам, группой «Скифы» (Блок, Белый, Р. Иванов-Разумник, К. Эрберг и др.), Штейнберг вошел в состав комитета по организации и выработке программы этого общества (оформленного в 1919 г.) и вообще оказался одним из его энтузиастических деятелей. Как же ина-

¹ Лосский Н.О. Бог и мировое зло. Теодицеи. – Берлин: За церковь, 1941. – 432 с.

² См.: Лосский Н.О. Украинский и белорусский сепаратизм // Грани. – Франкфурт, 1958. – № 39. – С. 188–197.

³ Штейнберг А.З. Система свободы Достоевского. – Париж: Imca-Пресс, 1980. – 146 с.

че? Ведь воплощалась его заветная мечта о содружестве вольных философов! Его избрали научным секретарем и руководителем Отдела чистой философии; он вел семинар по Канту, выступал с докладами, был непременным участником всех мероприятий. Ввел его в литературный мир Брюсов, которому тот принес показать свои стихи. Но вместо стихов понравился сам их автор, и Штейнберга зачислили на ставку философского обозревателя «Русской мысли», редактором которой и был Валерий Яковлевич. Сразу же была принята к печати его статья о немецкой эстетике.

Автор «Архипелага» определил своей целью не скрупулезное преследование исторической точности¹, а стремление очевидца передать живую правду живых людей, людского племени прошедшего для нас времени. И этим книга привлекательна и увлекательна.

С одной из центральных фигур мемуаров, А. Блоком, Штейнберг неоднократно встречался с октября 1918 по 1921 г., познакомившись в октябре 1918 г. на заседании Театрального отдела Народного комиссариата просвещения. «Александр Александрович ни одной черточкой не обнаруживал своего истинного существа, а если и “рядился” во что-то, то скорее в заурядность, в подчеркнутую готовность быть со всеми и как все. Тем не менее робко-застенчивая его улыбка останавливалась внимание и поражала своей загадочностью… От давнишней юношеской надменности не осталось и следа. Было нечто грустное во всем его облике, поэтому нечто очень-очень привлекательное» (2, с. 49). Блок был членом ТЕО, куда Штейнберга привел Иванов-Разумник и представил его Блоку, завязался разговор, из которого выяснилось, что молодой знакомец, сионист, принятый собеседниками «за своего», т.е. за левоэсеровского симпатизанта, оказался большим патриотом России, чем революции со всем ее «вселенским характером». Россию «рвут на части, и никто, по-видимому, не понимает, что она одинока и останется одинокой, даже если на За-

¹ Не могу не отметить чрезвычайно высокий уровень комментирования Н. Портновой и В. Хазана, однако есть некоторые неточности, требующие оговорок: так, ни М. Цветаева, ни А. Белый никогда не тяготели к евразийству, которое Штейнберг им приписал (см.: с. 29), в отличие, к примеру, от Л. Карсавина. Далее, «антроподиця» (оправдание человека) – понятие из философского словаря не Л. Шестова, а Н. Бердяева («Опыт оправдания человека») – подзаголовок его программной книги «Смысл творчества»). «Антраподиця» – также название оконченной в 1943 г., но не сохранившейся книги Р. Иванова-Разумника.

паде будут потрясения» (2, с. 50), – с волнением убеждал мемуарист своих собеседников, но Блок встретил тревогу новичка «удивленным взглядом». «Ну, мы еще побеседуем, – прибавил с успокаивающей ноткой в голосе Александр Александрович, – мы ведь еще должны встретиться, не так ли, Разумник Васильевич?» (2, с. 50). В этот момент председатель В.Э. Мейерхольд поспешил открыть заседание, и «на час-другой все мы стали театралами» (там же). «Сидя за длиннейшим столом, покрытым зеленым сукном...»¹ Что он (Блок. – Р.Г.), в сущности, здесь делает, – спрашивал я самого себя, как это не раз случалось в последующие годы. Его спокойная, чуть ли не снисходительная уверенность перед лицом грядущего настолько отличала Блока с первого же взгляда от всех окружающих его, что сами собой напрашивались и сплетались глубинные предания о высоком призвании поэзии и об избранности поэта» (2, с. 50). Впрочем, скоро стало ясно, «что он здесь делает», и это привело собрание, искавшее забвения от «ужасов революционных дней», от безжалостного террора, голода и опасностей, в состояние бурного негодования. Речь зашла об отборе репертуара для нового «революционного театра», Блок нерешительно поднял руку; смущенный, он с полминуты искал подходящих выражений, а затем кратко и отрывисто напомнил о потребностях момента: «Не время теперь для широких и чисто академических начинаний. Для народа важны сейчас драматические произведения не прошлого, а настоящего и будущего. Важно обогатить революционный репертуар произведениями, вынесенными на поверхность с самого дна всенародной стихии. Иначе – неизбежна трага понапрасну» (2, с. 51). Чем глубже было преклонение перед гением Блока, объясняет Штейнберг состояние зала после этого демарша, тем «безудержнее было внезапное возмущение против него» (2, с. 51).

Следующая встреча с Блоком должна была состояться на собрании учредителей Вольфилы 27 сентября 1918 г., но поэт «не пошел. – Нет воли, нет меня», – объяснил он свое отсутствие на этом знаковом совещании в своих дневниковых записях¹. Зато будущий мемуарист оказался очень кстати в деле определения задач учреждаемого общества и самого его названия. Общество должно было служить осмыслению «огромного события» русской революции, возможному «лишь в полной независимости от властей предержащих» (2, с. 53). Потому

¹ Блок А.А. Записные книжки, 1901–1920. – М.: Худ. лит., 1965. – С. 429.

«центральной идеей для всех нас являлась – вольность». Причем новичок настаивал на том, чтобы в название было внесено еще одно слово: не просто «Вольная академия», но «Вольная философская академия» (2, с. 53), что и было оправдано ходом ее последующей работы (академический философ Н.О. Лосский, поначалу подсмеивавшийся над философскими «самозванцами», сам вступил в Вольфилу).

Знаменательная встреча с Блоком произошла у Штейнберга в помещении петроградского ЧК, куда привезли многих членов Вольфилы как подозрительных проэсеровских лиц. Поводом послужила забастовка на петроградском заводе «Сименс – Шукерт», организованная левыми эсерами. Блок предложил Штейнбергу переночевать «на одной и той же койке», на которой, подстелив штейнберговскую шубу, подбитую белкой, узникам «было тепло и уютно» (2, с. 63). Поэт в этих необычных обстоятельствах чувствовал «какую-то особую свободу» и разговорился. Получилось так, что А.З. защищал от Блока православных «церковников» и выражал свое болезненное страдание расстрелянной царской семье: «Может ли кто-нибудь из нас не чувствовать своей вины за эту казнь?» ... Встал и национальный вопрос. Неравнодушный к нему Блок признался, что был «некоторое время близок к юдофобству, особенно во время процесса Бейлиса» (2, с. 65). Штейнбергу ничего не оставалось, как играть роль просветителя и по поводу «изуверских ритуалов», и по поводу постижения национального характера, и по поводу исключения В.В. Розанова из Религиозно-философского собрания. «Александр Александрович слушал меня с необыкновенным вниманием, как если бы впервые в жизни вдруг заглянул в какое-то темное царство и увидел просвет» (2, с. 65–66). Под утро, когда Блока вызвали «с вещами на выход», вспоминает мемуарист, он сказал: «А мы с вами, знаете, как Кириллов и Шатов провели ночь» (2, с. 68). Причем кто был здесь Кириллов, а кто Шатов, остается только догадываться.

Есть в книге экзистенциальные эпизоды с Андреем Белым, которого автор считал «одним из самых значительных явлений в русской мысли» (2, с. 77). После смерти Блока место великого поэта в Вольфиле оставалось за Андреем Белым, и когда тот уезжал в Москву, «дух Блока падал, как паруса без ветра. Разумник говорил: “Вот приедет снова Боря и все снова поправит”» (2, с. 78). Он трагически переживал и обдумывал смерть Блока. «Когда мы несли гроб с телом Блока, а гроб был тяжелый, – вспоминает Штейнберг, – Борис Нико-

лаевич уже очень устал, он вдруг повернулся ко мне и сказал: “Вот видите, Саша был органический человек – дышать ему стало нечем, он задохся, а мы живем”. Ему было стыдно, что он продолжает жить» (2, с. 8). Его семинары, на которых он знакомил студентов со «сверхопытной мудростью» штейнерианства, превращались в невиданные представления: он не только страшно волновался во время чтения своих лекций, но «просто впадал в священную пляску, как библейские пророки или мусульманские проповедники» (2, с. 74–75). Приходя в себя после лекции, он «смотрел заискивающе в глаза: “Ну, скажите мне правду, я много глупостей наговорил, или есть что-нибудь в моих высказываниях?” … Я, чтобы поддержать его говорил: “То, о чем вы сегодня говорили, есть учение доктора Штейнера или ваше толкование?” – “Нет, как я могу его толковать? Я даже не знаю учения Штейнера, я еще в подготовительном классе”» (2, с. 75). Мемуарист приводит и другие удивительные примеры, подтверждающие его впечатление, что А. Белый – «чудо природы», «не человек, а суд, содержащий духовную энергию, которая творит помимо его воли» (2, с. 77); говоря словами Цветаевой, – «пленный дух», а словами И. Канта – «гений, который творит, как природа, бессознательно» (2, с. 77). «Стихия творчества воплотилась в нем», – заключает Штейнберг (2, с. 77). Вот, к примеру, эпизод, когда на лекции в Вольфиле перед пестрой, в том числе и рабочей аудиторией Белый защищал – и защитил! – реальное существование ангелов перед скептическим в этом отношении рабочим слушателем, от коего в результате получил благодарность (2, с. 126–127). Интереснейший эпизод – неудавшаяся попытка Белого и взявшегося в роли опекуна сопровождать этого большого ребенка Штейнberга нелегально перейти советско-эстонскую границу. Белый мечтал обрести «свободу творчества» на Западе (2, с. 132). Мемуарист рассказывает, как Белый, внезапно появившись в квартире Иванова-Разумника, противника эмиграции, произнес целый монолог, «эстетический экспромт» (2, с. 132) в обоснование необходимости ему, А. Белому, безотлагательно эмигрировать. «Тут было и проклятие незавидной роли человека как ползучей твари на земле, и восхваление Бога, который дал человеку сознание, что он – ничтожная тварь; было и прославление России, которая дала возможность человеку это постичь во всей глубине, и жалоба на свою личную судьбу, и приветственный гимн, что он родился в этой самой России! Сводилось все к тому, что надо идти на костер во имя пре-

вращения потенциального творчества в актуальное. <...> Как сейчас вижу этот жест, в котором отражался весь его характер: "Мне нужны широчайшие полотна, – выкрикивал он, – тут их невозможно, невозможно добыть..." Ему нужны были какие-то новые монументальные формы литературы не в стиле кубизма в живописи, а в стиле архитектуры Браманте и Микельанджело" (2, с. 131–132). В Берлине, куда он в конце 1922 г. выехал по решению ЧК, которая тогда еще позволяла себе таким образом избавляться от неисправимо «лишних людей» (2, с. 136), он почувствовал себя еще более не на месте, пал духом, просиживал в кафе «Прагер Диле», где немецкие патриоты оплакивали поражение Германии, «вперемежку с русскими эмигрантами, оплакивающими падение царской России» (2, с. 138), сам же он обрел здесь репутацию клоуна (2, с. 138). Ни о каких «больших полотнах» уже не шла речь. Как Блок, по словам Белого, «задохнулся в 21-м году в большевистской России», так и Белый «стал задыхаться в Германии, оттого что не с кем было говорить по-русски», кроме эмигрантов, которые так же тосковали по стихии русского языка и, «значит, так же задыхались, как и он» (2, с. 147). С приездом Штейнберга Белый утопически возмечтал о возрождении Вольфильы в германской столице, имея в виду привлечь в нее наезжавших туда Бердяева и Шестова. Но «собрание чудаков» (2, с. 145), заключает Штейнберг, невозможно было на чужой земле.

Он описывает свой парадоксальный опыт общения с амбивалентной фигурой: европейцем по убеждению, но включившимся в коммунистический истеблишмент, короче говоря – с «великим пролетарским писателем». «Две души Горького» – так названа глава «Архипелага», обыгрывающая наименование очерка самого писателя, «Две души», который был посвящен душевному составу русского народа: одна его душа тяготеет к разуму, другая, азиатская, – «душа мечтателя, мистика, лентяя» (2, с. 350).

Начало знакомству положила попытка вольфильцев привлечь Горького в Совет ассоциации: пролетарский писатель мог бы много посодействовать упрочению общественного статуса этой сомнительной организации. Иванов-Разумник резюмировал: «Всем известно, что Алексей Максимович любит евреев» (2, с. 152), потому жребий пал на Штейнберга. Сцена, произошедшая между Горьким, приветливым хозяином, и порученцем Вольфильы, чем-то напоминает посещение героя булгаковского «Театрального романа», Максудова, одного

из руководителей Независимого театра Ивана Васильевича. Предложение вступить в Вольфилу писатель отложил на потом, зато стал энергично агитировать молодого посланца «вместо всяких там академий и ассоциаций» (2, с. 153) безотлагательно приняться за статью о социальной морали еврейских пророков (2, с. 153). «Я считаю, что для вас это самое лучшее» (2, с. 153). Горький так хорошо отзывался о литераторах, родственниках Штейнберга, что сам показался ему чуть ли не его родственником. Но вот случилась беда, арестовали эсера Хацкельса, калеку, потерявшего на фронте обе руки, которого приговорили к расстрелу как якобы *собственноручно* изготовленного антибольшевистскую прокламацию. Штейнберга в качестве знакомого с Горьким просили о срочном заступничестве того перед Зиновьевым, который мог отменить этот абсурдный приказ. Была ночь, писатель разыграл по телефону целую комедию перед звонившим ему Штейнбергом и переложил это дело на утро. («Я увидел другую душу Алексея Максимовича», – пишет мемуарист (2, с. 54).) Утренний разговор уже на дому у писателя углубил разочарование. В какой-то момент, вспоминает Штейнберг, «я вскочил со стула, забыв о всех правилах приличия, забыв, что я – это я, а он знаменитый Максим Горький. „Простите, Алексей Максимович, я пришел по неверному адресу. Я думал, что вы были и останетесь противником смертной казни вообще, а между тем вам дела нет, что собираются казнить невинного человека. Будьте здоровы“» (2, с. 155). Горький задержал визитера и заверил, что обязательно вмешается в дело. Хацкельса расстреляли. А вскоре, сидя в тюрьме, Штейнберг узнал, что на заседании по процессу эсеров Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов, где присутствовал Горький, все без исключения голосовали за высшую меру наказания (2, с. 156). Это была другая душа Горького. Хотя, как знать, размышляет мемуарист, заручилась ли большевистская власть, внося имя писателя в списки подписантов под расстрельным вердиктом, его согласием?..

Штейнберг дал себе клятву никогда не обращаться к «пролетарскому писателю», но их общению предстояло еще немалое будущее, которое открыло и еще одну душу Горького, «проникнутую идеями эпохи Просвещения» (2, с. 160).

Мемуарист был свидетелем безоглядных демаршей Н. Гумилёва, когда тот публично и, можно сказать, на весь Дом литераторов произносил антибольшевистские речи о спасительности бонапартиз-

ма в России и возврата к монархии. В нем Штейнберг видел безумного храбреца, ищущего подвига и, быть может, готового самому стать Бонапартом, чтобы, возглавив Красную армию, повернуть ее против захватчиков власти (2, с. 173). «И никто и ничто не могло предотвратить его от гибели» (2, с. 176).

Знаменательны отношения, сложившиеся у Штейнберга с Розановым. Любопытен диалог между ними по поводу нашумевшего тогда дела Бейлиса, состоявшийся во время «экстравагантного визита», который Штейнберг нанес известному литератору. Он пришел разрешить мучившую его «загадку»: что побудило писателя, перед чьим талантом он до последнего времени преклонялся, яростно внушать идею о практике у евреев «ритуальных убийств христианских младенцев» (2, с. 184). Розанов упорствовал в своих инвективах (которые мемуарист отнес не столько на религиозный, сколько на политический счет). Однако после этого хозяин не только попросил у него совета по одному делу, но при прощании настойчиво убеждал его: «Вы должны бывать у нас» (2, с. 187). «В тоне и поведении Розанова, – замечает Штейнберг, – было столько ко мне расположения и доверия, что у меня возникло двойственное чувство к нему. Вместо того чтобы обличать черносотенца, который клевещет на еврейский народ, восстанавливает русское население, и главным образом духовное сословие, против евреев, я как бы вошел в семью Василия Васильевича, как-то сроднился с ним в такой короткий срок» (2, с. 185).

А какие задушевные беседы велись между мемуаристом и философом Л.П. Карсавиным, с которым тот сдружился во время пребывания обоих в Берлине. Серьезный диспут шел вокруг Бытия, понимание которого, согласно Штейнбергу, сближало иудаистскую теологию с древнегреческой метафизикой, на что указывало и хронологическое совпадение выработки этого понятия у досократиков и – понятия Единого бога в иудаизме. «Мы спорили, мы совместно исследовали» (2, с. 214). В результате Карсавин объявлял А.З., что ему недалеко до того, чтобы стать православным. (Бойцы вспоминали минувшие дни, и Л.П. жалел, что он не вступил в Вольфилу.) Как и от А. Белого в том же Берлине, А.З. услышал от Карсавина обращенное к нему пожелание «основать новую Вольную философскую академию» (2, с. 220). Воспоминатель знакомит Карсавина, а вместе и нас, с историософскими суждениями выступавшего в Гейдельберге знаменитого социолога Макса Вебера, который развивал мысль о «тандеме» рус-

ской безмерности и германской меры, что спасло бы нашу погибающую цивилизацию (2, с. 210). Как на деле осуществлялось взаимодействие «начал», можно усмотреть в другом мемуарном эпизоде, где описывается философская сходка русских и немцев во Фрейбурге по поводу учреждения международного журнала «Логос». В выступлении знаменитого философа Г. Риккerta русский литератор Д.С. Мережковский сразу обнаружил «профессорское безразличие к судьбам церкви и религии» (2, с. 235), а Л. Шестов – «стремление уловить стихию культурного творчества в проволочные сети логических таблиц» (2, с. 235). «Тандем» меры и безмерности свелся к тому, что «родимый хаос» русских вошел в столкновение с размежеванными «академическими прилиями» немцев (2, с. 235). Под впечатлением от рассказов Штейнберга Карсавин менял свои наскоро составленные представления о Горьком, Блоке, Белом. «В вас есть русское проникновение в суть вещей». – «Ну, уж и проникновение!» – отмахнулся Штейнберг (2, с. 217).

Есть в «Архипелаге» и остров «Лев Шестов» (автор упреждает читателей от удара на первом слоге и со слов Шестова дает объяснение этому псевдониму, составленному по принципу шарады). Штейнберг вызвался перевести его сочинения на немецкий язык, чтобы познакомить с ними западного читателя. (Началось все с казуса. На вокзале в Гейдельберге, куда приехал Шестов для знакомства с А.З., «друг друга они не узнали»: на Шестове не было обещанной «крыжей бороды», а Штейнберг был не опознан им как личность из-за «неприлично молодой внешности», (2, с. 232).) С тех пор Штейнберг был вовлечен в издательские дела Шестова. Между тем во Льве Исааковиче его все больше поражало противоречие между философской проповедью «беспочвенности» и прочной житейской укорененностью, включенностью в род и быт. «Непременно нужно будет во всем этом разобраться, – говорил я себе. – Мог ли я тогда подумать, что и полвека спустя я все еще буду искать подходящую формулу для этого причудливого русско-еврейского силуэта» (2, с. 236). В конце концов он склонился к убеждению, что философская экстравагантность «беспочвенника» – плод его «страстей» утвердить себя в качестве оригинального мыслителя и «найти всеобщее признание еще при жизни» (2, с. 238). Однако многие, видевшие в Октябрьской революции почин всемирного духовного переворота, зачисляли пропагандиста «беспочвенности» в «ряды тех, кто вырвал у старого мира почву из-под ног» (2, с. 241). А.З. передает отзыв Бердяева о Шестове и диалог

между ними по вопросам их принципиальных разногласий. Так или иначе, но мемуарист с характерной для него отзывчивостью до конца дней философа не переставал играть роль посредника между ним и западным миром.

Прочитав «Литературный архипелаг», остаешься с удивительным впечатлением от образа самого автора. Вроде бы он нигде не акцентирует своей роли в текущих событиях и человеческих отношениях, а между тем роль эта оказывается подчас центральной и не совсем обычной. Он напоминает избранных героев Достоевского – Алешу Карамазова и даже князя Мышкина. У него просят ходатайства (!) о публикации сочинений, передоверяют свои инициативы в уверенности, что он успешнее справится с ними. У него ищут советов как в творческих, так и в личных делах «великие мира сего»: так, он был призван Л.П. Карсавиным к многочасовому ночному прослушиванию своей «Поэмы о смерти»¹ с целью «получить добро» на ее опубликование. А с Розановым, который обращается к Штейнбергу со словами «Я вам покажу кое-что, вы скажете свое мнение. Как посоветуете, так и сделаю» (2, с. 184), буквально повторяется известная из «Идиота» сцена, когда Настасья Филипповна обращается ко Льву Николаевичу по поводу своего замужества: «Как скажете, так и сделаю»². И Карсавин, и Розанов просят его советов по поводу дочерей. Ему поверяют глубоко интимное; Карсавин, к примеру, посвящает его в тайны своего задуманного ухода в монастырь и монашеского имени. По-видимому, А.З. обладал и каким-то магическим, или, как теперь говорят, харизматическим воздействием на окружающих. Розанов растерянно винил его: «Вот вы хотите меня взглядом околдовать!» «Не знаю, – недоумевал А.З., – что он видел в моем взгляде особенного» (2, с. 183). Очевидно, Штейнберг был также и хорош собой, что подтверждают помещенные в книге фотографии.

В лице вольфильцев, ярких представителей левой творческой интеллигенции (но не перешедшей «из старого мира в новый»), что за порода людская встречается нам на страницах мемуаров?! При очевидных различиях во взглядах между теми, кто был заворожен «музыкой революции», и более трезвыми членами Вольфили все они принадлежали племени прирожденных идеалистов, стоических слу-

¹ Карсавин Л.П. Поэма о смерти. – Каунас: Europos Kulturos Istorija, 1932. – 304 с.

² Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. – Л., 1973. – Т. 8. – С. 130.

жителей. Чем же еще, по словам Иванова-Разумника, может быть оправдана жизнь человека, как не служением «общему, общечеловеческому делу» (2, с. 55), которое решалось тогда в России в ходе великих потрясений. Штейнберг вспоминает кredo знаменитого физиолога И.П. Павлова, чью кандидатуру вольфильцы тоже хотели бы видеть в своем Совете: «Если России моя наука не нужна, то и мне не нужна» (2, с. 114).

Но интеллигенция, в большинстве своем овеянная левым ветром, переживала романтический соблазн революции как творческой стихии, открывающей перспективы и для личного творчества, надеялась на соединение «духовной революции с политической на улицах и площадях» (2, с. 81) – соединение невозможное, ибо политические вожди, «революционные иерархи» шли другим путем. Задача вольфильцев была, расширяя свободу слова, «осмыслить в тесном содружестве одинаково настроенных людей значение и судьбу русской революции» (2, с. 52). И, таким образом, по сути они оказались своеобразными продолжателями дела религиозно-философского крыла русского ренессанса начала века, веховцев, посвятивших этой теме пореволюционный сборник «Из глубины»¹. Свое межеумочное положение чуждых марксизму революционных романтиков они принуждены были ощутить на практике: уже при самой регистрации Вольфили пришлось уступить термин «академия», заменив его словом «ассоциация», и вставить в определение задач своей исследовательской деятельности выражение «в духе социализма» (2, с. 13). В дальнейшем, в стремлении обойти препоны и рогатки коммунистической цензуры и обойти требования вмененной идеологии, они включились в игру в «кошки-мышки», проявляя фантастическую изобретательность и широко прибегая к эзопову языку. Так, к примеру, чтобы не участвовать в праздновании трехлетия Октября 7 ноября 1920 г., они подыскали себе ту же дату для другого торжества (?) – день рождения Платона – «счастливое совпадение!» и основание Флорентийской академии, продолжательницей которой нарочито претенциозно объявила себя Вольфила. (2, с. 82–83).

Тактика отношений с ранней советской властью была у воль-

¹ Из глубины: Сб. статей о русской революции. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1990. – 298 с.

фильцев фактически та же, какую применял культурный резистанс в ее поздние, брежневские времена. Иностранные, рассказывает Штейнберг, не понимали их (как не понимали позже и нас). Берtrand Рассел и другие заграничные интеллектуалы, посещавшие Советский Союз, не могли вообразить, что под «гнетом партийной диктатуры» (2, с. 111) можно гнуть свою линию, и принимали идеальных резистантов за провокаторов, работающих по заданию Советского правительства (то же заблуждение случалось и в поздние, наши времена).

Вопреки всему происходящему в России «мы, – пишет Штейнберг, – сумели создать в Петербурге укромный уголок, где свобода мысли еще жила» (2, с. 115). И все же, задумывается мемуарист, как до поры до времени Вольфиле удавалось выживать? «Святой дух хранил всех нас!», – приходит он к неожиданному выводу. – Этот основной принцип есть нечто более высокое, чем исторические события сами по себе» (2, с. 106).

Список литературы

1. Лосский Н.О. Воспоминания. Жизнь и философский путь / Сост. и комментарии Ермишина О.Т., Половинкина С.М. – М.: Викмо-М.; Русский путь, 2008. – 400 с.
2. Штейнберг А.З. Литературный архипелаг / Вступительная статья, комментарии Н. Портновой, В. Хазана. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 402 с.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. Галинская

МАСОНСКИЙ ИСТОРИЗМ Обзор

Аннотация: история масонства восходит к доисторическому времени строительства храма царем Соломоном, который правил в 965–928 гг. до н.э.

Ключевые слова: масонство, царь Соломон.

Annotation: the history of the freemasonry goes back to the prehistoric times of building the temple by the king Solomon who reigned from 965 B.C. to 928 B.C.

Keywords: freemasonry, the king Solomon.

С.С. Аверинцев в «Философском энциклопедическом словаре» определяет понятие «символ» как «образ, взятый в аспекте своей знавковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемостью образа» (4, с. 607). В античной культуре Платон отграничил символ от дофилософского мифа. Он сконструировал символическую философскую мифологию. Существенный шаг к отличию символа от рассудочных форм, пишет С.С. Аверинцев, осуществляется в диалектике неоплатонизма.

Принципиальное отличие символа от аллегории, по мнению С.С. Аверинцева, состоит в том, что «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы <...>. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира» (2, с. 976).

Ученые считают, что именно в символах заключается философ-

ская сила масонства. «Символизм масонства вместе с его духом братства и есть сущность масонства, которая представляется более древней, нежели все остальные ныне существующие религии мира» (5, с. 687).

Историки масонства возводят возникновение братства Мастеров Строителей к доисторическому времени строительства храма царем Израильско-Иудейского царства Соломоном, который правил в 965–928 гг. до н.э. Это так называемая легенда о Хираме, Мастере Строителе храма. Один из авторов истории масонства утверждает, что легенда о Хираме есть, в сущности, великая аллегория масонства. «Сама фабула основана на том, что это имя упомянуто в Библии, но исторические детали тут случайны и несущественны; тут важна аллегория, а не история, за ней стоящая» (5, с. 272).

Американский философ Мэнли Палмер Холл излагает легенду о Хираме следующим образом. Хирам разделил рабочих, строивших храм, на три группы – Входящих Подмастерьев, Товарищей Ремесленников и Мастеров Каменщиков (или Мастеров Масонов). Каждый группе он дал пароль. Некоторые претендовали на более высокое положение, но для этого нужно было знать соответствующий пароль. Три Товарища Ремесленника решили заставить Хирама сообщить им пароль степени Мастера Каменщика (т.е. Мастера Масона). Хирам не открыл пароль, тогда один из разбойников ударил его в горло, другой ударил в грудь, а третий ударил молотком между глаз, отчего Хирам умер. Все три преступника были схвачены и после признания казнены (5, с. 272).

М.П. Холл считает, что легенда о Хираме в настоящей ее форме является недавней, и в то же время «лежащие в ее основе принципы восходят к самой глубокой древности», ибо Хирам «становится высшей природой человека, а его убийцы становятся невежеством, предрассудками и страхом» (5, с. 275). В старых рукописях, сообщает М.П. Холл, имеется утверждение, будто масонский орден был образован алхимиками и герметическими философами, дабы сохранить секрет изготовления золота. Он также делает предположение, что Хирам может рассматриваться как символ Духовного Огня, ибо он воскрес и «его воскрешение символизирует Идею человеческого возрождения» (5, с. 274).

Астрономические аспекты легенды о Хираме говорят о ежегодном прохождении Солнца через знаки Зодиака. Некоторые авторы считают, что Солнце-Хирама убивают зимние знаки – Козерог, Водо-

лей и Рыбы (зимнее солнцестояние). Процесс поднятия Солнца-Хирама начинается во время весеннего равноденствия. «Каждый год великая трагедия повторяется, и славное воскрешение происходит вновь» (5, с. 279).

Уже в XVIII в. эту легенду подвергали сомнению. Современные исследователи полагают, что первая масонская ложа появилась в Англии в 1717 г. В течение XVIII столетия масонские организации создавались во всех европейских странах. «Стихийно в различных государствах возникали полуконспиративные группы, объединявшие прежде всего интеллигенцию и занимавшиеся вопросами морали, философии, религии, политики под покровом более или менее торжественных ритуалов якобы средневекового происхождения, или даже претендовавших на роль наследников обрядов древних евреев, древних египтян и т.д. Масонские “ложи”, т.е. организации, и таинственной эффективностью обрядов, и своим характером неофициальных обществ граждан, а не подданных, сделались своего рода модой», – полагал Г.А. Гуковский (1, с. 254).

Г.А. Гуковский был известным литературоведом (1902–1950), летом 1949 г. его арестовали, и он умер в тюрьме. Учебник Г.А. Гуковского «Русская литература XVIII в.» в последний раз вышел в СССР в 1939 г.

Г.А. Гуковский объясняет в своей книге, что масонство было завезено в Москву иноземцами в конце XVII в. Настоящее русское масонство возникло при Елизавете Петровне (1709–1761), оно увлекло многих интеллигентов из дворян. Масонские ложи появились «не только в Петербурге и в Москве, но и в провинции, и даже в поместичьих усадьбах в деревне» (1, с. 255). «В начале 1780-х годов зарождается особая ветвь русского масонства, орден розенкрейцеров, рыцарей златорозового креста; центр его организуется в Москве <....>. Розенкрейцерство становится центральной организацией русского масонства; оно оказывает большое влияние и на другие масонские ложи и союзы» (1, с. 255). Наиболее яркая фигура в движении русского масонства – отечественный просветитель, писатель, журналист, издатель Николай Иванович Новиков (1744–1818).

Братство Розы и Креста, т.е. розенкрейцерство, возникло не в России, а в Европе, и не в XVIII в., а гораздо раньше. На этот счет имеется несколько версий. Согласно одной из них, орден розенкрейцеров был основан в 1400 г. неким Отцом С.Р.С., причем эти три бук-

вы якобы обозначали слова «Christian Rosie Cross». Возможно, Братство Розы и Креста является звеном между масонством Средних веков и символизмом и мистицизмом Античности.

Другая версия состоит в том, что орден розенкрейцеров «родился в средневековой Европе в результате алхимических поисков» (5, с. 504). Сторонники этой версии склонны полагать, что история Отца С.Р.С., подобно масонской легенде о Хираме, является аллегорией и не должна пониматься буквально. Вполне вероятно, считают исследователи, что это было «секретное общество просвещенных ученых, которые внесли колossalный труд в человеческое знание и в то же время сохранили абсолютную секретность в отношении своего участия в организации» (5, с. 510).

Доктрины и догматы розенкрейцерства имеют много значений, причем их истинный смысл до сих пор не раскрыт, хотя существует много сочинений об этом братстве. Его тремя главными целями якобы были: 1) устранение всех монархических форм управления и замена их правлением философски избранных; 2) реформация науки, философии и этики; 3) открытие универсального лечения, или панацеи, от всех болезней (5, с. 525). Впрочем, достоверная информация о действительных философских убеждениях, целях и деятельности Братства Розы и Креста фактически недоступна, хотя в книгах о ритуалах и мистериях розенкрейцеров авторы пытаются расшифровать их символизм (см.: 5, с. 532–545).

Ученые не сомневаются в том, что масоны выросли из секретных обществ Средних веков, как и в том, что символизм масонства и его мистицизм обязаны своим появлением Древнему миру и Средним векам.

Мэнли Палмер Холл в работе «Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии» посвящает специальную главу изложению масонского историзма. «Во многих ранних масонских манускриптах, – пишет М.П. Холл, – утверждается, что союз инициированных строителей существовал еще до потопа и что его члены были заняты строительством Вавилонской башни» (5, с. 675).

Датированная 1701 годом Масонская Конституция сообщает, что дети библейского персонажа Ламеха (Быт., IV, 18–23) были основателями всех ремесел в мире, «они записали свои знания на двух столпах, которые должны были выстоять после потопа». Автор этой

конституции говорит, что «позднее один из этих столпов был открыт Гермесом, сообщившим человечеству записанные на столпе секреты» (5, с. 675).

Согласно масонскому символизму, библейский персонаж Енох (Быт., V, 18–24) воздвиг подземный храм с девятью залами, форма и расположение которых поясняли мудрость древних мистерий. Местонахождение этих залов с течением времени было забыто, но спустя многие века пришел некий строитель, который нашел эти залы и открыл хранившиеся в них секреты масонского учения.

В XVI в. английский король Генрих VIII (1491–1547) велел букинисту Джону Лиленду (ок. 1506–1562) разыскать в архивах представляющие ценность манускрипты и книги. Букинист нашел документ короля Генриха VI (1421–1471), в котором выяснялось, откуда в Англию пришло масонство. В документе говорилось, что якобы Пифагор (ок. 540–500 до н.э.) после путешествия в Египет и Вавилон основал религиозно-философскую школу в Кротоне (Южная Италия), философские мистерии которой были впоследствии заимствованы средневековым масонством, вначале во Франции, а затем и в Англии. Согласно манускрипту короля Генриха VI, «масонство возникло на Востоке и было носителем искусств и наук, распространившихся среди западных народов, находившихся на примитивной стадии своего развития» (5, с. 678).

Символами масонства являются семь искусств и наук: грамматика, риторика, логика, арифметика, геометрия, музыка, астрономия. Умев выражать свои мысли, скрывать свои идеалы, логически поступать в жизни, имея доступ к величине и пропорции, понимая математику форм, гармонию и ритмы углов, зная законы небесной гармонии и проникая при помощи астрономии в суть пространства и времени, просвещенный масон может решить все проблемы, которые встретятся ему в жизни.

Братством ремесленников в древнем мире были Дионисийские Архитекторы, которые занимались строительством и украшениями зданий. В эту организацию входили те, кто был посвящен в кульп Диониса-Вакха. Греческий бог виноградарства и виноделия Дионис также назывался Вакхом. Позднее его называли богом плодородия, цивилизации и счастья. Из религиозно-культовых обрядов, посвященных Дионису, возникла древнегреческая трагедия. Дионис считался основателем и патроном театра. Дионисийские Архитекторы

сооружали здания, приспособленные для больших драматических представлений, они обладали секретами архитектоники, т.е. композиции строящихся зданий. Поэтому им поручалось «проектирование и возведение общественных зданий и монументов» (5, с. 678).

Полагают, что Дионисийские Архитекторы появились за тысячу лет до Рождества Христова, причем они были связаны узами, известными только им самим. Согласно легенде, Дионисийские Архитекторы строили храмы и дворцы при царе Соломоне. От них произошли гильдии Строителей Каменщиков, или Странствующих Масонов, ставших известными в Средние века. Римский архитектор и инженер второй половины I в. до н.э. Витрувий в трактате «Десять книг об архитектуре» сообщал, что в основе творчества Дионисийских Архитекторов лежал принцип симметрии, свойственной человеческому телу. Они стремились к построению зданий столь гармоничных, сколь гармонична сама Вселенная, ибо, возможно, верили, что построенные таким образом здания не будут подвержены разрушительному влиянию времени.

Секретная доктрина Дионисийских Архитекторов, как и секретная доктрина масонства, стремится измерить и дать философскую оценку частям и пропорциям микрокосмоса, т.е. мира человеческого, «чтобы с помощью знания, полученного во имя высших целей их ремесла, можно было реализовать, то есть осуществить сотворение совершенного человека» (5, с. 682). Исследователи истоков масонского символизма пишут, что масонство больше всего обязано дионисийскому культу огромным количеством символов и ритуалов, заимствованных из архитектурной науки. Но при этом масонство сохраняет многое от различных сект, через которые оно произошло, прежде чем приняло окончательный вид. Ведь в масонстве встречаются «индийские, египетские, еврейские и христианские идеи, термины и символы» (5, с. 682).

Согласно масонской мудрости, в мире имеются три храма: Космический храм, т.е. Вселенная; человеческое тело, т.е. Малый храм; Храм человеческой души, который является «обиталищем духа Божьего» (5, с. 685). Храм человеческой души персонифицирует Мудрость, Любовь и Служение, и тот, кто может его воздвигнуть, является подлинным Мастером Масоном.

Сотни религий принесли свои дары на алтарь масонства. Бесчисленные науки и искусства внесли важный вклад в его символизм,

ибо ритуалы масонства полны слов, рожденных боговдохновенными мыслителями и мудрецами. «В масонском мистическом храме кандидат, проходя инициацию, чувствует себя лицом к лицу с просвещенными жрецами далекого прошлого» (5, с. 688). Все дело в том, что в масонстве выжили древние религиозные и философские принципы. Ведь многие ритуалы масонства основываются на испытаниях, которым подвергались древними жрецами кандидаты при инициации для вступления в секретное общество.

В современном мире масонство определяют как религиозно-этическое течение с мистическими обрядами, обычно соединяющее «задачи нравственного самоусовершенствования с целями объединения человечества в религиозном братском союзе»¹.

Список литературы

1. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII в. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 453 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НКП «Интелвах», 2001. – 1600 стб.
3. Мифологический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
4. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
5. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – 2-е изд., испр. – Новосибирск: Наука. Сиб. изд. фирма, 1993. – 794 с.

¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азъ Ltd., 1992. – С. 352.

Н. Тамручи

БЕЗУМИЕ КАК ОБЛАСТЬ СВОБОДЫ*

До 1960-х годов в СССР не существовало понятия «неофициальная культура». Это не значит, что культура была одна – их было две как минимум. Одна представляла советский имперский стиль, другая – часть русской культуры, которая не вымерла и не переселилась в эмиграцию, но выживала, как могла. Последнюю не следует путать с «неофициальной культурой» по той причине, что она не создавала неофициальные институции: литературные произведения здесь писались в стол, а не для распространения в самиздате. Такая локальная, комнатная реализация не рассматривалась как другая возможность существования культуры. Для коллективных домашних чтений, подпольных поэтических сборищ и квартирных выставок в 1930–1950-е годы время было неподходящим.

На рубеже 1960-х годов к этим культурам добавилась еще одна, которая получила название «шизоидной традиции». В контексте этой культуры безумие не нуждается в оправдании, его следует воспринимать почти как должное, видя в нем не трагедию распада личности, а всего лишь одно из возможных состояний ее сознания.

Отличие этой культуры от двух других было разительно. Ей не было надобности приспосабливать себя к требованиям идеологии и вместе с тем не приходилось переживать трагедию нереализованности. Ее создатели не апеллировали ни к экспертам власти, ни к обществу, но только к своему кругу. Этой культуре не приходилось выживать – она родилась в условиях подполья, которое было естественной

* Тамручи Н. Безумие как область свободы // НЛО. – М., 2009. – № 100. – С. 442–459.

средой ее обитания. Она нуждалась в сдобренном острым чувством антипатии к советскому официозу ощущении бесплодности любых усилий. Ей нужна была эта утрата доверия к внешнему миру, чтобы противопоставить его твердокаменной ограниченности безграничность внутренних возможностей и со страстью окунуться в практическое исследование области, неподконтрольной и недосягаемой для цензурирующего ока государственной системы – области психического опыта.

В сущности, в этот опыт включалось все то, что отрицало советский социум. Поэтому ранние события шизоидной культуры разворачивались в зоне социального небытия. Чем меньше было известно об областях человеческой жизни, в которых сосредоточены тайные желания,ственные удовольствия, мистические озарения или подсознательные страхи и что обходила молчанием официальная культура, тем сильнее был к ним интерес «шизоидов», готовых на самые отчаянные и странные эксперименты.

Не последнее место в этом новообретаемом опыте занимал секс. При этом речь идет не о плотских радостях, но о сексе, который культура включает в свою игру. Речь идет о значении секса в культуре и как она его использует. Для ниспровергателей норм и нарушителей правил секс представлял в ореоле тех смыслов, которые вкладывала в него власть.

Секс в Советском Союзе был изгнан из списка разрешенных тем, изгнан из положительного мира в мир сугубо негативный, где царствуют порок и сквернословие и куда, конечно же, никак не мог проникнуть нежный язык человеческих чувств. Власть старалась обойти молчанием столь опасную тему потому, что боялась разбудить непредсказуемое. Ведь секс – это зона, которая не подчиняется регламенту, это область, куда нет доступа идеологии, это очаг свободы и приватности, царство неконтролируемых инстинктов.

В 1970-е годы слово «секс», изъятое из обращения, заменяют словом «сексопатология». У «шизоидов» этот медицинский акцент в презентации секса преломился в теорию, согласно которой секс стал расцениваться как лучшее терапевтическое средство для людей с по-калеченной психикой, его использовали как доступный и наигуманнейший способ врачевания душевных болезней. Могущественность сексуальных инстинктов у носителей альтернативного сознания, как и у их оппонентов, не подвергалась сомнению, и раскованное поко-

ление 1960-х стремится этим могуществом воспользоваться. А это уже означало новую стратегию поведения. Секс становится для шестидесятников инструментом социального самоутверждения, пожизненная готовность к сексу – долгом чести.

1960-е годы в СССР явились временем, когда советский человек неожиданно для себя самого почувствовал некоторую свободу и был поставлен перед необходимостью решать, кто он и чего он стоит. Для представителей советского андеграунда было очевидно одно: новые ориентиры и культурные ценности следовало искать вдали от официального мейнстрима.

Советская образовательная система вкупе с вездесущей цензурой добросовестно потрудились над тем, чтобы советский человек не знал ничего лишнего, иными словами, не знал почти ничего. Слова «секретность» и «информация» были почти синонимами. Поэтому легко представить, какое лихорадочное нетерпение охватило людей, ошеломленных обилием открывшихся идей и фактов, обнаруженных возможностей самовыражения, когда на рубеже 1960-х железная хватка цензуры слегка ослабела, и с каким неистовым пылом они бросились восполнять пробелы своего образования.

Интерес в среде советского подполья к эзотерической литературе способствовал там распространению культа Рене Генона и Гурджиева. Приобщение к их учениям удовлетворяло практически всем условиям и потребностям этой среды: оно не требовало академической подготовки и даже каких-либо специальных знаний и при этом обещало в два счета доставить к подножию самых высоких истин, к тому же оно даровало драгоценное чувство превосходства над всеми прочими, кто непричастен и непосвящен.

Бессистемное чтение, беспорядочный круг источников и, главное, отсутствие реальных учителей приводили к тому, что гносеологическая жажда превращалась в гносеологический произвол. Каждый, кто что-либо для себя открывал, в глубине души был уверен, что добрался до истин, подавляющему большинству неведомых. Из этих личных истин, возможно, никогда не возникло бы культуры, если бы их носители не находили себе подобных, образуя круги людей, спаянных общими интересами, общими цитатами и общими местами сборищ. Общение было едва ли не главным – на него уходила жизнь, оно захватывало и кружило людей, перенося из одного дома в другой, пока оставались силы держаться на ногах. Странные беседы этих лю-

дей под водку и аккомпанемент мрачных песен, их непонятные отношения и неизбытная потребность друг в друге составляли осязаемую плоть этой культуры.

То было время господства устной информации, которая распространялась через личные контакты. Стекавшаяся в определенные места публика состояла в основном из людей, которые в советский социум вписаны быть не могли: авторы «метафизических» картин с явным оттенком катаризма; поэты, обживающие в своих стихах по преимуществу потусторонний мир; мистики и эзотерики, хотя были там и вполне вменяемые люди.

Отношения внутри эзотерических групп (не всех, конечно) напоминали слегка оккультуренный этикет воровского мира с его жесткой субординацией, «братской» взаимовыручкой, с его двойной моралью, обязательной конспирацией и железной верностью слову. Что неудивительно, если учесть, как сильна была уголовная романтика в 1960-е годы в интеллигентской среде и как вероятна была возможность того, что русская эзотерическая традиция начала XX в. могла смешаться в сталинских лагерях с уголовной культурой.

Участники тогдашних событий имели все основания сказать, что их жизнь напоминала безумие. Однако безумие это было в то же время и формой свободы, позволяющей признать любую субъективную истину без всякой корректировки с объективной правдой. Последняя была безвозвратно дискредитирована в глазах «шизоидов» уже тем, что она никак не принимала в расчет индивидуальное миоощущение человека, его отличие от других.

Было несколько путей, которые, как предполагалось, должны привести к истине. Один из них был самым трудным, требовал упорства, жертвенности и удачи и потому годился не всем. Это – осуществление различных восточных практик, всевозможные экстремистские опыты над собственной психикой и собственным организмом.

«Просветлению» также, безусловно, способствовал и такой ключевой, абсолютный продукт, как водка.

Третий путь открывали психотропные средства, хотя их роль в России была куда скромнее, чем в Америке или Европе.

Следующий путь предлагал трактовать реальность как отражение сна. Считалось, что истинное понимание вещей открывается в сновидении. Этот путь имел прямой выход к творчеству, которое отчасти и было развернутым описанием снов.

И еще один путь, возможно, самый интересный. Здесь тоже игнорировался рассудок. Но происходило это не в беспамятстве сна или наркотической грязи, а в результате сознательного волевого акта. В то время как власть награждала психиатрическим диагнозом инакомышляющих, чтобы обесценить их высказывания и тем самым помешать их услышать, подпольная культура, напротив, прислушивалась к голосу безумия, наделяя его авторитетом истины. Безумие интерпретировалось как особый вид гноязиса, как способ расширения сознания, при котором исчезают препятствия для контакта со сверхчувственным миром.

Отличить, когда роль, взятая этими людьми на себя совершенно добровольно, принимала клиническую форму, а когда оставалась только маской, было подчас невозможно. Хотя бы потому, что не представлялось ясным, на какие ориентироваться нормы, считая человека больным. Одно не вызывало сомнения: человек, побывавший в психушке, в глазах «шизоидов» приобщался к высшей касте избранных. Возникло искусственное безумие, которое происходило не от утраты рассудка, а от полной дискредитации реальности и потери представления о норме как поведенческом ориентире – когда люди не больны, но думают и действуют как больные. Такое поведение нашло убедительное отражение в искусстве «шизоидов». Наиболее ярким примером здесь могут служить гравюры В. Ковенацкого и работы В. Пятницкого.

«Шизоиды» понимали жизнь как чистую экзистенцию, свободную от повседневных забот и презренных денег. Они развили в себе способность жить, не жалея сил, тратя себя без остатка, способность воспринимать любую будничную коллизию как пограничную ситуацию. Они искали помощи и опоры в культуре, больше всего ожидая ее от литературы и мистической и религиозной философии, не зараженных советской доктриной. Но у них не было проверенных путей выхода из психологических ловушек, как и готовых способов, которые позволяли бы смягчить извечный конфликт между одинокой душой и миром, повернутым к ней спиной.

Т.А. Фетисова

O. Короткова

СНЫ О БУДУЩЕМ. О ПОЛЬЗЕ РУССКОЙ УТОПИИ*

Слово «утопия» (ou *topos*) имеет два определения: «место, которого нет» и «страна совершенства, благословенное место». Второе определение особенно важно для русской литературы, всегда стремившейся отыскать пути к Золотому городу, Островам блаженства – вечной мечте человечества.

С XVII в. в России популярны «государственные романы», посвященные путешествиям по утопическим странам, которые описывают их государственное устройство. Появляются просветительская, славянофильская и декабристская утопии. Профессор П.Н. Сакулин, автор исследования «Русская Икария», отмечает, что появление утопий служит симптомом назревающего социального кризиса. «Мечтательная страна», в которой правит справедливый и милосердный государь, при содействии людей «великого учения и беспорочной жизни» из рассказа А.П. Сумарокова «Сон “Счастливое общество”» (1759) – явная антитеза тогдашней реальности. В 1789 г. Екатерина II повелела сжечь первый перевод «Утопии» Томаса Мора как опасную литературу. После этого произошел всплеск интереса среди русских писателей к литературной форме сна. Создавая свои «сны», русские писатели затрагивали многие острые социальные проблемы. «Несерьезность» жанра сглаживала остроту поднимаемых вопросов. Появились глава «Спасская повесть» из радищевского «Путешествия», повесть «Сон» А.Д. Улыбышева, «Сон смешного человека» Достоевского, четвертый сон Веры Павловны из романа «Что делать?» Повсюду

* Короткова О. Сны о будущем. О пользе русской утопии // Человек без границ. – М., 2010. – № 3. – С. 26–31.

сквозь сонный символический язык проступает ощущение разрыва между «сущим и должным», стремление бежать от мрачной действительности, предвосхитить будущее общество, «острова блаженных», «золотой век», заветные мечты и идеалы.

Утопические романы приобрели широкую популярность. «Путешествие в землю Офирскую» (1784) историка князя М.М. Щербатова содержало смелую критику нравов екатерининского двора. Русская интеллигенция приветствовала идеальный образ общественного правления офириян, где просвещенный монарх самым важным в своем правлении ставит дело воспитания и образования. Идеи утопических романов вдохновляли декабристов. Главной задачей государства они считали исправление нравов. Землю Офирскую называли даже идеальным масонским царством, так как здесь воплощалась основная идея масонов. Уважение к художественному слову и интуитивное доверие любимым авторам позволяло воспринимать текст утопических романов как проводник сокровенной истины, не сомневаться, что это знания, способные радикально улучшить мир, потому утопическое сознание широко тиражировалось. Философ Семен Франк писал, что в русской утопии предлагался конкретный замысел, образ, план построения альтернативного будущего.

В романе В.Ф. Одоевского «4338 год» (1840) в 44-м столетии Россия становится центром всемирного просвещения. «Излишнее раздробление науки» преодолено тем, как организована в России научная работа. Государь сам принадлежит к числу первых поэтов. Общество распадается на историков, географов, физиков и т.д. Нужно объединить эти сословия не только ученой, но и гражданской связью. Ежедневно должен собираться Постоянный ученый конгресс, чтобы согласовать труды всех граждан и дать им единство направления. В дальнейшем исследователи назовут эту поэтическую философию предшественницей русского космизма.

Однако сны бывают не только счастливые, но и страшные. На рубеже XIX–XX вв. появляются не только утопии о построении лучезарного будущего, но и антиутопии, прогнозы-предостережения. В антиутопии Одоевского (1839) двигателем действий человека и общества при построении будущего становится польза. Кredo такого общества: «Что бесполезно – то вредно! Что полезно – то позволено». Польза заменяет доводы совести. Все идеалисты как вредные мечтатели были изгнаны из города. Эгоизм стал единственным святым

правилом жизни. Некогда сильное государство постиг крах, начались разрушительные явления природы, эпидемии, мор, голод. Обман, подлости, банкротство, презрение к достоинству человека, обоготворение золота, угождение самым грубым требованиям плоти стали явным, дозволенным, необходимым.

Подобная трагедия происходит и в Звездном городе, столице Республики Южного Креста, из рассказа-антиутопии В.Я. Брюсова (1905). Тарна contradicena, или болезнь противоречием, при которой больные постоянно противоречат своим желаниям и вместо того что хотят, говорят и делают противоположное, превратила город в гигантский дом сумасшедших, ад на земле.

Тема спасения человечества сквозная для русской философии и литературы. Традиционно русскую утопию всегда волновало даже не устройство справедливого государства, а возможности и способы выздоровления, «очищения от зла» перед обретением земного рая. Прапрадушка русского утопического романа, одна из первых попыток найти страну, где нет страданий и где все люди счастливы, – Успенский сборник XIII в., куда входит апокриф «Сказание отца нашего Агапия, како ходил в рай во плоти». Достижение святости и приближение к Богу – таков путь Агапия.

Ф.М. Достоевский в 1879 г. в «Сне смешного человека» выражает неодолимый нравственный смысл утопии, говоря, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле». И если очевидно, что острое недовольство действительностью – неизбежная основа и условие утопического поиска, то следствия далеко не однозначны. Об этом говорят исследования русского утопического романа. О нравственном же значении русской утопии свидетельствует Достоевский: «И если уж действительность нехороша, то при ясно сознаваемом желании лучшего можно, действительно, как-нибудь собраться стать лучше».

O.B. Кулешова

Иван Саратов

ХАРЬКОВ, ОТКУДА ИМЯ ТВОЁ?*

Заслуженный работник культуры Украины Иван Ефимович Саратов является председателем Харьковской организации Всеукраинского союза краеведов. Книга посвящена происхождению названия города Харькова. Многие исследователи истории Харькова пытались определить точную дату основания города и выяснить, почему он так назван.

Исходя из разных точек зрения на дату основания города, праздновались различные его юбилеи: в 1905 г. – 250-летие, в 1956 г. – 300-летие, в 2004 г. – 350-летие. Топоним¹ «Харьков» появился в 1654–1658 гг., когда на месте Харьковского городища был построен город-крепость Харьков. И. Саратов пишет, что первый дошедший до нашего времени документ, где упоминается город Харьков, был подписан 28 марта 1656 г. В нем предписывалось «русскому воеводе Селифонтову ведать Харьковскими черкасами и строить крепость по московскому образцу» (с. 21). Дело в том, что в XVI–XVII вв. украинцев Поднепровья и Левобережья Днепра в документах Московского государства называли черкасами.

Существует устное предание, будто здесь первым поселенцем был пасечник Харитон, по прозванию Харько, от которого получили название город Харьков и река Харьков. Украинский историк Д.И. Багалей (1857–1932) разыскал такое предание в «Топографическом описании Харьковского наместничества» 1785 г. Предание излагали и другие историки.

Следующая легенда гласит, что имя Харьков город получил от

* Саратов И. Харьков, откуда имя твоё? – Харьков: Уникорт, 2009. – 258 с.

¹ Топоним – собственное название отдельного географического места. – Прим. ред.

трансформированного имени Ивана Каркача, который якобы был первым городским осадчим, но автор реферируемой книги считает это мнение не более чем легендой. В «Книге Большому Чертежу», т.е. в древней карте Российского государства 1627 г., описана «речная сеть в районе будущего города-крепости Харькова» (с. 67).

Далее И.Саратов приводит целый ряд гипотез о происхождении имени города. Первую гипотезу высказал Дмитрий Григорьевич Гумилевский-Филарет, архиепископ Харьковской епархии. Он считал, что имя городу дала протекающая вблизи река, но не сказал, почему река Харьков носит это имя.

Профессор Николай Яковлевич Аристов (1834–1890), декан историко-филологического факультета Харьковского университета, высказал в 1877 г. гипотезу о том, что «Харьковское городище – это остатки половецкого города Шарукань и что слово “шарукань” с веками трансформировалось и превратилось в слово “Харьков”» (с. 81). Гипотеза о расположении половецкого Шаруканя было много, пишет автор реферируемой книги, «его размещали на месте Харькова, Чугueva, Донецкого городища, Змиева и даже ниже Изюма» (с. 87).

Академик Николай Яковлевич Марр (1865–1934) связал корень «хар» в слове «Харьков» с именем хазар. Хазарская империя в VII–X вв. раскинула свои владения от Днепра до Волги и от Кавказа и Крыма до широты Жигулей. Н.Я. Марр высказал свою точку зрения на происхождение названия Харькова в работе «Чуваши-яфетиды на Волге», в которой говорится, что Qarekov (Харьков) не прилагательное, а племенное название хазар (с. 109–110).

Профессор Харьковского национального университета Игорь Викторович Муромцев полагает, что слово «Харьков» является сложным тюркским названием, где «хар» обозначает снег или лед, а «ков» может быть объяснено как узкое речище, берег или речка. В целом название Харьков, по мнению И.В. Муромцева, обозначает «холодная речка» (с. 118). Но он указал и на другое возможное тюркское значение морфемы «хар» – «плеск воды». И это позволяет толковать значение «хар» как «шумная река» (с. 120).

Автор реферируемой книги приводит версию, связанную со словом «караул». Сторонники этой гипотезы считают, что на месте Харькова был сторожевой пост Караул. Когда на это место пришли украинские казаки с Правобережья Днепра, они исказили название «Караул», превратив его в «Харьков» (с. 122). И. Саратов полагает,

что это всего лишь фантазия. Он высказывает и свое мнение, которое заключается в том, что имя Харькову оставили древние племена хорватов, а именно – одно из восточнославянских хорватских племен, которые в те далекие времена жили на юго-востоке Европы. «За обычай носить темную одежду соседние племена называли их “черными”. Возможно, что это были потомки киммерийцев, которых древние мореплаватели-финикийцы называли “темными”, а может меланхлены, что по-гречески означает “черноризцы”, т.е. люди в черной одежде» (с. 146).

Проведенные автором реферируемой книги топонимические исследования показали, что в названиях более 250 рек, ручьев, балок на левом берегу Днепра и в бассейне Дона, имеются корни «черн», «кар» или «хар». Существование славянских племен на юго-востоке Европы, по мнению автора книги, относится к II–IV вв. нашей эры, т.е. задолго до заселения современной Хорватии в VI в.н.э. «Хорватская» гипотеза И. Саратова основывается и на том, что в II–IV вв. первого тысячелетия в районе Керчи употреблялось личное имя «Хорват», которое скорее всего характеризовало каких-то лиц по этническому признаку. Впрочем, И. Саратов не утверждает, что его гипотеза является решением вопроса о названии «Харьков», ибо «решение этого чрезвычайно сложного и запутанного вопроса еще впереди» (с. 197). Для этого необходимы исследования в области сравнительно-исторического языкознания и поиск археологами остатков культурных слоев на древнем Харьковском городище.

И.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Ю.Г. Морозов

«ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ» НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ*

Автор реферируемой статьи полагает, что Гоголь не издал бы своих «Выбраных мест...», если бы миру не была известна «Божественная комедия» Данте, а точнее – ее вторая часть «Чистилище»¹. В предисловии Гоголь пишет о своей тяжелой болезни и о том, что он написал завещание. В песне первой «Чистилища» о смертельной болезни Данте рассказывает его проводник Вергилий, с которым поэт спускается в ад, а затем поднимается на гору чистилища.

Во втором письме «Выбраных мест...» Гоголь говорит о моральной ответственности жен чиновников за злоупотребления, совершаемые их мужьями. Таково же убеждение Манфреда в третьей песне «Чистилища», который считает, что честь мужчины зависит от женщины. В письме Гоголя, озаглавленном «Значение болезней», содержится совет покорно принимать любую болезнь с верой, что недуг этот нужен, а молиться Богу, чтобы открылось чудное значение и вся глубина высокого смысла болезни. А у Данте флорентиец Белаква

* Морозов Ю.Г. «Вибрані місця із листування з друзями» Миколи Гоголя в контексті «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Ціннісно-релятивний аналіз творів // Гуманітарні науки. – Київ, 2009. – № 2. – С. 169–178.

¹ Сам Данте называл поэму «Комедией», название «Божественная комедия» придумал Дж. Боккаччо. – Прим. ред.

объясняет поэту, что сам он оказался в чистилище из-за того, что ленился молиться.

В четвертом и пятом письмах Гоголя речь идет о том, что такое слово, и о чтениях русских поэтов перед публикой. Такие чтения, по убеждению Гоголя, могут принести много публичного добра. В пятой песне «Божественной комедии» Данте встречается с итальянским трубадуром XIII в. Сорделло, который прославился обвинением тогдашних государей в отсутствии добродетели.

В письме «О помощи бедным» Гоголь пишет, что такая помощь должна исходить от умных священников, которые могут растолковать человеку глубокий смысл его несчастья. У Данте Вергилий признается, что его грех состоял в отсутствии веры.

Ключевым в «Выбранных местах...» считается письмо «О лиризме наших поэтов», в котором Гоголь рассказывает В.А. Жуковскому о происхождении оды Пушкина императору Николаю I, которая появилась в печати под скромным названием «К Н***» и начинается словами «С Гомером долго ты беседовал один». Ода посвящена позерству власти: «Ты любишь с высоты скрываться в тень долины малой». Настоящее же смижение власти Гоголь находит в пушкинском стихотворении «Пир Петра Первого», где царь извиняет своего виноватого подданного и устраивает в честь этого примирения пир. У Данте подобный пример смижения описывается в одиннадцатой песне «Чистилища», когда главарь гибеллинов, стоя на площади на коленях, умоляет сограждан собрать деньги, необходимые для выкупа его друга у короля Карла I Анжуйского.

В письме XVIII под названием «Четыре письма разным лицам по поводу “Мертвых душ”» Гоголь, в частности, объясняет, почему он сжег второй том своего романа. Он пишет, что сжигает, когда нужно сжигать, и что дело его – «душа и прочное дело жизни», т.е. отстаивает свой творческий принцип. Через боль души воспринимает у Данте мир римский папа Адриан V.

В последней, тридцать третьей песне «Чистилища» Беатриче, обращаясь к Данте, провозглашает идею Божьей справедливости ради спасения Рима. Последнее письмо «Выбранных мест...» Гоголя имеет название «Светлое Воскресение» и завершается утверждением: «У нас прежде, нежели во всякой другой земле, воспразднуется Светлое Воскресение Христово».

Автор реферируемой статьи отмечает не только схожие сюжеты

у Гоголя и Данте, но и различие между сравниваемыми произведениями. Так, если в «Чистилище» прежде всего идет речь об очищении посредством веры, то Гоголь рассуждает в своих «Выбранных мес-тах...» об очищении делами, поступками, самой жизнью во имя веры и ее разумных основ. Если Данте отстаивает очищение души, то Го-голь говорит об очищении души и общества. Подход Данте автор статьи называет «предренессансным», а подход Гоголя можно назвать «просветительским», т.е. непосредственно опирающимся на человеческий ум, на ratio, как символ нового времени накануне великих научных открытий в психологии личности и всего общества (с. 178).

И.Г.

Ольга Наумова

ЗАПРЕЩЕННЫЙ ГОГОЛЬ*

Гоголь оставил много загадок. Одна из самых странных историй случилась с его книгой «Выбранные места из переписки с друзьями». Ее он считал своей единственной дельной книгой. Но она не была принята ни критикой, ни читателями. Огромный удар нанесла цензура: пять глав были сняты, другие сокращены и искажены.

Но удар со стороны читателей и критики оказался сильнее. Апофеозом всеобщего осуждения стало письмо Белинского, который объявил, что Гоголь изменил своему дарованию и убеждениям и что язык книги говорит о падении таланта. Вслед за Белинским все прогласили, что Гоголь сошел с ума.

Письмо Белинского к Гоголю, за хранение которого когда-то пострадал Достоевский, сегодня изучают в школах, хотя вряд ли кто-то держал в руках то произведение, которому оно посвящено. Остался штамп, который закрепился в сознании читателей: «В конце жизни Гоголь пришел к религиозному помешательству». Однако Гоголь закончил жизнь в здравом уме и твердой памяти, просто то, что он создал, не соответствовало канону обличителя помещиков-душегубов.

Гоголь всегда считался с мнением читателей и критиков, понимая, что строгие отзывы помогают совершенствовать себя и свои книги. Но на этот раз несправедливость упреков его поразила и заставила написать большую статью («Авторская исповедь»), где он постарался честно ответить на вопрос, почему он обратился к другому, по мнению читателей, совершенно ему чуждому.

* Наумова О. Запрещенный Гоголь // Человек без границ. – М., 2009. – № 5. – С. 22–29.

Анализ произведений Гоголя доказывает мысль, высказанную самим писателем, об участии Творца в неожиданной для многих «перемене», которая оказалась следствием давно выбранного пути.

Первые признаки недоумения публики проявились еще в 1835 г., когда вышел сборник «Арабески». Гоголь пишет в предисловии, что собрание это составили «пьесы», написанные «от души», предметом которых автор избирал то, что его «сильно поражало». Читатель, считал Гоголь, увидит в произведении «много молодого». Однако отзыв в журнале «Пчела» демонстрирует неприятие и непонимание читателем авторского замысла: «Зачем рисовать неприятную картину заднего двора жизни и человечества без всякой видимой цели?»

Гоголя хвалили за «Миргород», за «Бульбу», за «Вия», за «Старосветских помещиков», за «беспрерывный хохот». Лишь только Белинский выступил в защиту того, о чем действительно писал автор. В статье, помещенной в московском «Телескопе», Белинский ставит Гоголя наравне с Пушкиным, объявляет его «главою поэтов», сравнивает с Шекспиром и Гёте.

Но всем было гораздо приятнее видеть в Гоголе комика, что и сослужило дурную службу «Ревизору». Публика увидела в «Ревизоре» водевиль, забавные приключения смешного враля, гротескных злодеев, которые даже очень преувеличены. «Ревизор» имел успех, все рукоплескали, но автор сбежал с премьеры: «Никто не понял!!!» Он давно перестал выдумывать «смешные лица и характеры», мечтая силой данного ему Богом таланта показать России, какова она, чтобы Россия увидела себя, ужаснулась и очистилась.

Сюжет «Мертвых душ», как и сюжет «Ревизора», по словам Гоголя, был подарком Пушкина. В основу легли реальные факты, но характеры героев не были списаны с конкретных личностей, и не было у них социальной и политической подоплеки. И Чичиков, и Манилов, и Коробочка, и Хлестаков в «Ревизоре» имели прототипом самого автора. Это были его пороки и недостатки, преувеличенные, гипертрофированные, выставленные на всеобщее осмеяние. Начинал Гоголь всегда с себя.

«Мертвые души», изобразившие не «лакированную» Россию, напугали многих. Но не напугать читателя хотел Гоголь. Он строил свою поэму, как Данте «Божественную комедию». Задумывал создать три части: «Ад», «Чистилище» и «Рай». Мертвые души долж-

ны воскреснуть, но для этого им нужно обрести чистоту душевную. Эта же мысль заключена в неотправленном письме 1847 г. к Белинскому.

После выхода первого тома в 1841 г. писателя опять подстерегает сражение с цензурой. Но главным испытанием стала неоднозначная реакция читателей. Одни (Герцен, Белинский) называли Гоголя «гениальным поэтом и первым писателем современной России», другие обвиняли в клевете на Россию, в литературной безграмотности, а поэму называли грязным бездарным произведением. Лирические отступления подверглись наибольшей критике. В них увидели признаки самохвальства и гордости. Всех оскорбляла искренность Гоголя, его стремление «выворачивать себя наизнанку» перед публикой, его слова о лицемерно-бесчувственном современном суде.

Гоголь не спешит с продолжением «Мертвых душ», видя перед собой сложную задачу. Он не мог описывать то, чего нет. Чтобы представить «живую душу» «небесного гражданина», необходимо сначала указать путь к ней, то есть пройти этот путь самому. Желание быть лучше Гоголь считал самым ценным из своих качеств.

В 1845 г., предчувствуя смерть, Гоголь пишет новое духовное завещание и сжигает рукопись второго тома «Мертвых душ». Вместо ожидаемого всеми второго тома, где писателю пришлось бы дать уже готовые образы идеальных людей, он выпускает книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», дающую очень практические и конкретные советы каждому – как использовать данные Богом и судьбой обстоятельства и потенциалы личности, чтобы на своем месте максимально служить общему благу.

Не было такой сферы русской жизни, которой бы он не коснулся. Он пересматривает все – от управления государством до отношений между супружами. Эта книга явила России другого Гоголя – не юмориста и не писателя, а философа, стремящегося не к созданию совершенных литературных произведений, а к духовному совершенствованию. Эту книгу единодушно осудили все: и друзья и враги. Практически ни разу ее не издавали без купюр.

Гоголя читали чужими глазами, хотя сам он предостерегал от подобной ошибки: «Не судите обо мне и не выводите своих заключений: вы ошибитесь, подобно тем из моих приятелей, которые, сдавши из меня свой собственный идеал писателя, сообразно своему

собственному образу мыслей о писателе, начали было от меня требовать, чтобы я отвечал ими же созданному идеалу».

Завещание, которое Гоголь оставил России, он написал за два дня до смерти на клочке бумаги: «Будьте не мертвые, а живые души...»

O.B. Кулешова

Н.В. Изотова

ТИПЫ ОНЕЙРОТОПОВ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА *

Онейротоп обозначает более широкое понятие, чем сновидение. Онейротоп – это «комплекс художественных средств, связанный с изображением сновидения в текстах художественной литературы. <...> Онейротоп шире, чем сновидение, и в содержательном аспекте и, так сказать, формальном, ибо заключается в больших единицах текста: в него входит не только само сновидение, но и все те художественные детали, которые с ним связаны»¹.

Н.В. Изотова из Южного федерального университета в Ростове-на-Дону насчитывает в прозе А.П. Чехова около ста онейротопов и делит их на онейротопы-события, онейротопы-объекты и онейротопы-«жизнь-сон». В рассказах «Спать хочется», «Сон», «Сон репортера», «Сонная одурь», «Зеркало», «Умный дворник», «Козел или негодяй» онейротопы-события занимают большую часть текста или весь текст и выполняют сюжетообразующую функцию. В этих рассказах онейротопы представляют часть прошлой жизни персонажей либо будущее персонажа. В некоторых сон выдается персонажем за реальность, а реальность – за сон. В рассказах «Спать хочется» и «Умный дворник» в сновидение проникает настоящая действительность, описанная Чеховым до начала сна. «Мысли персонажа, возникающие у него в связи с реальностью, находят отражение в воссоздаваемой во сне действительности в виде реплик диалога» (с. 769).

* Изотова Н.В. Типы онейротопов в прозе А.П. Чехова // Русский язык: исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 769–770.

¹ Теперик Т.Ф. Поэтика сновидения античного эпоса: основные мотивы // Культурология: Дайджест. – М.: ИНИОН, 2008. – № 3(46). – С. 105–106.

Онейротопы-объекты представляются только в качестве обозначений того, что снилось. «Эти сны могут быть связаны с различными эмоциональными отношениями спящего с другими персонажами (“Цветы запоздалые”, “Аriadна”, “Дама с собачкой”, “Вор” и др.)» (с. 769). Сны часто пересказываются персонажами Чехова в сжатом виде: «Черный монах», «Палата № 6», «Степь», «Пари», «Попрыгунья», «Аптекарша», «Моя жизнь», «В сарае». Будущие события, т.е. «вещие сны» персонажи Чехова видят в трех рассказах: «Нахлебники», «Последняя могиканша», «Регретум mobile».

«Сны о жизни», в которых описываются события и явления реальной жизни, по мнению автора реферируемой статьи, сводятся к тому, что «прошлое воспринимается и оценивается как что-то положительное, настоящее как сложное и тяжелое, будущее как желанное, но невозможное» (с. 769). Таких чеховских произведений Н.В. Изотова насчитывает около двадцати. Среди них – «Дом с мезонином» и «Человек в футляре».

В прозе А.П. Чехова, как правило, ирреальность в виде сна включается в реальность, «она дополняет, расширяет, раздвигает реальность и является одним из способов представления достоверности жизни» (с. 770).

И.Л. Галинская

И.И. Смаржевская

ПАВЕЛ И ЕВДОКИЯ*

Реферируемая работа рассказывает о людях, которые, по мысли автора, послужили М.А. Булгакову прототипами Мастера и Маргариты в его знаменитом романе. Речь идет о Павле Пантелеимоновиче Кошаровском (1876–1938) и его супруге Евдокии Петровне Кошаровской (1897–1977), которые входили в круг московских интеллигентов, называемых «пречистенцами» (с. 31). На Пречистенке и в ее переулках, застроенных уютными особнячками, в 20–30-е годы прошлого века «жила особая прослойка интеллигенции» (с. 32). Это были семьи писателей, художников, актеров, философов. Н.М. Покровский (дядя Булгакова), Н.Н. Лямин, С.С. Топленинов, В.В. Дмитриев, С.А. Ермolinский, Б.А. Пильняк, С.С. Заяцкий, Е.И. Замятин, Г.Г. Шпет и др. жили в пречистенских переулках и общались между собой. В 1924 г. в доме 9 по Обухову переулку поселился М.А. Булгаков с Л.Е. Белозерской.

Любовь Евгеньевна Белозерская-Булгакова в работе «О, мед воспоминаний» рассказывает, что Булгаков читал в квартире Ляминых «людям высокой квалификации», по его словам, «Белую гвардию», «Собачье сердце», «Зойкину квартиру», «Мольера», «Консультанта с копытом», который лег в основу романа «Мастер и Маргарита» (цит. по: с. 36–37). «Прелесть нашего жилья состояла в том, что все друзья жили в этом же районе», – вспоминала Любовь Евгеньевна (цит. по: с. 37).

Павел Пантелеимонович и Евдокия Петровна Кошаровские жили в Большом Афанасьевском переулке в доме 6-а, «в двух шагах» от

* Смаржевская И.И. Павел и Евдокия. – М.: МАКС Пресс, 2009. – 91 с.

Обухова переулка. Автор реферируемой книги считает, что Булгаков познакомился с Кошаровскими в 1916 г. (с. 60). Ведь интерес Булгакова к «пречистенской» среде был, по словам М. Чудаковой, «острым, менявшимся на протяжении жизни и окрашенным литературно» (цит. по: с. 45).

14 февраля 1938 г. Павел Пантелеймонович Кошаровский был арестован по обвинению в шпионаже в пользу Японии. 14 марта 1938 г. он поступил в больницу Таганской тюрьмы, где скончался 22 апреля 1938 г. от сердечной слабости и отека легких. В 1990 г. он был реабилитирован. По мнению автора реферируемой книги, именно Кошаровский был прототипом Мастера (с. 67), и следовательно, его жена Евдокия Петровна Кошаровская стала прототипом Маргариты.

Реферируемую книгу сопровождает рецензия кандидата филологических наук Е.А. Яблокова, помещенная на обложке. Рецензент считает, что не все аспекты работы И.И. Смаржевской равно интересны и удачно изложены. С «булгаковедческой» точки зрения ценно сообщение о взаимоотношениях писателя с «пречистенской» средой. «Что же касается попыток И.И. Смаржевской напрямую сопоставить персонажей булгаковских произведений с реальными лицами, то здесь результат оказывается не очень убедительным», – пишет Е.А. Яблоков.

И.Г.

И.Л. Галинская

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА
В.В. НАБОКОВА
(Обзор)**

Аннотация: обзор рассматривает ряд стилистических приемов в творчестве В.В. Набокова.

Ключевые слова: В.В. Набоков, проза, драматургия.

Annotation: the review considers some stylistic devices of V.V. Nabokov's creative work.

Keywords: V.V. Nabokov, the prose, the dramatic composition.

Подобно Марселию Прусту, искавшему в своем романе «утраченное время», Владимир Набоков воссоздает «огромное здание воспоминания», т.е. навсегда утраченный эмигрантами блистательный Санкт-Петербург. Противопоставление скорбного мира эмиграции великолепному Санкт-Петербургу подчеркивается и цветовой гаммой романов «Машенька», «Защита Лужина», «Дар», «Бледный огонь», где превалирует тусклый загробный мир серых теней, неотвязных сновидений, потустороннего зазеркалья. А Санкт-Петербург и усадьбы Выра и Батово, где писатель жил в детстве и юности, в романах и рассказах Набокова «предстают обычно в ореоле радужной и цветовой гаммы» (1).

Т.Н. Белова считает, что в изображении реалий Санкт-Петербурга у Набокова прослеживаются литературные параллели с «Алисой в стране чудес» и с «Алисой в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла. Используя прием уменьшения и увеличения петербургских реалий, Набоков придает им символический смысл. Санкт-Петербург «представлен и в ореоле радужных красок “счастливой невозврати-

мой поры детства”, и одновременно в сопряжении с разнесенными во времени трагическими утратами – возлюбленных, близких, Родины – и противопоставлен мертвенному безликуму миру эмиграции», – заключает Т.Н. Белова (1).

Стилистическая особенность использования Набоковым такого пунктуационного знака, как скобки, анализируется в работе А.В. Леденёва. Автор считает, что скобки употребляются писателем, чтобы «обозначить дистанцию между точками зрения героя и повествователя» (4). Особенно часто Набоков использует скобки в жанре рассказа. Наибольшее количество скобок автор находит в рассказе «Круг» (18 на 10 страницах). «Скобки пунктуационно оформляют в этом рассказе вставные конструкции, являющие собой вторжение одного речевого потока в другой» (4). Рассказ повествует о встрече героя Иннокентия в эмиграции, когда он был проездом в Париже, с Таней, в которую он влюбился в России за двадцать лет до этого. Главное содержание «скобочных» вставок – это вербализация чувств героя, потрясенного встречей с прежней возлюбленной, отчего линия жизненного сюжета превращается в неподвластный времени «круг памяти» (4). Автор работы напоминает читателю высказывание Андрея Белого из книги «Символизм», что «каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир целом» (цит. по: 4, с. 857).

Использованию сравнений в романе Владимира Набокова «Дар» посвящена работа С.В. Буланковой. Она пишет: «Компаративные конструкции в романе “Дар”, обладая способностью расширять пространство текста», реализуют важнейшую часть авторского замысла, «способствуют привлечению читательского внимания и активизации его творческого воображения» (2). В качестве примера автор работы приводит рассказ героя романа о домовом музее его отца, «где стояли рядами узкие дубовые шкатулки с выдвижными стеклянными ящиками, полными распятых бабочек (остальное – растения, жуков, птиц, грызунов и змей – он отдавал на изучение коллегам), где пахло так, как пахнет должно быть в раю»¹.

Особый интерес в романе Набокова «Дар» представляют распространенные сравнения, благодаря которым создается законченный образ. Примером такого распространенного компаратаива, согласно

¹ Набоков В. Дар. – М., 1990. – С. 110.

С.В. Буланковой, является сравнение творческого процесса с воспоминаниями о сне в третьей главе романа: «Как только я приступал к тому, что мнилось мне творчеством <...>, все гасло на гибельном словесном сквозняке, а я продолжал вращать эпитеты, налаживать рифму, не замечая разрыва, унижения, изменения, – как человек, рассказывающий свой сон (как всякий сон, бесконечно свободный и сложный, но сворачивающийся как кровь, по пробуждении)»¹.

Автобиографию и свои воспоминания В. Набоков, можно сказать, писал трижды – два раза на английском языке и один раз по-русски: «Conclusive evidence», «Speak, Memory» и «Другие берега». Автобиографический роман «Другие берега» (1954) писатель определил как «исповедь синэстета», которую «назовут претенциозной те, кто защищен от таких просачиваний и смешений чувств более плотными перегородками, чем защищен я»². В психологии синэстезией называют явление «смешения чувств» или «пересечения чувств», т.е. восприятие сопровождается другим, дополнительным ощущением.

Е.В. Омельченко, исследуя тему памяти в «Других берегах», приходит к выводу, что память у Набокова – «это дом, страна, хранилище историй и коллекций, вечный механизм, позволяющий не просто воспроизвести алгоритм, а вспомнить с эмоциональной точностью диапазон вкуса, цвета, запаха, ощущений, память – это оптический прибор, позволяющий разглядеть прошлое издалека» (5). Е.В. Омельченко приводит целый ряд ключевых художественных образов, связанных с памятью в «Других берегах»: «винтик наставленной памяти», «столица памяти», «красный угол памяти», «полка памяти», «стеклянный стеллаж памяти», «взгляд памяти», «энергия памяти» (5, с. 719).

В написанной в мае 1923 г. в Берлине драме в двух действиях «Смерть» В. Набоков рассказывает о событиях, которые происходят в Кембридже в 1860 г. В пьесе идет речь о том, что магистр наук Гонвилл хочет выяснить у студента Эдмонда, который часто бывает у него в доме, любит ли юноша молодую жену Гонвила Стеллу. Гонвилл велит сказать Эдмонду, что Стелла умерла. Юноша просит учителя, чтобы тот дал ему яду. Гонвилл дает ему пузырек с ядом, и Эдмонд умирает. Так заканчивается первое действие пьесы.

Во втором действии через несколько мгновений Эдмонд то ли

¹ Набоков В. Дар. – М., 1990. – С. 110.

² Набоков В. Другие берега. – М., 1989. – С. 28.

приходит в себя, то ли он уже очутился на том свете. Расспросив Эдмонда о его отношениях со Стеллой, Гонвил сообщает, что раствор был безвредный и что Стелла жива, и зовет ее. Юноша вначале не верит, думает, что это потустороннее видение, но в конце концов осознает, что и он, и Стелла живы. Вдова писателя Вера Евсеевна Набокова говорила, что в пьесе «Смерть» тема «потусторонности» является основной.

И.Н. Коржова полагает, что в пьесе «Смерть» эстетическая доминанта принадлежит звуковым образам. «Герой внимает звукам с неба, хотя это не музыка сфер, а невнятный гул» (3). Чувства героя совпадают с гулом небес, «что заставляет рассмотреть любовь Эдмонда к Стелле в символическом ключе. Это не личная симпатия, а проявление зачарованности мировыми тайнами, доносящимися как смутный звук» (3, с. 706). Ведь кульминационный момент развития отношений Эдмонда и Стеллы – приобщение к миру звездного гула, согласно И.Н. Коржовой.

Заметим в заключение, что знания, которые имеются у писателя, обычно входят в контекст культуры, в контекст времени и ведут к созданию в художественном произведении эзотерического смысла, т.е. смысла для «посвященных». Именно таким «посвященным» и становится литературовед, находящий ключи к загадкам произведения, к источникам тех или иных композиционных и стилистических приемов, а также к литературным аллюзиям в творчестве писателя.

Список литературы

1. Белова Т.Н. Художественные аспекты изображения Санкт-Петербурга в романах В. Набокова-Сирина // Русский язык: исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 855–856.
2. Буланкова С.В. Изобразительно-выразительная функция компаративов в тексте романа В.В. Набокова «Дар» // Там же. – С. 694.
3. Коржова И.Н. Семантическое поле «звук» в пьесе В. Набокова «Смерть» // Там же. – С. 706–707.
4. Леденёв А.В. Художественные функции скобочных конструкций в произведениях В. Набокова // Там же. – С. 856–857.
5. Омельченко Е.В. Языковые средства выражения темы памяти в романе В. Набокова «Другие берега» // Там же. – С. 718–719.

Илья Барабаш

СКАЗКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ*

Сказки учат нас особому языку, не обыденному, привычному, а скорее метафорическому. Язык – это мировоззрение, способ восприятия мира и осознания себя в нем. Вильгельм Гумбольдт, положивший начало языкоznанию, дал толчок исследованию сказки. Усваивая язык сказок, человек усваивает язык понятий, принципов, моральных законов, действующих в мире. В сказках добро всегда побеждает зло. Понятие силы относительно. Бескорыстная помощь возвращается добром, скромность и трудолюбие вознаграждаются, а тот, кто ищет только награды, оказывается ни с чем. Успех ждет не того, кто пытается добиться цели любой ценой, а того, кто обращает внимание на средства, которыми эта цель достигается.

Сказка открывает иное измерение – измерение не-обыденного. Пространство, в котором жизнь человека получает другой, более глубокий смысл. Вопрос реальности сказок – вопрос языка, на котором мы говорим.

Вопрос смысла и истоков сказки занимал многие умы. Братья Вильгельм и Якоб Гримм были не только собирателями сказок, но в первую очередь исследователями фольклора. В России сказки изучали Владимир Даля, Александр Афанасьев и Владимир Пропп. За рубежом – Эдвард Тейлор, Джозеф Кэмпбелл, Джон Рональд Руэл Толкин, а также основоположник глубинной психологии Карл Густав Юнг.

Исток сказки искали в «прамифе», некоем «пранароде», от ко-

* Барабаш И. Сказки для детей и взрослых // Человек без границ. – М., 2009. – № 5. – С. 5–12.

торого путями заимствования и передачи традиции сказки распространились по всему миру. И поэтому у разных народов в далекие друг от друга эпохи можно найти схожие элементы. Как бы далеки ни были народы друг от друга и в географическом, и в культурном отношении, душа человека была всегда одна и та же, с вечными вопросами о пути, о судьбе, о жизни и смерти, со стремлениями и мечтами, страданиями и страхами.

В сказках и мифах мы находим отголоски древних учений о пути героя, пути инициации или посвящения. О пути становления индивидуальности человека, пути самопознания говорил Юнг. Этот путь подразумевает переход в новое более совершенное состояние, преображение героя. Миф – это не история когда-то произошедших событий, а вечная драма, разворачивающаяся в нашем внутреннем пространстве. Сказка построена по тем же законам.

Сказка начинается нарушением по неведению или просто по глупости какого-либо запрета, правила. За этим следует несчастье, избавления от которого можно достичь лишь с помощью больших усилий, пройдя долгий путь испытаний, чтобы в конце пути обрести утраченное, но обрести уже новым человеком – героем, царевичем. Или в жизнь персонажа вторгается вдруг нечто неожиданное, потустороннее, некие волшебные, неведомые силы, меняющие всю судьбу героя и заставляющие меняться его самого. Границы привычного мира открываются, равновесие нарушается, и герою нужно искать новую гармонию на ином уровне. Возвращение к старому уже невозможно, гибельно для души человека. На этих же принципах построена античная трагедия («Царь Эдип» Эсхила) и «Гамлет» Шекспира.

Важно, что сначала герой не знает, куда ему идти дальше. Цель этого пути нерациональная. Это путешествие в другое, совершенно незнакомое страннику измерение, которое предстоит ему освоить. Важно, что на этом пути герою предстоят встречи с волшебными существами – существами иной реальности. Первая часть странствий героя – еще не путь, а блуждания наугад без понимания цели пути. Осознанный путь начинается с пересечения героем границы, разделяющей два мира, – мир обыденный и волшебное царство.

Баба-Яга – хранитель перехода в иную сферу. Ее символизм связан с миром мертвых. Герой должен отправиться в это царство для того, чтобы обратно вернуться победителем, обновленным, способным соединить оба мира в своей душе: реальность обыденную, ра-

циональную и реальность иную, мир мечты, воображения, мир смыслов. В образе Бабы-Яги запечатлелось отношение человека к миру иному. Это образ, пугающий и отталкивающий, это видение мира, выходящего за рамки привычного. Двойственность Бабы-Яги, страшной и мудрой, помогающей герою, отражает двойственность души человека, страх перед преодолением себя и победу над собой, позволяющую идти дальше.

Фигура Кощя загадочна. На Руси кощунами в дохристианские времена называли сказки, басни, мифы. А в XI в. кощуна приобрела оттенок чего-то ложного, нечистого. Возможно, когда-то под именем Кощя скрывались волхвы, знатоки традиций и хранители знаний, передававшихся через сказки и мифы из поколения в поколение. Кощей магический корень сказки. Он незримо присутствует в ней на протяжении всего повествования. Чтобы добраться до смерти Кощя, герою нужно было преодолеть инерцию земли, пробудить силу жизни, которую имеет вода, или способность преобразовать себя и мир вокруг, подобно огню.

В finale сказки герой обретает полноту жизни. Соединяются две части души человека – головная и сердечная. Мудрость и зрелость выражаются в способности связывать красивые и глубокие состояния души и конкретные реалии повседневной жизни. И если в начале сказки герой лишь следует за более сильными, чем он сам, обстоятельствами, то в конце он становится способным их побеждать и подчинять.

O.B. Кулешова

М. Липовецкий

ТРИКСТЕР И «ЗАКРЫТОЕ» ОБЩЕСТВО*

На территории бывшего Советского Союза к настоящему времени существуют девять памятников Остапу Бендеру, множество памятников Буратино, как минимум четыре памятника барону Мюнхгаузену, два памятника Василию Тёркину, поручику Ржевскому, Ходже Насреддину, памятники Коровьеву и Бегемоту, а также Веничке Ерофееву и солдату Швейку.

Эти персонажи объединяет то, что все они достаточно отчетливо репрезентируют культурный архетип трикстера. Не менее показательны в этом отношении многочисленные советские кино- и телеперсонажи, герои советского детства, а также трикстеры из советских анекдотов. Бессознательное или сознательное трикстерство было характерно для разнообразных советских деятелей культуры: К. Чуковского, А. Кручёных, Ф. Раневской, М. Светлова, Н. Эрдмана, Н. Богословского и др. Все эти персонажи, несмотря на все различия между ними, представляют некую константу русской культуры ХХ в., константу, которая хоть и в трансформированном, но узнаваемом виде сохранилась и в постсоветской культуре.

Трикстер оказался востребован в советскую эпоху как персонаж, противоположный «наивному» герою, модифицированному Ивану-дураку, который в официальной культуре изображался как основной герой революционной эпохи (например, «Страна Муравия» Твардовского, «Член правительства» Зархи и Хейфица, «Светлый путь»

* *Липовецкий М. Трикстер и «закрытое общество» // НЛО. – М., 2009.– № 100. – С. 224–245.*

Александрова), а в контрофициальной – как основная жертва советской социальности («Усомнившийся Макар» Платонова, «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, «Привычное дело» Белова и т.д.). Напротив, советский трикстер, по-видимому, наиболее адекватно воплотил силу цинизма, необходимого для выживания в постоянно меняющихся, непонятных и непрозрачных социальных условиях советского общества, отражая в комической, игровой форме ту реальную социальность, которая сложилась в результате большевистского эксперимента и которая не вписывалась в структуры как официального советского, так и неофициальных дискурсов.

Из всего набора качеств, восходящих к мифологическому трикстеру и обозначаемому термином «архетип трикстера», в советской культуре актуализируются лишь некоторые.

Во-первых, это амбивалентность и функция медиатора – характеристики, составляющие ядро архетипа трикстера, в том числе и советского. Эти персонажи не аморальны, а внemоральны. Вместе с тем эта внemоральность прямо вытекает из способности трикстера не «влипать» в какую-то одну систему ценностей, нарушать, разрушать и непочтительно высмеивать границы между оппозициями, в том числе и сакральными. Например, в Остапе Бендере официальный взгляд на права личности (коллектив – все, а индивид – ничто, морально подозрителен и, скорее всего, преступен) неразрывно сплетен с западным индивидуализмом, причем оба воспеты и осмеяны. Эта способность героя вмещать противоположные культурные элементы, порождая гибриды и компромиссы, столь востребованные в советской культуре, предопределена именно архетипическими свойствами трикстера как медиатора-парадоксалиста. Каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества, причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальными и неофициальными языками, символическими и практическими экономиками, символами и идеологемами. Этот путь находит свое воплощение прежде всего в виртуозных языковых играх – в этом смысле не только Остап с его афоризмами, но и Веничка из «Москвы–Петушков» занимают лидерские позиции среди советских трикстеров.

С амбивалентностью трикстера непосредственно связана лиминальность (от лат. – limen – порог; промежуточное положение инди-

вида в социокультурной структуре, когда прежняя социальная роль оставлена, а новая еще не принята. – *Реф.*). Лиминальные персонажи обитают в промежутке между позициями, определенными и предписанными законом, обычаем, условностями или ритуальным порядком. В соответствии с этим трикстер практически всегда изображается как человек дороги, его происхождение туманно, его социальная позиция неуловимо изменчива. Трикстер не формирует отдельной культурной среды, этот персонаж внедряет антиструктурные элементы в социальный и культурный порядок, выявляя, а иногда и создавая лиминальные зоны внутри иерархий и стратификаций. Его принцип – подрыв структуры путем обнажения и обыгрывания ее внутренних противоречий, размывание оппозиций не извне, а изнутри.

Трикстер трансформирует плутовство в художественный жест – особого рода перформанс, в котором прагматика трюка редуцирована, а на первый план выдвигается художественный эффект.

Разумеется, интерес к фигуре трикстера характерен не только для советской культуры, но и вообще для культуры Нового времени, и ХХ в. в особенностях. Одной из причин, объясняющей общий интерес культуры ХХ в. к фигуре трикстера, является востребованность в эпоху модерности качеств, традиционно ассоциирующихся с внутренними чужаками, социальными номадами, профессиональными «другими» – коммерсантами, ремесленниками, посредниками, антре-пренерами, актерами – одним словом, манипуляторами, продающими не владения, а умения и знания.

Однако чрезвычайная популярность трикстеров в советской культуре объясняется не только общемодерными факторами, но и потребностями «закрытого» общества, причем особого, советского рода. Сталинскую культуру можно рассматривать как особый тип модерности, основанный не только на репрессиях, но и на массовом энтузиазме, вызванном, в частности, новыми возможностями для развития личности, предоставленными советским режимом. Другое дело, что советские риторика и идеология нередко противоречат социальным практикам, вводящим сначала социально-классовую, а затем и этническую дискриминацию.

Можно достаточно определенно утверждать, что «место» трикстера в советской культуре определяется именно противоречиями между классической моделью «закрытого» общества и советской социальностью. Трикстер расцветает там, где советская закрытость

подрывает самое себя и одновременно создает те механизмы подвижности, которые обеспечивали ее существование по крайней мере на протяжении 70 лет. Та зона лиминальности, которую обжигает трикстер, в советском контексте оборачивается микромоделью «открытого» общества со всеми его опасностями и превратностями.

Обжигая противоречия между элементами «закрытости» и «открытости» на уровне идеологии, риторики, социальной идентификации, экономики и т.п., трикстер представляет собой форму негативной коммуникации между символическими языками и практическим опытом советских людей.

T.A. Фетисова

И.Л. Галинская

ПРАВДА И ВЫМЫСЕЛ В РОМАНЕ «АНГЕЛЫ И ДЕМОНЫ»

Аннотация: в романе Дэна Брауна «Ангелы и демоны» вымысел сопутствует правда, т. е. правдивые имена и детали.

Ключевые слова: Дэн Браун, правда, вымысел.

Annotation: Dan Brown's novel «Angels and demons» contains the invention and the truth, that is some truthful names and details.

Keywords: Dan Brown, the truth, the invention.

Роману американского писателя и журналиста Дэна Брауна (р. 1964 г.) «Ангелы и демоны» предшествует предуведомление издательства: «События, описанные в этой книге, являются художественным вымыслом. Упоминаемые в ней имена и названия – плод авторского воображения. Все совпадения с реальными географическими названиями и именами людей, ныне здравствующих или покойных, случайны» (3).

И тем не менее в романе «Ангелы и демоны» наряду с вымышленными героями налицо правдивые имена, описания и детали. Сам Дэн Браун в одном из интервью признался, что идея написать этот роман появилась у него после того, как, будучи в Риме, он посетил старинный тоннель под Ватиканом, который использовался римскими папами для того, чтобы покинуть город в случае нападения врагов. А одним из основных врагов Ватикана было секретное братство «Иlluminati», которое поклялось мстить Ватикану за преследования Коперника и Галилея.

Роману предшествует и заявление «От автора»: «В книге упоминаются реальные гробницы, склепы, подземные ходы, произведения

искусства и архитектурные памятники Рима, местоположение которых точно соответствует действительному. Их и сегодня можно видеть в этом древнем городе. Братство “Иллюминати” также существует по сию пору» (1, с. 9).

Начинается роман с описания зверского убийство физика Леонардо Ветра в Швейцарии и с телефонного звонка физика Максимилиана Колера в США профессору Гарвардского университета Роберту Лэнгдону с просьбой прилететь в Швейцарию. Лэнгдону был послан факс с изображением трупа Леонардо Ветра, на груди которого, видимо, раскаленным добела железом выжжено слово «Иллюминати». А пригласили Лэнгдона расследовать это убийство, поскольку он был автором книги «Искусство иллюминатов».

Далее показан анонимный убийца-ассасин и его работодатель, заказавший убийство, который именуется Янусом, а личности того и другого раскрываются в конце бестселлера.

Сюжет романа «Ангелы и демоны» – заговор братства «Иллюминати» против Ватикана и вообще против католической церкви. Где-то в пределах Ватикана спрятан сосуд с каплей антивещества, т.е. взрывного устройства невероятной разрушительной силы, похищенного в ЦЕРНе (Европейском центре ядерных исследований). Антивещество получили в лаборатории ЦЕРНа убитый физик Леонардо Ветра и его приемная дочь Виттория Ветра. В это время умирает от яда римский папа, и назначается конclave для избрания нового понтифика, но внезапно похищены четыре кардинала из числа выборщиков-кардиналов, причем ассасин по телефонугрозится их убить так же жестоко, как он убил Леонардо Ветра. Максимилиан Колер, который в романе является генеральным директором ЦЕРНа, посыпает Роберта Лэнгдона и Витторию в Рим для расследования убийства Леонардо Ветра, а также чтобы они нашли похищенное антивещество и четырех кардиналов.

Дэн Браун пишет в своем романе о возрождении братства «Иллюминати» после четырехсот лет небытия (1, с. 51). Английский специалист-историк Саймон Кокс в книге «Ангелы, демоны и иллюминаты» замечает, что «вопрос, существует ли сегодня организация с названием “Иллюминати”, по-прежнему запутан, связан с недоразумениями и окутан таинственностью» (2, с. 87). Он считает, что «нет непосредственных доказательств, позволяющих согласиться с Дэном Брауном и проследить происхождение группы под на-

званием “Иллюминати” до Рима XVI в. Столь же сомнительны заявления Брауна о причастности Галилея к этой организации» (2, с. 95).

Между тем в интернет-энциклопедии «Википедия» под заглавием «Иллюминаты» находим следующее сообщение: «Иллюминаты (лат. illuminati – просвещенные) – общее название нескольких тайных групп, современных и исторических, реально существовавших и фиктивных, раскрытых или предполагаемых. Однако под “Иллюминатами” обычно понимают общество баварских иллюминатов, наименее секретное из всех тайных обществ в мире. Обычно использование данного термина предполагает наличие зловещей организации заговорщиков, которая стремится управлять мировыми делами негласно, изменив существующий порядок на прямо противоположный»¹.

Общество баварских иллюминатов было основано в конце XVIII в. профессором Ингольштадского университета Адамом Вейсгауптом. В общество вступило большое количество масонов. Хотя баварские иллюминаты стремились к совершенствованию человечества, их обвиняли в том, что они стремятся заменить все религии гуманизмом и создать единое мировое правительство. Вскоре общество баварских иллюминатов было запрещено.

В русской литературе об иллюминатах написал Лев Толстой в романе «Война и мир». Пьер Безухов стал масоном и поехал за границу «для посвящения себя в высшие тайны ордена»². Вернувшись в Петербург, Пьер прочел на заседании масонской ложи 2-го градуса свою речь, где говорил, что следует учредить всеобщий образ правления, который распространялся бы над целым светом. В результате члены ложи увидели в этой речи Пьера Безухова опасные замыслы иллюминатства, пишет Лев Толстой. Считается, что орден иллюминатов был возрожден в 1896 г. в Дрездене, но это недоказуемо. Новый интерес к иллюминатам вызвал роман «Ангелы и демоны».

Дэн Браун устами своего героя Роберта Лэнгдона утверждает, что великий итальянский ученый Галилео Галилей (1564–1642) не только был иллюминатом, но и создал это сообщество в Риме (1, с. 43, 204). Вкратце изложив биографию Галилея, Саймон Кокс подверг сомнению это утверждение Дэна Брауна: «Если только в будущем не найдутся доказательства, свидетельствующие об обратном,

¹ <http://ru.wikipedia.org/wiki/Иллюминаты>

² Толстой Л.Н. Война и мир. – М., 1951. – Т. 2. – С. 175.

то, вероятно, останется загадкой, принадлежал ли Галилей к какому-нибудь обществу наподобие братства “Иллюминати” (2, с. 63). Далее в романе говорится, что тайным убежищем иллюминатов в Риме был некий «Храм Света», путь к которому указывала весьма хитроумная карта, которая состояла из символов, размещенных в городе, но как бы невидимых постороннему взгляду. Были изваяны четыре скульптуры, прославляющие Землю, Огонь, Воздух и Воду и тайно указывающие путь к «Храму Света».

Герои романа Роберт Лэнгдон и Виттория Ветра находят в архивном хранилище Ватикана брошюру Галилео Галилея «Diagramma della Verita» («Диаграмма истины»), в которой содержится стихотворение, указывающее на тайное убежище иллюминатов. Но это, замечает Саймон Кокс, «всеселло плод фантазии Дэна Брауна» (2, с. 62). Среди трудов Галилея такой брошюры нет. Этот сюжет романа «Ангелы и демоны» строится на предположении, будто Галилей был одним из руководителей тайной организации «Иллюминати» (1, с. 43–44). Церковь преследовала Галилея за то, что он поддерживал гелиоцентристическую идею Коперника, высказанную в труде «О вращениях небесных сфер» (1543), в своем трактате «Диалоги о двух важнейших системах мира» (1630). «Трактат признали нарушением предписания, которым в 1616 году Галилею запретили защищать теорию Коперника, и ученый был вынужден самолично предстать перед инквизицией», – пишет Саймон Кокс (2, с. 51).

В приписываемой Дэном Брауном Галилею брошюре «Диаграмма истины» якобы имелось стихотворение английского поэта и политического деятеля Джона Мильтона (1608–1674). Оно было написано пятистопным ямбом и, согласно Дэну Брауну, якобы указывало на местонахождение четырех скульптур, благодаря которым можно было найти тайное убежище иллюминатов:

Найди гробницу Санти с дьявольской дырою...
Таинственных стихий четверка жаждет боя.
Уже сияет свет, сомненья позабудь,
И ангелы через Рим тебе укажут путь.
(1, с. 250, перевод Г.Б. Косова)

В связи с этим автор «Ангелов и демонов» делает вывод, что Джон Мильтон был членом братства «Иллюминати» и сочинил это стихотворение для Галилея. Поскольку брошюры «Диаграмма истины» в природе не существует, четверостишие, судя по всему, сочинен-

но самим Дэном Брауном. Мильтону же оно приписано по той причине, что из биографии последнего известно, что в 1639 г. он жил в Италии и «побывал у престарелого Галилео Галилея» (2, с. 134).

Упоминаемая в четверостишии «гробница Санти с дьявольской дырою» – это не гробница самого Рафаэля Санти (1483–1520), а церковная часовня, которую в 1513 г. заказал Рафаэлю богатый банкир Агостино Киджи. Хотя Рафаэль не успел завершить работу, капелла Киджи и семейная усыпальница-склеп в полу церкви Санта-Мария дель Пополо, т.е. так называемое «храмилище костей» (ossuary annex), или «дьявольская дыра», существуют по сей день (2, с. 100–101).

В романе «Ангелы и демоны» одна из основных сюжетных линий касается проблемы антивещества, которое, по Дэну Брауну, можно использовать для грандиозного взрыва. Эта сюжетная линия содержит как вымысел, так и правду. Антивещество, или антиматерия, построено из античастиц. Ядра атомов антиматерии состоят из антипротонов и антинейтронов, атомные оболочки построены из позитронов. Скопления антивещества во Вселенной пока не обнаружены, читаем в энциклопедии.

В романе сообщается, что четверть грамма антивещества похитили (1, с. 115). Оно находилось в специальном сферическом сосуде в подвешенном состоянии «на пересечении двух магнитных полей» (1, с. 90). Этот сосуд в романе называется «ловушкой антивещества». Согласно роману, она спрятана где-то в недрах Ватикана и может взорваться через несколько часов. Поиски этой «ловушки» продолжаются на протяжении всего романа (попутно с поисками похищенных кардиналов). В результате её находит тот, кто приказал убийце-ассасину «ловушку» украсить и убить похищенных кардиналов.

Под именем Януса скрывался камерарий Карло Вентреска, личный помощник и доверенное лицо убитого папы. Как выясняется, он же убил смертельным уколом папу и на вертолете вывез повыше в небо «ловушку», а Лэнгдон, который тоже оказался в вертолете, выбросил её высоко в небе над Ватиканом, где она и взорвалась. В конечном итоге камерарий Карло Вентреска кончает жизнь самоубийством, а убийцу-ассасина уничтожили еще до этого Лэнгдон и Виттория (1, с. 481).

Саймон Кокс замечает, что «во многих книгах, научно-фантастических кинофильмах и телевизионных постановках антивещество также находит себе применение либо как инструмент терро-

ристов, либо как “топливо” для двигательной установки (как в сериале “Звездный путь”») (2, с. 20).

Когда Роберт Лэнгдон по приглашению Максимилиана Колера оказался в ЦЕРНе, то в коридоре ему бросилась в глаза надпись на бронзовой доске необычайно больших размеров:

Премия АРС электроники
За инновации в сфере
культуры в эру цифровой
техники» присуждена
Тиму Бернерсу-Ли
и Европейскому центру ядерных
исследований за изобретение
Всемирной паутины» (1, с. 30).

И это истинная правда, ибо английский ученый Тим Бернерс-Ли, работая в Европейском центре ядерных исследований (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) в конце 1990-х годов, придумал концепцию Всемирной паутины и «разработал многие протоколы и правила, которые легли в основу Интернета и продолжают действовать и сегодня» (2, с. 226).

Когда Роберт Лэнгдон и Виттория Ветра искали «гробницу Санти с дьявольской дырою», они пришли в Пантеон, памятник древнеримской архитектуры в Риме (около 125 г. н.э.), покрытый полу-сферическим куполом с центрическим световым отверстием. Лэнгдон вспомнил, что Бéда Достопочтенный в VI или VII в. н.э. утверждал, «что отверстие в куполе пробили демоны, спасаясь бегством из языческого храма в тот момент, когда его освящал папа Бонифаций IV» (1, с. 253).

Англосаксонский ученый, прозаик и поэт, автор «Церковной истории англов» (731 г. н.э.) Бéда Достопочтенный (672–735 гг. н.э.) – автор многих сочинений на латинском языке, значительную часть жизни провел в монастырях. Но жил он не в VI–VII вв., а в VII–VIII вв. Так что тут Дэн Браун слегка ошибся в данных, правда, переводчик романа на русский язык Г.Б. Косов его поправил в примечании (на с. 253).

Саймон Кокс замечает, что вышеупомянутая ссылка в романе «Ангелы и демоны» на утверждение Бéды Достопочтенного о том, что демоны пробили отверстие в куполе Пантеона, связана с «неправильным истолкованием одного раздела главы IV второй книги “Цер-

ковной истории англов”. В этой главе Бéда рассказывает историю о том, как Мелит, епископ Лондона, отправился в Рим, чтобы обсудить с папой Бонифацием состояние дел в английской церкви. В конце этой главы Бéда упоминает, что папа Бонифаций “получил от императора Фоки в дар римской церкви святилище, издревле называемое Пантеон, поскольку там находились изображения всех богов. Удалив оттуда всю скверну, он основал там церковь, посвященную святой Марии Божьей и всем мученикам Христовым, дабы по изгнании сонмища демонов служила она памятью сонму святых”. Другими словами, Бéда Достопочтенный просто передает рассказ о том, как Пантеон стал христианской церковью, никак не упоминая дьяволов, покидающих новоосвященную церковь через отверстие в своде» (2, с. 197).

Когда камерарий Карло Вентреска проник в папское хранилище-реликварий, похитив у папы ключ от этого хранилища, он обнаружил там «рукописи четырнадцати неопубликованных книг Библии – так называемых апокрифов», говорится в романе «Ангелы и демоны» (1, с. 574). Апокриф – это произведение иудейской или раннехристианской литературы на библейскую тему, не включенное в канонический текст Библии и отвергаемое церковью как недостоверное.

Саймон Кокс пишет, что «в действительности к апокрифам относится не четырнадцать книг, а гораздо больше, если принимать во внимание апокрифы как Ветхого, так и Нового Завета» (2, с. 21). Он перечисляет около пятидесяти названий апокрифов и добавляет, что «это ни в коем случае не исчерпывающий список, так как существует много прочих апокрифических текстов, включая послания, наставления и апокалиптическую литературу» (2, с. 22). Саймон Кокс полагает, что в тайных архивах Ватикана до настоящего времени хранятся «засекреченные документы спорного характера» (2, с. 23).

Вообще в архивах Ватикана имеются тысячи рукописей, документов и книг, причем «rarитеты находятся в непроницаемых для воздуха хранилищах» (2, с. 54). В справке, которая предназначена для посетителей Секретных архивов Ватикана, сказано, что из читального зала запрещается выносить какие бы то ни было материалы или бумаги. Но Дэн Браун пренебрег данным правилом, ибо Роберт Лэнгдон и Виттория Ветра берут в хранилище лист из манускрипта Галилея. Впрочем, этот вымысел вполне в полне в романе допустим, поскольку брошюры Галилея «Диаграмма истины», из которой якобы был взят лист, в природе не существует.

Герой «Ангелов и демонов» Роберт Лэнгдон думает, что те четыре места в Риме, где произошли убийства четырех кардиналов, образуют крест (1, с. 444). Но автор книги «Ангелы, демоны и иллюминаты» Саймон Кокс помещает карту Рима и отмечает эти места. Он пишет: «В “Ангелах и демонах” Дэн Браун посредством знака креста указывает на связь между четырьмя местами, где были убиты кардиналы. Однако Брауну пришлось причудливым образом деформировать карту Рима, чтобы этот воображаемый крест был ровным и прямым» (2, с. 112). И действительно, воображаемый крест на предлагаемой Саймоном Коксом карте получился не вполне завершенным.

Тоннель II Passetto, ведущий из замка Святого Ангела в Ватикан, упоминается в романе Дэна Брауна несколько раз, но поскольку автор в одном из интервью сообщил, что он сам побывал в этом тоннеле, то по всей вероятности этот подземный ход описан в романе правильно (1, с. 467–469, 499–501).

Автор романа упоминает и «тайное убежище иллюминатов» – «Храм Света» (1, с. 43, 425, 454 и др.), но поскольку храма с таким названием в Риме нет, то речь идет о замке Святого Ангела, внушительном здании на берегу реки Тибр (Castel Sant’Angelo). «Внутренний двор крепости был похож на музей старинного оружия – катапульты, пирамиды мраморных пушечных ядер и целый арсенал иных устрашающего вида орудий убийства. Днем замок был частично открыт для туристов, и реставраторы привели двор в его первоначальное состояние» (1, с. 465).

Саймон Кокс рассказывает историю этого замка, который начали строить при римском императоре Адриане в 123 г. н.э. и некогда использовали в качестве тюрьмы. «Действие в замке Святого Ангела в романе “Ангелы и демоны” происходит после 11 часов вечера, что, вероятно, и объясняет, почему здание словно бы находится в полном распоряжении героев книги. Днем замок заполняют толпы туристов, осматривающих папские апартаменты, темницы или музей оружия и доспехов, который открыт в прежних караульных помещениях» (2, с. 85).

Ряд упомянутых в «Ангелах и демонах» римских обелисков существует в действительности. Это обелиски на пiazza дела Ротунда перед Пантеоном, на пiazza дель Пополо, на площади Святого Петра в Ватикане, на пiazza Навона в водах фонтана «Четыре реки». Дэн Браун «делает местом убийства третьего кардинала церковь Санта-

Мария дела Виттория, на пьяцца Барберини, хотя в действительности она находится на проспекте 20 сентября», – пишет Саймон Кокс (2, с. 146).

Он, однако, с одобрением отмечает воссозданный Дэном Брауном достоверно художественный облик Вечного города Рима как «декорации, в которых действуют Роберт Лэнгдон и Виттория Ветра в поисках пропавших кардиналов», т.е. Браун правдиво описал творения великого скульптора, художника и архитектора Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680), который оставил после себя в Риме множество великолепнейших произведений искусства и архитектуры (2, с. 30–36).

Роман «Ангелы и демоны» блестяще переведен на русский язык Глебом Борисовичем Косовым (1931–2009), покойным сотрудником Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН). Без малого 40 лет жизни Глеба Борисовича были связаны с Институтом. С 1996 г. он руководил аспирантурой Института. Глеб Борисович был одним из лучших современных переводчиков художественной литературы с английского языка, членом Московской организации Союза писателей РФ.

Список литературы

1. *Браун Д.* Ангелы и демоны. – М.: АСТ, 2005. – 606, [2], с.
2. *Кокс С.* Ангелы и демоны и иллюминаты. – М.: АСТ, 2006. – 254,[2] с.
3. *Brown D.* Angels and demons. – L.: Corgi Books, 2001. – 620 p.

M. Вайсконф

БРАК С ВЛАСТЕЛИНОМ: ЭРОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕРЖАВНОЙ РИТОРИКИ*

В статье рассматривается нередкий в русской культуре образ правителя, вступающего в брак с Россией (причем страну может замещать тот или иной герой либо лирический субъект, представительствующий от сообщества подданных). Разумеется, речь идет о браке – или соитии – заведомо условном, метафорическом. «Но эти уподобления – отнюдь не пустые фигуры речи <...>, а эстетически препарированные реликты древних и необычайно живучих мифологических моделей» (с. 77).

«Патриархальную» модель, рисующую правителя в качестве «отца нации», автор считает «усеченной версией общей матримониальной схемы, деликатно приглушающей ее сексуальную подоплеку». Впрочем, патриархальная модель нередко соседствовала с эротической. «Чем выше степени авторитарности социального устройства, тем ревнивее и опасливее относится данный режим к чуждым идеологическим и культурным воздействиям и тем охотнее использует для своей защиты “семейную” метафорику» (с. 77).

В согласии с древней языческой трактовкой, унаследованной и российской, и общеевропейской традицией, монарх, воплотивший в себе солярное божество, небесного воителя и гаранта плодородия, брачуется со своей землей, страной или городом. Вместе с тем царь почитался на Руси и земным «образом» христианского Бога. В пророческих книгах Библии Бог Отец предстает метафорическим супругом

* Вайсконф М. Брак с властелином: Эротические аспекты державной риторики // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 77–78.

собственного народа – общины Израиля, и в данном статусе он со-поставим с языческим божеством – супругом и покровителем родного этноса или города. Но и Бог Сын наделен матримониальными полномочиями. Согласно апостолу Павлу (Еф. 5:30), земной невестой Спасителя является Церковь как вселенская община христиан, она же соборное Тело Христово (I Кор. 12:27). Иными словами, Церковь, объявленная новым Израилем, в этом брачном союзе замещала Израиль «ветхий», наследуя его женскую роль. С Невестой Христовой отождествлялась также душа индивидуального христианина, взыскившая Жениха Небесного (с. 78).

В различных мифологиях божественный супруг чаще всего выступает в амплуа создателя или отца (прапородителя) собственной жены. «Этот теологический инцест <...> в российской монархической метафорике переносится на взаимоотношения властителя с державой, считавшейся его порождением или созданием» (с. 79). Монархическая риторика, адаптируя и языческую, и библейские модели, рисовала Россию «одновременно и чадородной женой, оплодотворяемой обожествленным государем, и прямым адекватом древней Общины Израиля, словно брачующейся с Творцом, и страной, томящейся по Жениху Небесному, воплощенному в его августейшем заместителе». «Россия ныне, как невеста, / Ждет с брачным жениха венцом», – писал Г. Державин (с. 79).

Эти модели нередко накладывались друг на друга. У кн. Ширинского-Шихматова Москва «приемлет и объемлет лоном / Власти-теля полночных царств», т.е. Петра Великого. Полночные царства – это северный («полночный») край, т.е. Россия. Но тут просвечивает и аллюзия на евангельское речение о Христе как «женихе полуночном», которого замещает русский монарх. «При этом антураж встре-чи ориентирован одновременно и на рождественский сюжет, и на продуцирующую магию монаршей благодати»: «Младенцы, у сосцов висящи, / Очами радуют Петра» (с. 79). У В. Петрова в «Плаче и уте-шении России к Его Императорскому Величеству» империя, подме-нившая собой церковь, рисуется здесь и как соборное «тело» самого государя, и как его невеста. Сперва она говорит Павлу: «Я тело, ты душа; мы оба неразлучны», а затем предлагает ему себя в брачной функции: «Обымешь тело все России». Самодержавный супруг наде-ляется и чертами Творца-вседержителя, даровавшего жизнь этой но-вой Еве: «Ей Павел бытие дает» (с. 80).

Со временем барочная эклектика приглушалась, а вместе с ней уходила в тень и языческая его сторона – вернее, ассилировалась с ветхозаветной парадигмой. «Приметы Творца, грозного библейского судии и Саваофа, экранировались на законодательную, государственную и военную деятельность царя – зато его собственно человеческая сущность окрашивалась евангельским колоритом». Император Павел у Державина «По долгу строг и правосуден, / Но нежен, милостив душой». «Сходное сочетание закона и благодати сохранилось в об разности и риторике русской литературы вплоть до ленинианы 1920-х годов» (с. 80).

Наиболее интенсивно вся эта культовая тематика проявилась в николаевской России. «Инстинктивно приспособив к своим пропагандистским потребностям неизбытную связь религии, особенно молитвенного экстаза, с эротикой, николаевский режим опирался и на лирический опыт романтизма <...>. Казенные дифирамбы, также создававшиеся романтиками, с легкостью переадресовывали этот молитвенно-эротический настрой, отстоявшийся в лирике, обожаемой особе императора, наделяя его совершенством Богочеловека и неотразимым мужским обаянием» (с. 81). Вот портрет Николая I в «Военной песне» А. Папковича: «А величье, а осанка, / А орлиные глаза... / Все для сердца в Нем приманка, / Все в Нем диво и краса. / Кто в подлунной с Ним сравнится, / Телом, духом исполн <...>». Тут содержится открытая аллюзия на библейские формулы, которые говорят о неизмеримом превосходстве Бога Израиля над другими, языческими богами (Пс. 70:19; 85:8).

В николаевской культуре (у М. Погодина и многих других) Россия все настойчивее преподносится как Новый Израиль. «Эта <...> самоидентификация, однако, отсылала не столько к христианскому образу Церкви, сколько к ветхозаветному национальному избранничеству, унаследованному Русью. Эротические мотивы черпаются все же из обоих Заветов (хотя обычно с некоторым преобладанием Ветхого)» (с. 81). В опере М. Глинки «Жизнь за царя» (1836) основатель династии весьма отчетливо соотнесен с Николаем I, а сам сюжет перенасыщен матrimониальной аллегорикой. Тема брачного союза государя с русским народом подчеркнуто соотнесена со свадьбой сусанинской дочери Антониды. «По своему жениху она томится точно так же, как Русская земля изнывает по своему суженому – юному царю, и эта параллель нагнетается с топорным усердием, доводящим ее

до прямого тождества»: «Жениха невеста ждет, / Жениха и Русь зовет! / Час настал, жених грядет! <...> / Здравствуй, суженый! Здравствуй, ряженый! / Други ждут тебя, девица ждет!» (с. 82).

Те же мотивы звучат в официозной драме Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла», посвященной Смутному времени. Если в Ветхом Завете беды и крушение Израиля – кара за маловерие, отступничество от Бога и отказ от храмовой службы (а все это вместе соотнесено с супружеской изменой), то у Кукольника русский Израиль претерпел наказание за отступничество от своих царей, а богослужение напрямую заменено государственной службой: «То Божий перст карал вас за неверность, / За легкомыслие, за страх, за ропот! / Вы отвращались сердцем от царей, / Вы не хотели служб служить, как должно...» По счастью, Русь раскаялась, и Господь внял ее молитвам: «И встала Русь, как юная девица, / Под радостный убранный венец <...> / Прошла гроза! Бог лик свой обратил, / Да узрит Русь во брачном торжестве <...> / Да снова Русь на лоне Государя / Согреется, окрепнет, расцветет!» Брачный венец отождествлен тут с царским, тогда как царь приобщен к Господу и, в сущности, Его заменяет. «Николаевский режим вообще поощрял страстное начальстволюбие», а «император выступает как идеальный супруг для своих подданных обоего пола» (с. 83).

Пореформенная эпоха не благоприятствовала сервильным словоизлияниям. Однако старые модели «возродились в трансформированном виде после октябрьского переворота, причем возрождению их мощно содействовал квазирелигиозный пафос, присущий раннему большевизму. Никуда не ушло, разумеется, и пылкое начальстволюбие» (с. 84). У Безыменского прежняя Россия, влюбленная в государя, замещается пролетарской страной, а сам государь замещен Троцким: «О, что же делать мне со мной? / Что делать мне, мой край заводской? / Хочу сказать “Любимый мой”, / А выговариваю “Троцкий”».

У Маяковского и ряда других авторов традиционная двойственность монархического образа, соединяющего в себе грозного Саваофа с кротким Богочеловеком, переносится теперь на Ленина: «Он к товарищу милел людскою лаской, / Он к врагу вставал железа тверже». «Именно в этом христологическом контексте подавались его простота, скромность и внешняя неказистость» (с. 84). В своей поэме о Ленине Маяковский рисует создание большевистской партии, следуя экзегезе апостола Павла. Гимн партии открывается словами

«Плохо человеку, когда он один», т.е. прямой цитатой из Книги Бытия, где говорится о сотворении Евы: «Не хорошо быть человеку одному, сотворим ему помощника, соответственного ему» (Быт. 2:18). Иначе говоря, РКП трактуется как новая, ленинская Ева, она же его Церковь, она же соборное тело пролетариата (рука, плечи, «спинной хребет рабочего класса») (с. 85). Поэма Есенина «Ленин» обрывается на словах: «Народ стонал, и в эту жуть / Страна ждала кого-нибудь... / И он пришел». Прямой источник этих стихов – строки «Евгения Онегина»: «Давно сердечное томленье / Теснило ей младую грудь, / Душа ждала... кого-нибудь» (с. 88).

Раппоповский поэт С. Малахов «трансплантировал черты Ленина в образ партии, не то соперничающей, не то отождествляемой с возлюбленной лирического героя. <...> Ильич выглядывает здесь из самых интимных участков ее тела, о чем внятно говорят стихи, приглашающие к элементарной психоаналитической расшифровке»: «У нее на курчавых кольцах платок / Дразнится красным пятном. / У нее не юбок шуршащий шелк, / А Ульянова пятый том» (с. 85).

«Казенное целомудрие, насаждавшееся Сталиным, отвечало и его кавказскому культурному фону, и семинаристской выучке, и аскетическим традициям народничества, частично удерживавшимся в большевизме даже в период общей сексуальной разнужданности революционных лет. Генсек бдительно следил за тем, чтобы отчетливо эротическая окраска не проникала в его ставший культовым образ. Конструируя свое амплуа в качестве “Ленина сегодня”, он решительно отказывается тем не менее от роли страдающего божества, отводившейся его предшественнику. Stalin узурпирует только одну – силовую ипостась двуединого образа монарха, присвоив себе статус Саваофа, карателя и дарителя. Но у этого бога-отца нет эротической партнерши. Партия – либо мать, либо, чаще, детище рожда, но никак не его супруга, как это было с Лениным в поэме Маяковского» (с. 86).

В послесталинское время сохранялась установка на десексуализацию руководства. «Неодолимым препятствием был здесь уже сам облик Хрущева, менее всего располагавший к сексуальной восторженности, затем помехой служили комические повадки, а позднее и дряхлость его преемников. В ельцинской России хаотический демократизм президента, его равнодушие к панегирикам и терпимость к критике не дали по-настоящему сформироваться новому

культу вместе с его эротическими компонентами» (с. 88). Однако после отставки Ельцина картина ощутимо меняется, о чем свидетельствует хотя бы песня «Я хочу такого, как Путин», приобретшая неимоверную популярность. «Перед нами память монархического жанра в его чистом виде» (с. 88).

K.B. Душенко

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

A.V. Белова

«ЧЕТЫРЕ ВОЗРАСТА ЖЕНЩИНЫ»: ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ РУССКОЙ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ДВОРЯНКИ XVIII – СЕРЕДИНЫ XIX В.¹

1. Проблематика и методология

«История повседневности» – направление, возникшее в немецкой историографии; во Франции сходное положение занимает «история ментальностей». В отличие от традиционной, событийно-политизированной истории, оперирующей процессами и структурами, это – «история изнутри», история, «пережитая» индивидом (с. 21, 50).

Монография написана в рамках гендерного подхода, предполагающего, что представления о «мужском» и «женском» являются социальным конструктом (с. 146). Автор исходит из существования «двух полюсов, двух несходящихся систем ценностей – “мужской” и “женской”». Под “мужским взглядом” публичный героизм перевесит домашнее тиранство, под “женским” – наоборот» (с. 9). Несколько далее, однако, автор констатирует, что «женщины вынужденно усваивали “мужской” взгляд на себя» (с. 11).

¹ Белова А.В. «Четыре возраста женщины»: Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в. – СПб.: Алетейя, 2009. – 479 с. – (Серия «Гендерные исследования»).

Базой исследования послужила прежде всего «женская автодокументальная традиция», т.е. частная переписка (в значительной части неопубликованная), мемуары и дневники. Женская эпистолярная и мемуарная традиция существенно отличается от мужской. Мемуаристы-мужчины «в большинстве своем преследовали цель вписать себя <...> в общественный, <...> государственный <...>, исторический контекст». В мужских автобиографиях «можно вообще не встретить той самой “пережитой” истории, с которой и отождествляется повседневность» (с. 47).

В письмах дворян-мужчин «акцент почти всегда делается на описание очевидно-событийного, причем эта внешняя по отношению к мужчине как к субъекту событийность практически никогда не связана с внутренним миром его собственной эмоциональности». Напротив, «для женщины написание писем – постоянно возобновляющееся переживание собственной субъективности» (с. 48). Для женщин характерно установление горизонтальных связей, создание «сети отношений» вместо акцентирования властной вертикали (с. 48).

Гендерную систему российского дореформенного дворянства автор характеризует как «патриархатную, но с сильной материнской властью» (с. 146). Определяющую роль в воспроизведстве традиционного дворянского быта играли именно женщины (с. 64).

«Когда девочка-дворянка вступала в мир, культура заранее “запоминала”, что с ней произойдет, и кем она станет. В этом смысле дворянское сообщество императорской России <...> являло собой пример традиционного общества» (с. 9). Автор считает возможным говорить о «дихотомии дворянской культуры, обращенной одной стороной к традиционному русскому быту, а другой – к западноевропейским образцам»; при этом «провинциальные миры воплощали глубинный пласт корневой культуры, который либо вообще не был затронут европеизацией, либо подвергся ей весьма поверхностно» (с. 73). Провинциальные дворянки оказывались в позиции двойной, а то и тройной маргинальности: как нестоличные жительницы по отношению к столичным дворянкам, как женщины по отношению к «своим» мужчинам, как нестоличные женщины по отношению к столичным мужчинам (с. 76). Впрочем, грань между столичными и провинциальными дворянками благодаря сезонным миграциям была подвижной (с. 75).

2. Детство

«Детство» – понятие исторически, культурно и этнически обусловленное. «В равной мере справедливо считать его и гендерно обусловленным» (с. 85). Условная возрастная граница детства дворянки до середины XIX в. составляла 12–14 лет; 15-летняя девушка считалась «взрослой барышней» (с. 148).

В XVIII в. появились детские портреты, при этом вплоть до последнего 30-летия XVIII в. подчеркивался социальный статус портретируемых, а не их детский возраст (с. 108–109). Ребенок воспринимался как «уменьшенная копия» взрослого. Детское лицо и пространство, детская одежда и подвижность не фиксировались взглядом взрослого. На портретах нет ни интерьеров детских комнат, ни детских игрушек, ни вообще чего-либо, что идентифицировалось бы с детством как особым периодом жизни.

«Осознания самоценности, самозначимости и самодостаточности детства как уникального этапа жизненного цикла все еще не существовало. Детство воспринималось, по-видимому, как нечто недостаточное, “неполноценное”, как неизбежность, которую нужно “быстрее” пережить» (с. 118). Следует также иметь в виду высокую в то время детскую смертность. «Поэтому детство в глазах взрослых иногда оказывалось призрачным, эфемерным этапом жизни, о котором не следовало задумываться всерьез» (с. 118).

И лишь позднее ребенок становится частью эмоционального мира взрослых, а любовное отношение к детям стало демонстрироваться как в частном, так и в публичном пространстве. С 1820–1830-х годов дети, портретируемые отдельно от взрослых, почти всегда изображались в специфическом детском пространстве или в окружении атрибутов детства (с. 141).

Если принадлежность портретируемых девочек к женскому полу была очевидна, то в случае изображения мальчиков пол ребенка не выявлен столь же однозначно. Маленьких мальчиков-дворян изображали в длинных платьицах; эта традиция сохраняется вплоть до конца XIX в. «Неразличение» пола ребенка вплоть до двухлетнего возраста трактовалось дворянками как ангелоподобность и своего рода «бесполость» (с. 114–115). Таким образом, «женское» понималось как «естественно данное», а «мужское» – как «социально приобретаемое» по мере взросления и фиксируемое самим отличием от «женского».

«Детскость», отождествлявшаяся с «недостатком пола», признавалась скорее за мальчиками, чем за девочками (с. 116–117).

С Екатерининской эпохи начинается усвоение педагогических идей Руссо, согласно которому детство обладает самостоятельной ценностью как «естественное состояние» человека. И все же призыв Руссо «Дайте детству созреть в детях!» относили прежде всего к воспитанию мальчиков (с. 94). Складывающийся в эти годы образовательный канон «асимметричен» в гендерном отношении: обучение девочек точным и другим наукам не предполагалось (с. 99–101). В последнюю треть XVIII в. появились книги (главным образом переводные) и периодические издания для детского чтения. На рубеже веков эта литература начинает дифференцироваться по возрасту и полу детей. С конца 1820-х годов появляется женская литература для детей.

В XVIII в., да и позднее, не редкостью были дворянки, «боявшиеся» крика своих детей и трудностей ухода за ними. Такие матери стремились избавиться от присутствия своих дочерей или некоторых из них. В чужую семью девочку могли отдать также из-за недостатка средств. Дворянские девочки, матери которых умирали рано, отдавались на воспитание бабушкам или же в семьи родственников или знакомых, где были сверстницы-девочки и взрослые женщины (с. 151–155, 171).

В своей семье девочки последовательно переходили с рук на руки кормилицы, няни, гувернантки. Нередко мать была эпизодическим персонажем, «гостьей» их детского мира. Отношение кормилиц и нянь к девочкам обычно положительно контрастировало с отношением всех остальных (с. 157–158).

С первой четверти XVIII в. в дворянских семьях появляются гувернантки – иностранки по происхождению. Подобно няням, гувернантки, воспитавшие не одно поколение девочек, могли восприниматься уже как члены семьи (с. 166). В случае совместного обучения сыновей и дочерей этим занимались гувернеры. «Если воздействие гувернера, как и сама его личность, были лишены каких бы то ни было властных интенций в отношении юных дворянок, то гувернантка, напротив, представляла в памяти своих бывших воспитанниц фигурой, наделенной, а иногда и злоупотреблявшей, властью над ними» (с. 168). Впрочем, эта власть отнюдь не всегда воспринималась воспитанницами негативно.

В 1820–1840-е годы забота о детях стала составлять одну из

важнейших сфер повседневного попечения провинциальных дворянок; теперь они сами занимались с детьми, купали их и гуляли с ними (в гораздо меньшей степени это относилось к отцам) (с. 180, 183). Тем не менее вплоть до первой половины XIX в. за «точку отсчета» неизменно принимались интересы родителей. В отношении детей действовал принцип этажности: чем выше этаж, тем ниже статус. Вплоть до конца XIX в. верхние комнаты особняков, гораздо менее удобные (и менее здоровые), насыщались детьми, приживалками и женской прислугой. Спуск девочки вниз означал выход из попечения гувернантки и приближение к матери (с. 119–121).

Воспитание в дворянских семьях было авторитарным и репрессивным. Особую роль играло ограничение физической активности и подвижности девочек, начиная с тугого пеленания младенцев и вплоть до запретов гулять, бегать, прыгать. В наказание девочку могли поставить в угол, на колени, запереть в темной комнате и даже бить и драть «за уши до крови». «Мемуаристки считали детство счастливым, если их “не наказывали понапрасну”» (с. 186–187).

Нередко в девочках с раннего детства воспитывали выносливость, способность рано вставать, терпеть боль и холод, обходиться грубой пищей. «Стереотипные культурные предписания диктовали более жесткое отношение и более высокие требования к девочкам, чем к мальчикам, <...> причем со стороны обоих родителей» (с. 187). В наиболее жесткой форме власть над детьми осуществляло «младшее» поколение взрослых – матери, отцы, гувернантки (с. 175). Репрессивные средства воспитания воспринимались детьми как обычные, привычные, «законные», ведь «в дворянской семье принуждение в той или иной форме и степени могло коснуться любого» (с. 191).

Образ детства в русской классической литературе вплоть до середины XIX в. определялся исключительно «мужским» взглядом. «У дворянского детства в России – «мужское лицо <...>. Детство героини, если оно описывалось, было существенно только формированием тех душевно-нравственных качеств, которые впоследствии оказывались оцененными героем-мужчиной» (с. 87). Однако и в сохранившихся женских мемуарах описания детства и детских переживаний более чем лаконичны (с. 93). Собственное детство мемуаристок идеализировалось либо изображалось в мрачных красках в зависимости, главным образом, от характера взаимоотношений с матерью (с. 149).

3. Институтское воспитание

Образованность барышни ценилась лишь постольку, поскольку помогала удачно выдать ее замуж (с. 219). В провинции женское образование долго считалось недостойной альтернативой замужеству, пригодной только для бедных дворянок (с. 257). При Екатерине II появились закрытые женские учебные заведения, и прежде всего – Смольный институт благородных девиц, основанный в 1764 г. для воспитания «новой породы матерей» (с. 256).

Институт должен был «примирить заимствованный из западной культуры тип светской женщины <...> с традиционным для России образом женщины-матери-жены-хозяйки» (с. 215). Впрочем, «национальная идентичность» смолянок выражалась почти исключительно в их принадлежности к православию, да еще в лучшем, чем у большинства прочих дворянок, владении русским языком (с. 204). По мнению А.Ф. Тютчевой, «религиозное воспитание заключалось исключительно в соблюдении чисто внешней обрядности» (с. 213), а по свидетельству Е.Н. Водовозовой, «к выпускну оставалось чрезвычайно мало девушек религиозных» (с. 211).

«Институтское детство <...>, будучи “просвещенческим” проектом и идеологическим продуктом российской власти, означало <...> утрату детства как такового, даже в тех ограниченных его проявлениях, которые были осознаны и доступны к тому времени. “Мир детства” как бы оставался за порогом Института <...>. Институт в еще большей степени, чем семья, выступал “полем” легитимизации власти и гендера» (с. 247).

Девочек «принимали в семью», возглавляемую Матанначальницей, и выше – императорской четой. От родительских семей их отлучали почти полностью, «что следует расценивать как спекуляцию на наиболее чувствительных “рецепторах” детской эмоциональности. <...> Институтское детство облекалось в форму псевдосемейного уклада, построенного, однако, на отрицании каких бы то ни было достоинств семейного воспитания» (с. 248). Воспитанницы, даже самых маленьких, трактовали не как детей; не случайно их называли не девочками, а «девицами». «Институтское детство представляло собой своего рода переходную форму между собственно детством и девичеством, в которое девочки-институтки вынужденно психологически вступали раньше своих сверстниц, воспитывавшихся дома» (с. 248).

Взаимоотношения между девочками разного возраста и социального происхождения определялись оппозицией «дразнить» – «обожать», что выгодно отличало их от «неуставных» взаимоотношений в мужских, особенно военных учебных заведениях. Механизмы адаптации учащихся девочек и мальчиков были различны. «В первом случае речь шла о горизонтальной опеке, адаптации на основе уподобления, предполагавшей сделать “новеньką” “своей”, введя ее в “курс дела”. <...> Во втором случае имела место вертикальная иерархия, адаптация на основе противопоставления» (с. 230–231).

4. Девичество

Вплоть до 1780-х годов обычный брачный возраст дворянок составлял 14–16 лет (иногда даже 13), на рубеже XVIII–XIX вв. – 17–18 лет, к 1830-м годам – 19–21 (с. 253). Во второй четверти XIX в. женщины уже могли вступать в первый брак в более зрелом возрасте – на третьем и даже четвертом десятке лет. Тем не менее и тогда стереотипы относительно брачного возраста оказывались консервативнее социальной практики. С повышением брачного возраста границы девичества расширялись. Для незамужних дворянок верхний рубеж девического возраста формально оставался открытым, что выражалось в сохранявшейся за ними юридической номинации «девица», а также социально предписываемого обозначения «старая дева» (с. 254).

«Девичество как жизненный этап осмыслилось в терминах социально навязываемого ожидания “решения участи”, отождествлявшейся исключительно с замужеством» (с. 255), а не как время внутреннего становления и обретения себя (с. 290). Представление о легитимизации зрелости исключительно посредством замужества поставили под сомнение лишь «девушки шестидесятых годов» XIX в.

В решении собственной «участи» сами девушки оказывались обычно пассивной стороной (с. 336). Заключение брака было не личным делом жениха и невесты, а делом двух дворянских родов (с. 312). При выборе невесты мужчина руководствовался не столько эмоциональными предпочтениями, сколько социально значимыми критериями (с. 311). При этом мезальянс дворянки осуждался обще-

ством гораздо сильнее, чем мезальянс дворянина, а несанкционированный выход замуж за иностранца карался так же сурово, как и участие дворян в политических заговорах (с. 297, с. 299).

Взросление дворянских девушки, особенно в провинции, было «запаздывающим». Причиной этому были: 1) эмоционально-психологическая зависимость от родителей и семейного круга; 2) тотальный контроль со стороны старших, жесткое ограничение свободы поведения и самовыражения; 3) сексуальная «непросвещенность» (с. 259). Любая информация на сексуальную тему блокировалась, включая почти единственный «самоучитель» в виде романов. Запрет на чтение романов действовал до 1860-х годов (с. 262–263).

«От дворянской девушки в браке ожидали и требовали того, к чему ее не только не готовили в девичестве, но и за что строжайше наказывали или порицали, категорически пресекая любую <...> возможность <...> обретения ею соответствующего жизненного опыта» (с. 279). Запрет на сексуальное взросление «легко объясним тем, что сексуальность женщины считалась принадлежностью не ее самой, а мужчины, чьей женой она должна была стать» (с. 290). Над дворянскими девушками довлело представление о телесном и сексуальном как о постыдном (с. 263). «Семья, культура и общество всячески препятствовали превращению их “детских” тел в “сексуальные”. Из дворянской девушки формировали куклу-ребенка, не осознающую ни своего тела, ни телесных желаний и возможностей, ни, следовательно, в полной мере собственной идентичности, соотносимой с полом» (с. 267).

Замужество дворянская девушка воспринимала прежде всего с религиозно-нравственной точки зрения – как «поле» новых обязательств. В ее глазах «брак обретал черты асексуального союза, основанного на эмоциональной привязанности и близости интересов, то есть наделялся характеристиками пубертатного представления о любви, не пережитой ею до брака» (с. 268–269).

И в качестве дочери, и в качестве жены, и в качестве невестки молодая дворянка была подчинена чьей-либо власти (с. 259). Превращение из дочери в жену «фактически, при отсутствии у девушек <...> навыков отстаивания собственной идентичности и <...> старшинстве супруга по возрасту, означало принятие роли дочери по отношению к мужу» (с. 258).

Только пройдя через «жернова» брачного опыта, не всегда

удачного, но вместе с тем и обретение собственной телесности, некоторые дворянки совершили «удачный» выход из подросткового периода и уже на новом уровне осознания себя вступали в более равноправные и гармоничные отношения в новом браке (с. 268).

5. Зрелость и старость

«Родильный обряд занимал центральное место в системе обрядов жизненного цикла дворянки <...> ввиду частой возобновляемости, большой социальной значимости и непредсказуемости исхода: своего рода пограничности между жизнью и смертью» (с.427). «Роды становились моментом своеобразной “инициации”, когда женщине следовало реализовать внушавшийся ей с детских лет и, так или иначе, накопленный опыт безропотного перенесения той самой, “сильной”, а именно: родовой боли» (с. 267).

Замужняя дворянка, не имевшая явных проблем со здоровьем, беременела постоянно на протяжении всего репродуктивного возраста. Обычное число рожденных в браке детей составляло 6–12 человек, и это не считая частых в то время выкидышей (с. 351). Матери взрослых дочерей нередко сами были еще способны рожать и «не стремились сменить позицию “матери”, так или иначе отождествляемую с сексуальной привлекательностью, на позицию “бабушки” – асексуального существа в характерном чепце» (с. 357).

Многократно повторявшиеся беременности (вплоть до 22) способствовали восприятию их как естественного физиологического и психологического состояния (с.355). Это опять-таки сближало дворянскую культуру с традиционной. «Беременность <...> превращалась из локализованного во времени аспекта в своего рода “контекст” женской повседневности, в антропологический фон бытия “по умолчанию”» (с. 360). В описях приданого нередко упоминаются иконы, помогающие благополучию супружества, но ни разу – иконы, помогающие зачатию, беременности и родам. Деторождение представлялось «процессом настолько “естественным”, что даже молитвенные усилия здесь <...> казались излишними» (с. 363).

Возраст первородящих женщин постепенно повышался. Дворянки поколения 1780-х годов, как правило, рожали уже не ранее 18 лет. В 1830–1840-е годы первородящей женщине было 20–23, но мог-

ло быть и 28, и даже 37 лет; впрочем, последнее казалось чем-то из ряда вон выходящим (с. 368). Даже при неудачном браке первая беременность, как правило, была желательной, но последние в череде многочисленных беременностей даже в благополучных браках воспринимались как нежелательные, что сказывалось на материнском отношении к детям (с. 374). Случай добрачной беременности, судя по документам, в дворянской среде были крайне редки (с. 276–277).

Беременность, исключая самые поздние ее стадии, не воспринималась как повод к изменению привычного образа жизни (с. 383). Из-за этого, а также из-за крайне ненадежной диагностики беременности, преждевременные роды и выкидыши были столь же привычны, как и нормальное протекание родов (с. 393). «Чем выше был статус роженицы, тем более пассивное участие в собственных родах ей предписывалось и тем большему репрессирующему воздействию она подвергалась» (с. 408). Обычным поведением мужа было «ссыивание с рук» жены, которая вот-вот должна была родить (с. 388).

Выкармливание детей грудью (исключая семьи, которые по бедности не могли содержать кормилицу) стало практиковаться в дворянских семьях на рубеже XVIII–XIX вв., а в середине XIX в. оно уже было нормой (с. 419–422).

Дворянка старше 50 осознавала себя «женщиной в летах» (с. 432). Женщина в возрасте 60 лет безапелляционно считалась «старой» или «старухой», «ее личностная характеристика практически исчерпывалась возрастными изменениями телесности» (с. 436). «Ограничность возможностей атрибутировалась старости на ментальном и вербальном уровне даже тогда, когда фактически это было не так, и ресурсы как физической, так и социальной реализации <...> не были исчерпаны» (с. 439). Вместе с тем в старости дворянка нередко обретала экономическую независимость и широкие семейные полномочия (с. 431).

K.B. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

O.YU. Тарасов

ЭПИТАФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ВЕРЕЩАГИНА*

Отклонение от правил всегда вызывает повышенное внимание зрителя. Учитывая это, известный русский художник В.В. Верещагин использовал в своих знаменитых экспозициях древний как мир принцип серии изображений – принцип рассказа средствами живописи. Эту особенность своего творчества он считал новаторской, указывая в письме к В.В. Стасову, что «перешагнул» через «рутинное» правило, по которому живописец должен довольствоваться моментом и предоставлять «дальнейшее развитие этого момента литературе». Свои серии Верещагин называл «поэмами», картины в них – «главами», а этюды к ним – «фактами». Известно, что появление на раме карточки с именем художника и названием картины – исторический факт определенного развития концепции автора и его социального статуса. Художники Возрождения, рисуя такие таблички прямо на холсте, помешали на них свое имя и дату создания картины, иногда текст-обращение представленного персонажа. Таков образец подписи на портретах и картинах Антонелло да Мессине – «Антонелло Месинец меня написал». Итальянские и фламандские живописцы XV в.

* Тарасов О.Ю. Эпитафия в творчестве Василия Васильевича Верещагина // Категории жизни и смерти в славянской культуре. – М.: Институт славяноведения РАН, 2008. – С. 139–148.

часто писали на раме различные тексты, включая прямую речь своих персонажей. В XIX в. их рамы привлекли внимание назарейцев и прерафаэлитов, которые стали помещать на раму не только свое имя, но и всевозможные стихи, цитаты из литературных сочинений, а также надписи от первого лица изображенных на картине персонажей. Таковы, например, рамы Д. Россетти, В. Ханта, Ф. Брауна и других художников. В творчестве Верещагина приемы использования рамы для усиления воздействия самой картины соединились с поэтикой русского романтизма. Особое значение для него приобретает название картины, надпись на раме, а также словесный комментарий, который помещается в каталог выставки.

Центральное место в экспозиции Туркестанской серии (1874) принадлежало «героической поэме» «Варвары» – циклу из семи картин, повествующих о гибели русского отряда в столкновении со среднеазиатским войском. Это «Нападают врасплох» (1871, ГТГ), «Торжествуют» (1872, ГТГ), «Представляют трофеи» (1872, ГТГ), «У гробницы святого – благодарят Всевышнего» (1873, ГТГ) и др. Под первым номером значилась картина «Смертельно раненый», открывавшая всю экспозицию и написанная в Мюнхене спустя пять лет после того, как художник видел данную сцену во время обороны самаркандской крепости. На картине изображен смертельно раненый и падающий на бегу солдат; по замыслу – это миг между жизнью и смертью, который художник «подглядел» в реальности. Автор и герой, художник и солдат – оба они перед лицом смерти, – зритель должен был не только это увидеть, но эмоционально почувствовать. Ощущение трагизма подчеркивала монументальная рама со стеклом. Она содержала черное паспарту со строгим золотым орнаментом, которое, с одной стороны, сближало картину с надгробием (придавая ей мемориальный характер), с другой – отсылало к рамке фотографии. Перед глазами зрителя представлял как бы фотографический кадр, метонимический характер которого усиливался вынесенным на раму предсмертным восклицанием солдата: «Ой, убили братцы!.. Убили! Ой, смерть моя пришла!» Это своего рода эпитафия, которую обычно помещали на могилах и стелах. Стремление к жизнеподобию и иллюзионистичности заставило художника применить древнюю эпиграфическую формулу – поместить на раму надпись от первого лица. Более того, в надписи усматривалась и традиция посвятительной эпиграммы, которая, подобно эпитафии, также передавала отношение к кар-

тине или статуе как живой и говорящей. Именно такую стихотворную эпиграмму художник написал на картину «Забытый» (1871), на которой изображен оставленный своими товарищами убитый солдат:

Ты скажи моей молодой вдове,
Что женился я на другой жене;
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать матерь сыра земля...

(рама с данной надписью сохранилась в фондах Третьяковской галереи). Возможно, она была приобретена П.М. Третьяковым после уничтожения картины художником и служила для показа сделанной с нее фотографии.

Более сложный смысл несла надпись на раме картины «Нападают врасплох». Сбившийся в кучу русский отряд отстреливается от нападавших всадников – кто-то бежит на помощь, кто-то отступает, кто-то лежит мертвый. Сближаясь с эпитафией, надпись на раме («Ляжем костьми. Не посрамим земли Русской. Мертвые сраму не имут») поднимает всю сцену на уровень эпического обобщения. Заставляя посмотреть на картину сквозь призму русской истории, надпись явно вызывала в памяти рассказ Нестора-летописца об окружении дружины князя Святослава греками. Произнося слова «Ляжем где костьми; мертвые бо срама не имут», Святослав обнажил меч и повел своих воинов в бой. Известно, что, обдумывая темы из русской истории для Академии художеств, Н.М. Карамзин рекомендовал данный сюжет как достойный кисти художника, который должен был изобразить русских витязей «в быстром движении геройского вдохновения». «Вот минута для живописца!» – воскликнул знаменитый писатель (цит. по: с. 141).

Особые функции выполняли надписи и на других картинах. Разрабатывая характерную для европейской романтической живописи тему «варварства», художник пишет поистине ужасные сцены – «Представляют трофеи», «Торжествуют», «У гробницы святого – благодарят Всевышнего» и, наконец, «Апофеоз войны». На верхнем крае рамы картины «Торжествуют» зритель читал цитату: «Нет Бога, кроме Бога. Нет Бога, кроме Бога», а на нижнем: «Так повелевает Бог». На полотне предстает страшная картина «торжества» победителей: мусульманские воины собрались на площади перед мечетью, в центре которой поместили шесты с отрубленными головами русских солдат. Цитата из Корана на картинной раме выполняет, с одной сто-

роны, функцию эпитафии, с другой – эпиграфа к «главе» (как мы помним, именно так Верещагин осмыслил свою картину). Поскольку же она могла пониматься еще и как отрывок прямой речи проповедника (изображенного в центре площади), картина соотносится с по-гребальной стелой и драматической сценой одновременно. Совсем другую роль играла надпись на раме картины «Апофеоз войны», которую художник рассматривал в качестве *эпилога* «героической поэмьи». На полотне изображена пирамида из черепов, над которой кружат хищные птицы. Название картины, которое читается на раме сверху – «Апофеоз войны», превращает изображение в метафору войны; надпись же на раме внизу – «Всем завоевателям, нынешним, настоящим и будущим», – посвящена всей серии в целом.

Все эти надписи дополняли статьи каталога, в которых можно найти не только типы бытующих оценок и рассуждения о ценностях и морали, но и историко-бытовые зарисовки, столь характерные для реалистической повести, газетного репортажа или жанра научного путешествия второй половины XIX в. Они же содержали своеобразные сценарии представленных событий, включая обрывки диалогов, стихи, частушки, цитаты из национального эпоса и Корана. Например, картина «Парламентеры» (Мюнхен, 1873) снабжена в каталоге диалогом противников: «Сдавайся!» – «Убирайся к черту!..» Тот же прием – в комментарии к двум картинам с одинаковым названием «У крепостной стены», на которых представлены следовавшие друг за другом сцены. Первую поясняло восклицание: «Тсс!.. Пусть войдут!»; вторую – «Вошли!» (Каталог 1874). Поэтому верещагинскую развеску картин вполне можно сравнить с театральной постановкой. Спектакль делится на действия и явления, которые отделены друг от друга занавесом и антрактами. Эти пространственно-временные отрезки допускают движение. В серии же картин Верещагина отдельные отрезки времени и пространства – явление статичное. Поэтому, чтобы активизировать процесс восприятия, художник придает раме такое большое значение; причем как раме отдельной картины, так и «раме», стыкающей картины между собой, т.е. монтажу, в котором закладываются вполне конкретные смыслы. Поскольку же порядок восприятия серии определялся каталогом, то его статьи усиливали «театрализацию» выставочного пространства, заставляя картины «говорить», а зрителей – смотреть и размышлять. В этом плане текстовая рама каталога была не отделена от рамы материальной. Материальная

рама фокусирует взгляд зрителя на картине, может «озвучить» ее сцену своей надписью, которая явно была рассчитана на прочтение вслух. «Рама» же каталога расставляла изображения в некий связный рассказ, заимствуя прием народного комикса и лубка. Последовательность картин в серии должна была восприниматься, с одной стороны, как предельно достоверная, определенная самой жизнью, с другой – в качестве акта художественного выбора автора, который выступал в данном случае гарантом правдивости «рассказа» о путешествии, т.е. достоверности сюжета своей «поэмы».

Так, согласно Каталогу 1874 г., главная в серии «поэма» «Варвары» представляла в экспозиции Туркестанской выставки как бы в обрамлении этюдов и рисунков, которые были поставлены *в начало и конец* ее показа, т.е. помещены в *пространственно-временную раму*. Этот монтаж картин в серии ориентировал сознание зрителя на понимание того, что изображенные события автор не выдумал, а «подсмотрел» в действительности: в начало и конец экспозиции были поставлены этюды с натуры – те «документальные материалы», которые в живописи эпохи романтизма рассматривались как наиболее приближенные к достоверности. Поэтому каталог и указывал под *первым номером* картину «Смертельно раненый» – своего рода «этюд с натуры» – факт произошедшего события, трактуемый рамой как воспроизведение самой реальности. Картина-«этюд» была *началом рассказа* о том, чего нельзя увидеть в обыденной жизни – это «рассказ» о близости смерти, перед лицом которой был и сам художник – свидетель реальных событий. В конце же этой «героической поэмы» зритель был призван смотреть многочисленные зарисовки архитектуры, орнаментов, одежды, бытовой утвари и этнографических типов, т.е. всего того, что погружало его в саму атмосферу «варварских стран», давало возможность понять и почувствовать их совершенно иной, более «низкий», уровень исторического развития по сравнению с европейской цивилизацией. Например, картину «Представляют трофеи» из цикла «Варвары» разъяснял авторский комментарий: «Сцена в самаркандском дворце. Победители по варварскому обычаю тех стран обрезают головы убитых и увозят их в мешках, привешенных к седлу для того, чтобы представить эмиру...» В «исторической достоверности» знаменитой картины «Апофеоз войны» убеждали слова: «Эта картина исторически верна: Тимур, или Тамерлан, заливший кровью всю Азию и часть Европы, и считающийся теперь великим святым у всех среднеазиатских магометан, везде

сооружал подобные памятники своего величия...» (цит. по: с. 143). Каталог давал также исторические и этнографические комментарии. К картине «Двери Тамерлана» (1872, ГТГ) Верещагин, например, составил пояснение: «Здесь воспроизведены двери во дворце среднеазиатского владыки в эпоху процветания Бухары. На часовых надеты древние одежды» (цит. по: с. 143–144). Картины «У гробницы святого – благодарят Всевышнего» художник сопоставлял с работой «Гробница Тамерлана (Зеленый камень)», в описании которой он выступил уже как ученый-археолог: «Картина представляет гробницу в нынешнем ее виде. Тамерлан похоронен под темно-зеленым камнем. По обеим сторонам – гробницы двух его родственников; в головах – наставник его юности. Сход вниз ведет в склеп, где каменные плиты покрывают могилу. Мечеть построена при жизни Тамерлана художниками, вызванными из Китая и Персии...» (цит. по: с. 144). В правдоподобии туркестанских картин убеждали такие фразы, как «писана на месте» или же сноски, вроде: «Я должен упомянуть здесь о концертах, поневоле слышанных ежедневно мною и моими спутниками в этой местности; утром раздавался тут рев тигров, а около солнечного заката – меланхолический вой тощих и злых степных волков (заметка художника)» (там же). Сноска относилась к пояснению картины под № 89 – «Развалины Большой Кумирны», которая была написана «в провинции Или, на Кульджинской дороге, теперь разрушенной» (Каталог 1874, 4, 15). Зарисовки же этнографических типов и бытовых деталей соответственно были даны в конце каталога без комментариев – просто как «документальные свидетельства». Но связанные с научно-естественными методами познания мира они определяли порядок восприятия картин не менее убедительно, чем статьи и заметки. На старой фотографии экспозиции «туркестанских» рисунков в Третьяковской галерее (явно сохранивших авторский принцип показа) перед нами открывается удивительный мир «объективных фактов». Архитектурные сооружения, костюмы, орудия труда, посуда, предметы археологии, черепа и портреты – все это аккуратно вставлено в однотипные рамки и пронумеровано, наподобие естественно-научной коллекции.

Верещагин в одном из писем В.В. Стасову говорил о том, что все эти «надписи на рамках и в каталогах» должны «дополнять своим трагикомическим эффектом впечатление от его “натуральных” и “верных картин”» (ОР ГТГ). В реальности же эти рамы означали, что отказ художника от старой живописной риторики являлся, по сути, замещени-

ем ее новой риторикой, в которой ориентация на «трагикомический эффект» впитала не только традиции романтизма и реализма, но и *народного примитива*. Этот сложный синтез помогал Верещагину «задерживать» внимание, ставить зрителя в неожиданную ситуацию, что в дальнейшем будет свойственно культуре авангарда. Выявляя в своих экспозициях элементы жестокости и «удивительные» ситуации, поясняя их в своих «указателях» и каталогах, художник явно рассчитывал на установление качественно иных взаимоотношений со зрителем.

На осмысление Верещагиным рам и экспозиций непосредственное влияние оказали и *фоторепортаж* и *визуальный аттракцион*. Здесь художник брал и эстетику «ужасной правды», и сенсационность, и зрелищность, и игру с пространственной границей картины и объекта, т.е. все то, что должно было поражать и захватывать, усиливать и смешивать самые разные эмоции. В середине XIX в. под влиянием фоторепортажа на первый план выдвинулся материал, выхваченный из жизни. Тогда же была пересмотрена и концепция *батального полотна*. Раньше батальная картина представляла бой, выдвигая на «авансцену» одну или несколько фигур, с которыми была связана триумfalная тема. Эта идея триумфа зачастую поддерживалась и специальной рамой с *трофеями* – знаменами, предметами вооружения и т.п. Теперь появляется «батальная картина без героя», риторика которой строится на *отказе от изображения самого боя*: рисуются сцены до или после боевых действий, т.е. показываются «будни войны», тяготы военной жизни и несправедливость смерти. Фоторепортажи и картины демонстрируют усеянные трупами поля сражений, сцены на привале, всевозможные разрушения и бедствия. И все это появляется уже в период Крымской войны 1854–1855 гг., которая, как известно, стала первым вооруженным конфликтом, куда устремились фотографы. Англичане Фентон и Робертсон, французы Лаглуа и Мээдин, Дюран-Браже и Лассимон, румын Сатмари, – все они снимали страшные поля сражений, впервые показывая широкой публике ужасные и тяжелые сцены. И художники шли вслед за ними: натуралистические образы принадлежали, в частности, кисти английских и французских живописцев, которые писали убитых и раненых солдат, лишая героического ореола батальные полотна. Так, создатель знаменитых военных серий Орас Верне (1789–1863), с которым часто сравнивали Верещагина, использовал в своей работе рассказы участников и очевидцев Крымской войны, а также фотоснимки Малахова кургана французского фотографа Жана-

Шарля Ланглуа. «Мне как-то обидно было, – писал Верещагин о своей Балканской серии, – когда называли эти картины батальными, – что за академическая кличка! – картины русской жизни, русской истории» (цит. по: с. 145). Теперь война показывается как часть «истории жизни народа», она привлекает внимание не своим результатом, а проблемой жизни и смерти, на которую направлен новый и беспристрастный взгляд фотографа и художника. Отсюда особое значение приобретают фотопортажи, сводки с мест боевых действий, а также личное присутствие фотографов и художников на полях сражений. Художники участвовали в войне и раньше. Так, Жак Калло (1592–1635) создавал баталии на основе материалов, собранных на театре военных действий. На гравюре «Осада крепости Бреда» он изобразил себя рисующим с натуры, трактуя войну как будничное явление. Позднее французский художник Луи-Франсуа Лежен был свидетелем битвы при Маренго в Северной Италии в 1800 г. и делал зарисовки прямо на поле боя. Но то же самое делал и Верещагин. О его поведении во время одного из боев Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. сохранился рассказ военного корреспондента В.И. Немировича-Данченко: «Тут же был и следующий с нашим отрядом знаменитый художник В.В. Верещагин. Здесь ему часто приходится смотреть в лицо смерти, причем не знаешь, чего у него больше – таланта или мужества... В самом сильном огне он спокойно и также обстоятельно садится на свой складной табурет и набрасывает эскизы, как бы это он делал у себя в кабинете» (цит. по: с. 146). В контексте европейского пацифизма личное участие художника в войне приобретало новое звучание: он – очевидец боя, а следовательно, свидетель реальных событий, имеющий полное моральное право говорить людям «правду». Поэтому Верещагин изображает себя на картине «Шипка-Шейново» (1877–1878, ГТГ) в свите генерала М.Д. Скобелева, а также постоянно носит Георгиевский крест, полученный еще за оборону Самаркандинской крепости в 1868 г. (отказываясь при этом от всех других наград и орденов). Для него важен лишь знак свидетеля войны. В одном из писем П.М. Третьякову Верещагин предлагает поместить за рамой картины «Шипка-Шейново» боевое знамя, подаренное ему генералом Скобелевым и изображенное на полотне. Как и Георгиевский крест на костюме, знамя – это знак не триумфальной, а мемориальной тематики, призывающий зрителя поверить в достоверность «живописного репортажа» художника, т.е. в то, что композиционная рама

из мертвых на его картине – это ужасная цена одержанной победы.

Иными словами, «меняется *рама картины мира человека* – меняются и рамы его визуальных образов. Век позитивизма и философия Огюста Конта окончательно перечеркнули многоэтажный христианский космос. Рай и ад оказались на земле. И взгляд художника привлек к себе человек, измененный и мертвый, тело которого лишилось высоких значений, т.е. труп – воплощение “объективного факта” и знания о “правде” войны» (с. 146–147). Тема смерти человека давно вошла в изобразительную риторику и допускалась в соответствии с установленной системой христианских ценностей. Смерть святого и смерть грешника – противоположные полюсы этой системы. Но уже «патологическая анатомия» XVII–XVIII вв. вывела человеческое тело за черту той запретной зоны, в которой его менять и представлять считалось большим грехом. В результате в живописи европейского романтизма мы находим ту «одержимость смертью», которая побуждала, к примеру, Теодора Жерико стать завсегдатаем мест публичных казней и моргов. Как и Верещагин, он добивался «реализма» в изображении мертвых на своей картине «Плот “Медузы”» (1818–1819, Лувр, Париж). Но если для французского художника-романтика смерть порой казалась привлекательной и прекрасной, то Верещагину она виделась ужасной и отталкивающей. Много взяв от европейского романтизма в изображении «тяжелых» сцен, русский художник развивал идеи пацифизма и методы позитивизма. Это заставляло его тщательно собирать военные и этнографические коллекции, а также экспериментировать с рамой восприятия в плане наблюдения и классификации фактов. Рамы Верещагина убеждали зрителя в том, что кошмарный и ужасающий мир его «батальных полотен без героев» – всего лишь данность эмпирического опыта, диктующая особенности изображения окружающей реальности. Но здесь, видимо, впервые перед нами возникает проблема низшего порядка эмоций массовой аудитории, которая и спустя сто лет останется той же в телевизионных трансляциях с мест боевых действий: ведь «факты реальности» войны и убийства до сих пор являются одним из ключевых приемов овладения зрительным восприятием. Экспозиции батальных картин Верещагина (при всей их идейной направленности) – предшественники неореалистических фильмов военных ужасов XX в. В них есть четкая ориентация на овладение массовым сознанием, на внедрение в него эф-

фектных и в то же время ужасных образов, рассчитанных порой не столько на эстетическое переживание, сколько на эстетический шок, аффект и скандал. И эта движущая сила страстей порой бурно проявлялась на выставках В.В. Верещагина.

C.A. Гудимова

И.М. Сахно

«СТРАТОГРАФИЯ ТЕЛА» В ФУТУРИСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ*

Мифологема тела в авангардистских театральных проектах 1910–1920-х годов возникает в пространстве новой семиотической модели, в которой иерархия традиционных ценностей и прежних смыслов разрушается, появляется иная «телесная» знаковость. Человеческое тело в футуристической культуре перестает быть воплощением извечной антиномии духовного и телесного, внутреннего и внешнего, женского и мужского. Мессианские амбиции «новых людей» и их ожидание «нового человека» нашли отражение в их агрессивно самонадеянных заявлениях: «Только мы – лицо нашего времени»; «Мы новые люди новой жизни»; «Мы даем мир с новым содержанием» и т.д.

Новая антропологическая революция уничтожила прежние гендерные нормы и стереотипы. Футуристы предъявили миру чисто мужскую, брутальную поведенческую модель и навсегда изгнали женщину с территории искусства. Исследователями давно замечен маскулинный характер новой футуристической поэзии. Призыв Ф. Маринетти к оплодотворению мира ассоциировался с животворящим, плодородным началом, способным преобразовать старый мир. Только мужская освобожденная энергия может отразить «красоту скорости» и «динамизм форм» современной цивилизации, отсюда последовательно декларируемое им «презрение к женщине» и освобождение от «тирании любви». «Хромающая плоть символистов», по мысли А.

* Сахно И.М. «Стратография тела» в футуристическом театре // Авангард и театр 1910–1920. – М.: Наука, 2008. – С. 651–661.

Кручёных, сделала мир бесполым, и потому футуристы утверждают в качестве оплодотворяющей силы мужское начало. Гипертрофия женственности навсегда изгоняется из поэзии, женщина «забракована и выброшена из обихода поэзии как ненужная вещь, как стертая зубная щётка» (цит. по: с. 651). Футуристы воспевают любовь не к женщине, а к машине.

Футуристы в итоге заменяют мужское тело андрогинным манекеном, куклой-марионеткой или человеком-машиной. Мечты о техническом усовершенствовании человека нашли отражение в образе «механического человека с замещаемыми частями» (Ф. Маринетти), который смешивается с железом и питается электричеством». Тело в футуристической культуре превращается в материальный объект; он мыслится не как живой организм из плоти и крови, а как инструмент, выполняющий механические ритуалы и обрядовые функции.

В постмодернистской философии и эстетике категория «телесности» рассматривается в контексте концепции «феноменологического тела» (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти). Тело человека в социокультурных практиках традиционно воспринималось как единство внутреннего, «духовного» образа (активного, живого, осмыслинного), и внешнего, «телесного» (пассивного, косного, бесмыслинного). Феноменальное тело – тело цельное, завершенное, и потому понимается не только как объект или «вещь», но и как представление в виде знаков или порядка феноменов.

Э. Гуссерль создает стратологическую, или тектоническую модель тела, которая определяется наложением страт (слоев) чувственности, особым местом тяжести и равновесия, архитектоническим скульптурно-пластическим идеалом. Философ презентирует тело как единую целостность. «Телесное единство» состоит из четырех страт: тело как материальный объект, тело как живой организм, «плоть»; тело как выражение и смысл, тело как объект культуры.

Мечта о новом театре, театре художника, где «актерам людям не будет места», отразилась в новых моделях сценографии, предложенных Э. Прамполини, Ф. Деперо и Дж. Балла. Новый футуристический театр мыслится как театр синтетический, рожденный из импровизации и действия, в котором актера заменят «самоигральные объекты» (Ф. Маринетти), «актеры-пространство» (Э. Прамполини), «пластические комплексы» Ф. Деперо. Иными словами, телесный образ и телесные переживания как суть феноменологического живого тела,

его физиологическо-биологическая структура и анатомия перестают интересовать художников-авангардистов. Тело становится объектом, механической моделью, реквизитом и декором.

Э. Прамполини в «Манифесте футуристической сценографии» (1915) стремился перенести пластические эксперименты итальянских художников в новую модель сценографии, предлагая соединить в рамках театрального проекта пластические, архитектурные и синестезийные ощущения: чувство движения, шума и запаха. Сцена как электромеханическая динамическая архитектурная конструкция должна была, по замыслу автора, двигаться, размахивать «металлическими руками» и опрокидывать пластические поверхности, увеличивая тем самым напряженность сценического действия. Ф. Деперо в своем свето-цветовом эксперименте «Цветы» (1916) пытался создать некий аттракцион – представление: в пустом синем пространстве куба четыре «абстрактные индивидуальности» представлены в виде четырех цветных форм: яйцевидный Серый, глухо-дребезжащий треугольник Красный, разрезанный на остроконечные полосы Белый, поющий тонким стеклянным голосом Черный. На смену «абстрактным индивидуальностям» приходит идея «пластического костюма» в замыслах балетов «Мимисмагия» и «Песнь соловья» (1916). Костюм, который образовывал вокруг актера объемную абстрактную форму, приводился в движение актером-исполнителем, что создавало в целом впечатление движущихся роботообразных существ. В «Пластических танцах» (1918) художник конструировал кукол-марионеток, выполненных из дерева и по форме напоминающих маленьких роботов.

Итальянские футуристы, пытаясь найти новые формы выразительности в сценографии эпохи новейших технологий, апеллируют к эстетике машины. При этом человек как таковой растворяется, распыляется в предметном мире, становясь вещью, телом-объектом – неким артефактом, экспонирующимся в сценическом пространстве. Художника не интересует человеческая плоть, тело-машина становится его миром грез и творческого воображения, при этом сам акт коммуникации является вторичным: текст создается или на заумном языке с нулевым уровнем смысла, или слово заменяется пластическим движением. Театральное действие совсем не напоминает привычную сценографию классического театра, скорее это перформанс – игра с телом исполнителя и телом куклы или бутафорского механизма.

Рассматривая проблему телесности и морфологию тела в футу-

ристическом театре, автор сравнивает сценографию оперы «Победа над Солнцем»¹ (1913) в оформлении К.С. Малевича и серию графических листов Эль Лисицкого под названием «Пластические образы электромеханического представления “Победа над Солнцем”» (1923). Тела будетлянских силачей К. Малевича и фигурины Эль Лисицкого состоят не из костей и мышц, а обретают признаки андрогинных марионеток. К. Малевич, иллюстрируя основную идею оперы, которую Кручёных определял как победу техники над космическими силами и биологизмом, подчеркивал принципиальную искусственность ее персонажей. Он использовал в качестве основного материала для костюмов картонные разноцветные кубистические щиты, совершенно меняющие привычную анатомию человека. Б. Лившиц впоследствии вспоминал: «В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливавшаяся строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве» (цит. по: с. 654). Действующие лица, по меткой характеристике А. Кручёных, напоминали «современные противогазы», а ликари (актеры) – «движущиеся машины». Основные персонажи К. Малевича – роботообразные гиганты, фигуры которых были составлены из комбинации различных геометрических форм (конусов, цилиндров, треугольников, квадратов), – иллюстрировали не только главную идею пьесы, но и являли миру новую сценографию – действующими лицами становились «живой» костюм и маска.

Фигурины Эль Лисицкого были представлены в форме пластических костюмов, которые «оживляли» находившиеся внутри исполнители, и собственно фигурины, выполненных в виде супрематических композиций и приводимых в движение Ведущим с помощью механического устройства. Эти беспредметные супрематические плоскости изгоняли навсегда актера с театральных подиумов. Подобная замена актера движущейся неодушевленной фигурой знаменовала разру-

¹ Музыка М. Матюшина, текст А. Кручёных. – Прим. реф.

шение привычных телесных канонов. Человек уже не Царь природы, а кукла-марионетка. Он лишен души, освобожден от всякой телесности, и знаменует собой смысловую пустоту. В этом контексте тело не является «выражением и смыслом», и это выпадение из традиционной структуры «стратов» нарушает его «телесное единство», происходит сдвиг слоев, переименование вещей и их имен. Внутренняя энергия плоти окончательно уничтожается, а текстуальная реальность мыслится как мир распавшихся знаков.

Футуристический театр воплотил многие принципы, заложенные актером и теоретиком театра Г. Крэгом. Он один из первых утверждал, что человеческое тело по своей природе не может служить материалом искусства. Актер призван быть имитатором, копирующим природу, и потому он должен либо создать новую форму актерства, состоящую в «символических жестах», либо уйти, уступив место неодушевленной фигуре – «сверхмарионетке». «Сверхмарионетка, – писал он, – не станет состязаться с жизнью, она скорее пойдет вне ее. Ее идеалом не будет плоть и кровь, но скорее тело в трансе. Ее стремлением будет – облечься в красоту, подобную смерти, хотя и полную животворности» (цит. по: с. 654).

Будущий футуристический театр мыслился русскими поэтами и художниками как некое синтетическое действие, в котором «актер-интуит» будет передавать ощущения всеми доступными ему средствами: «быстрой выразительной речью, пением, свистом, мимикой, танцем, ходьбой и бегом» (цит. по: с. 655). Проект театра «Футу» М. Ларионова, например, предусматривал создание «играющего театра». В нем актеры должны были не только исполнять танец, совершать ритмические движения вместе с двигающимися декорациями, сценой и зрителями, но и «играть» бутафорию, костюм и реквизиты. Ролевой маскарад исполняют актеры-вещи: актер-шляпа, актер-ботинки, актер-стол, актер-дверь, актер-окно и т.д. Новые требования предъявляются и к костюму: он должен просвечивать. Платья, выполненные в лучистской технике «икс-лучей», проповедовали идею оголения и прозрачности. Телесный аффект – характерный прием античной и средневековой театральной эстетики – находит свое выражение в новаторских идеях Г. Крэга о «трансе тела», бешеной импровизации тела в театре, из которого изгнаны режиссер и декорация, а слово подчиняется «свободному жесту актера».

Язык жестов (эвритмия) стал основополагающим принципом

«биомеханики» В. Мейерхольда. Этот авторский проект, созданный режиссером в 1920-е годы, стал продолжением поиска «телесной» сценографии в футуристическом театре начала XX в. Основным «инструментом» в театре объявлялось «тело»: туловище, конечности, голова, «голос и произношение», «мимика и жест». Режиссер в своих выступлениях, лекциях и программе Высших театральных мастерских сформулировал основные принципы «биомеханики», важнейшие из которых были связаны с движениями и жестами тела в сценическом пространстве: «1. Характер биологических движений и актов обусловлен биологической конструкцией организма: а) организм человека как автомотор; б) вторично-автоматические акты; в) миметизм и его биологическое значение; г) двигательные действия человека: г 1) движение отдельных органов (дрожание или иннервация мускулов, поворот глаз, мимические движения человеческих рук, ног, отдельных мускулов); г 2) комплекс движения всего организма или цепь поступков (передвижение всего организма, ходьба, бег, акты чтения, письмо, перенос грузов, сложнейшие движения, составляющие ту или иную работу – акты делания)» (цит. по: с. 655).

По мнению автора, В. Мейерхольд стоял у истоков создания новой семиотической модели кинетического театрального поведения, когда определяющую роль в спектакле играли новые знаковые формы: собственно жесты, выражение лица (мимика), позы, телодвижения и манеры исполнителя. Слово как вербальный знак обретает новое звучание в контексте невербальных знаковых действий персонажа. Здесь важны все составляющие: движение туловища (рук, ног, головы) и мышц, темп, «законы координации тела и предметов», танец, акробатика, эксцентризм. Особая роль отводится жесту большому и малому, его разным формам артикуляции: «Вся биомеханика, – комментирует режиссер, – основана на том, что если работает кончик носа – работает все тело. Надо прежде всего найти устойчивость всего тела, при малейшем напряжении работает все тело <...>. У актера всегда на первом месте проверка тела. В человеке мы держим не образ, а запах технического материала. Актер всегда в положении человека, организующего свой материал. Он должен знать свой диапазон и все приемы, которыми он технически располагает для выполнения данного намерения» (цит. по: с. 656).

Тело актера – материал сценической игры, а «телесный дрессаж» определяет суть новой системы, в которой тело это машина, ак-

тер – «работающий машинист», режиссер – изобретатель и программист. Тело из собственно природной материи превращается в носителя новой эстетики, становится объектом футуристической культуры. Человек в биомеханике В. Мейерхольда – знак, семантика которого многозначна: «Биомеханика: человек – движение, человек – слово; человек – слово – движение; человек – человек; человек – одежда, человек – предмет в его руках; человек – элемент среды, человек – пространство, человек – время, человек – коллектив (масса)» (цит. по: с. 656). Биомеханическое тело нового театра – не только определенная техника тела, но и сфера «машинной» культуры, отражение нового утопического сознания и великой мечты о вселенском счастье и коммунистическом рае, где на смену человеку приходит искусственный интеллект. Анатомия человека, по мысли режиссера, вторична, – не человеческая плоть, а тело-машина становится моделью исследования и центральным действующим лицом спектакля. Невербальная коммуникация в театре В. Мейерхольда превращается в игру знаков, каждому образу тела соответствует своя телесная схема, своя семантика поз, мимических жестов и жестов головы и ног. Человек как «бессловесный сценарий» становится важнейшим составляющим театрального действия, в котором коммуникативный акт – символический знаковый процесс и одновременно яркое зрелище синтетического характера.

Тело в футуристической культуре не является оболочкой души, его целостность нарушена, жизненная энергия окончательно уничтожена, и потому оно не выражает смысла вообще и не может быть телесно пережито. Размышая о телесной законченности и завершенности – «телесном синтезе» живого феноменологического тела, известный французский философ М. Мерло-Понти писал: «Тело – это наш способ обладания миром. То оно ограничивается жестами, необходимыми для поддержания жизни и в соответствии с этим располагает вокруг нас биологический мир, то, обрывая привычные жесты и переходя от их прямого смысла к фигуральному, выявляет с их помощью ядро нового значения – таков случай двигательных навыков, подобных танцу, – то, наконец, намеченное значение не может быть достигнуто с помощью естественных возможностей тела; тогда ему нужно создать для себя орудие, и оно проектирует вокруг себя культурный мир» (цит. по: с. 656–657). В семиотической модели авангардистского построения происходит иная маркировка действительности и

реинтерпретация привычных знаков – моральных и интеллектуальных символов. Тело человека как объект предшествующей культуры подвергается тотальной репрессии – его последовательно уничтожают: перед нами либо тело-мясо, разорванное на куски, либо часть тела, проявленная как культурный след, либо плоть в состоянии гниения и разложения. Тема распада, с одной стороны, связана с идеей смерти старого мира и рождения нового, освобожденного от кабалы прежних художественных ценностей. Дематериализация мира и распыление его структуры знаменуют, по справедливому замечанию Н.Бердяева, процесс растворения человеческой личности «в разжиженном материальном мире». С другой стороны, совершенно очевидно влияние живописного кубизма – мотива разложения человеческой плоти и ритуального расчленения, пропаганда которого была по своей сути эстетической провокацией в авангардистском искусстве начала века.

Расчлененное тело (впоследствии разложившаяся плоть в сюрреалистической поэтике) – характерный образ в живописи и поэзии русского авангарда 1910–1920-х годов. В графических рисунках Д. Бурлюка, например, представленных в поэтическом сборнике «Стрелец» (Пб., 1913), мы видим лежащего человека в цилиндре, туловище которого разрезано пополам, ноги разбросаны в пространстве живописной плоскости. В известном портрете И. Клюна, написанном К. Малевичем в 1913 г., художник, следуя логике кубистического мышления, деформирует человеческое лицо до неузнаваемости. Он рассекает его на несколько частей, каждая из которых обладает своей знаковостью, что свидетельствует об абсолютной условности изображения человеческого лица. Футуристическая образность порой намеренно антифизиологична. Кровь, гниение плоти и разложение тела – популярные мотивы авангардистской поэзии, суть ее эпатажного антистетизма: «Кровь выступала, на теле расчерчивая / Красный узор в стиле рококо» (В. Шершеневич); «Сквозь щели скелетов убитых, сквозь груду / Тлеющих тел, новые племена / Прорастут» (К. Больщаков); «Камень, женщина и падаль кошки, которая за форточкой гниет на подоконнике» (В. Март). А. Кручёных указывает на обилие телесных образов в живописи и поэзии Д. Бурлюка, намеренное подчеркивание автором своего эротизма и похотливости, что объясняется огромным желанием «все захватить, все слопать, все оплодотворить». В то же время именно Д. Бурлюк вслед за французскими

«проклятыми поэтами» расширяет пространство табуированных тем и актуализирует семантику слов «гниение» и «смерть»: «Мне опротивели глаза, / В которых больше было гноя»; «Как глубоко под черным снегом / Прекрасный труп похоронен»; «Зазывая взглядом гнойным / Пеной желтых сиплых губ»; «Зловонные заплаты / младенческих утроб»; «Мы одни / вытекает глаз» и т.п.

Факт садизма и насилия над человеческой личностью в авангардистской поэзии неоднократно отмечали исследователи. Известный литературовед А.К. Жолковский находит многочисленные примеры, подтверждающие присутствие сильного женоненавистнического начала в стихах В. Маяковского: женщина у поэта изображается как куча неодухотворенной плоти, вызывает ряд сугубо телесных и неаппетитных ассоциаций. Стихи изобилуют картинами избиения женщин, изнасилования и физической расправы, что свидетельствует об элементе садизма, проявленного в литературной позе поэта: «Литературные корни позы Маяковского, – отмечает ученый, – это романтический аморализм русских модернистов (назовем Бальмонта и Брюсова), восходящий к Ницше, Бодлеру, Байрону. Но ни у кого из поэтов – предшественников или современников Маяковского – садистские мотивы не выражаются с такой настойчивостью, разнообразием и программностью. Говоря словами Ходасевича, Маяковский «первый сделал ненависть, физическое насилие, погром не материалом, но целью своей поэзии, стал “их глашатаем”. Что касается общей революционной эпохи, то союз с кровавой литературой как раз лишает “футуристический садизм” (даже если он практикуется исключительно в стихах) статуса литературной условности» (цит. по: с. 658).

Садистское расчленение тела характерно и для других поэтов-авангардистов. Например, в стихотворении А.Кручёных из тифлисского сборника «Лакированное трико» (1919) физическое тело героя поэтапно расчленяют, что означает не только уничтожение плоти, но и распад «лица», отчуждение собственного «я»: «Я пошел в паровую любильню (...) / Где... растянули меня на железном кружиле / Кинули – отрубили колени / А голову зашили в юбки балон» (там же). Абсолютное обесценивание человеческой жизни сопровождается превращением одного состояния бытия в другое, обнажением иной сути и другой формы физического тела вследствие его метаморфозы: у И. Зданевича в «Остраке Пасхи» осёл превращается в человека, у Б. Лившица мертвый виноторговец становится хвостатым, герой А. Кручёных иденти-

фицируется со своей возлюбленной – рыжей Полей, становясь «большим и тоже рыжим». Метаморфозы определяют тематическую размытость, двойничество и несколько ролей лирического героя. Отсюда – темы маски, «ряжености» и карнавала. Счастливый и везучий игрок из поэмы В. Хлебникова и А. Кручёных «Игра в аду» «с улыбкой скромной девы и светлыми глазами» обыгрывает чертей и приближает час спасенья всех, «для мук рожденных и позора»: «Но в самый страшный миг / Он услыхал органа вой / И испустил отрадный крик, / О стол ударился спиной. / И все увидели: он ряжен» (там же).

Разъединение тела порождает самостоятельное существование его частей. Мотив бытования тела как части целого определяет поэтическую образность трагедии «Владимир Маяковский». Действующие лица – «Человек без глаза и ноги», «Человек без уха», «Человек без головы» – тела-монстры, изувеченные и обезображеные. Они иллюстрируют «плевок» поэта в лицо противника – мещанина-обывателя и классово чуждых культурных канонов: «Это правда / Над городом где флюгеров древки / Женщина с черными пещерами век / Мечется и кидает на тротуары плевки / А плевки вырастают в огромных калек». Очевидны и садомазохистские переживания поэта. Стирая разницу между «лицами своих и чужих», выхолащивая душу и сострадание, отдавая на растерзание маленького брата – «Вы придетете и будете жевать его кости / Вы ведь все хотите есть», – поэт желает скинуть не только «лохмотья изношенных имен», но и сбросить оковы прежнего тела: «Тело безумием качаю», «Тела отдадим обнаженному плясу / На черном граните греха и порока / Поставим памятник красному мясу». Телесный рисунок в пьесе наиболее выразительно проявлен в поэтической метафоре. Тело, пресытившись своей физической целостностью, хочет освободиться от прежней телесности – от животворящих органов, а значит, и от их витальной силы. Анатомическая целостность тела в трагедии «Владимир Маяковский» окончательно разрушена, его энергия сведена к нулю, и потому оно не поддается восстановлению. Аффектированное «тело без органов», тело нулевой жизненной интенсивности, высвобождающее чистые энергии, в 1930-е годы станет основой поиска новой театральной стилистики в «театре жестокости» А. Арто. В новом театре слово, жест, движение, вопль и крик, тело как знак-иероглиф, по замыслу автора, должны стать равноправными стихиями нового пространственного языка искусства, призванного совершить обряд духовного очищения.

Впоследствии «тело без органов» в постмодернистской философии исследователи будут рассматривать в контексте деконструктивистского понятия «машина желаний», культурные границы которого достаточно размыты: это и человек, действующий в рамках определенной культуры, и либидо как форма бессознательного, проникающего в «социальное поле» и инвестирующее «социальное тело». «Машина желания», по Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, состоит из машин-органов и тел без органов. Первые эквивалентны производству, Эросу или институтам жизни, вторые – антипроизводству, Танатосу или инстинкту смерти. «Тело без органов» это тело-аффект в состоянии предсмертной агонии, отсюда и специфика авангардистского языка, в котором связь означающего и означаемого окончательно разрушена, и потому расшифровка текста предельно затруднена. Ж. Делёз ввел в научный оборот такое понятие, как «шизофренический язык», подразумевая под этим языком, сливающийся с действием или страстью тела. В противовес обычному языку, основанному на природной дуальности между физическими телами и звуковой формой слова, «шизоидный язык» функционирует по совершенно противоположному принципу: «В первичном порядке шизофрении не существует дуальности, кроме как дуальности действий и страстей тела: язык полностью погружен в зияющие глубины тела. Больше уже нет ничего, что могло бы предотвратить их от коллапса тела и смешивания их звуковых элементов с обонятельными, вкусовыми, пищеварительными и экспериментальными эффектами тел. Больше нет не только какого-либо смысла, но нет и грамматики или синтаксиса, даже каким-либо образом артикулированных, слоговых, буквенных или фонетических элементов» (цит. по: с. 660).

Телесная схема в сценографических экспериментах русских футуристов провокационна по своей сути и вызывает культурный шок. Отрицая телесные каноны и нормативные телесные знаки, выработанные прежними культурами, поэты и художники, принимавшие участие в художественных акциях, пытались создать репрессивную эстетику нового театра, в котором актера, ставшего вещью и маргинальным объектом, заменят кукла-марионетка или движущийся механизм. Новая режиссерская стратегия уничтожала ставшие традиционными оппозиции: человек / машина, живой / неживой, тело / плоть, жизнь / смерть. Перед нами некий технологический процесс превращения тела героев либо в отдельные органы, либо в массу неодушев-

ленной материи, и это уничтожение органической жизни на сцене знаменовало акт ритуального сожженияtotема классического академического театра. Художественный эксперимент в русском и европейском авангардистском театре 1910–1920-х, с одной стороны, стал результатом поиска новой театральной стилистики в условиях кризиса старой культуры, с другой – знаменовал появление неординарных авторских стратегий в интертекстуальном межкультурном пространстве и рождение новой культурной антропологии, отразившей извечную мечту всего человечества об обновлении и техническом усовершенствовании человеческой природы.

С.А. Гудимова

Е.А. Илюхина

МАСКИ М. ЛАРИОНОВА И Н. ГОНЧАРОВОЙ*

Надо, чтобы на сцене не было ни одного предмета, соответствующего реальной жизни, и чтобы костюм был не похож ни на какие существующие одежды, чтобы были невиданные гримы и маски.

М.Ф. Ларионов. «Театральное и декоративное...»

В 1922 г. Михаил Ларионов, один из ярких представителей авангарда, известный на Западе театральный декоратор, предлагает берлинскому издательству «Академия» серию книг из 20 томов, посвященных театру. Выпуски охватывают историю театра, современные тенденции его развития в различных странах, а также подробные исследования отдельных его элементов. Первым в списке книг, носящих общее название «Театральная библиотека», обозначен том, посвященный гриму; завершает весь цикл исследование о масках.

Маска и грим становятся как бы двумя полюсами, между которыми умещаются все составляющие театра – декорации, костюмы, освещение и т.д. Для Ларионова они были основополагающими понятиями существования театра как такового. Ларионов особенно настаивал, чтобы «невиданные гримы и маски» служили главным средством перевоплощения, проникновения творческого, художественно-

* Илюхина Е.А. Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой // Авангард и театр 1919–1920-х годов. – М.: Наука, 2008. – С. 443–455.

го начала в обыденную реальность жизни. Специальные гримы и маски присутствуют во всех оформленных им спектаклях: «Русские сказки» (1916–1918), «Байка про Лису» (1922) и «Лис» (1929), «Шут» (1921), «Карагёз» (1926), «Гамлет» (1934). Не использованы маски лишь в первом спектакле – «Полуночное Солнце», но и там они присутствуют в некоем знаковом виде – пузыри с изображением лиц в руках у шутов. Даже в спектакле марионеток «Донна Серпента» (1917) появляются персонажи «в масках как у Лонги».

При этом под гримом Ларионов понимает не традиционную для театра аффектацию черт лица, а именно его кардинальное изменение.

Грим становится эквивалентом маски, исполненным не из папье-маше или ткани, а иными, чисто живописными средствами. Для художника-живописца «роспись лица» привычней и органичней, и грим, безусловно, преобладает в ларионовских спектаклях.

Идея грима, кардинально преображающего лицо, возникла у Ларионова еще до его прихода в театр. В статье «Почему мы раскрашиваемся» (1913) он писал: «Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы позвали громко жизнь. Жизнь вторглась в искусство. Пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица – начало вторжения.<...> Мы красимся на час, и всякое изменение переживаний требует изменить раскраску. <...> Телескоп распознал затерянные созвездия в пространстве, раскраска лица расскажет о затерянных мыслях» (цит. по: с. 445). Раскрашенные лица футуристов – В. Каменского, Д. Бурлюка, Н. Гончаровой – стали первыми опытами художественного грима. Впрочем, это был не столько способ «донести переживания» до окружающих (зрителей), сколько стремление отделиться от толпы, создать театрализованное пространство вокруг себя. Что, собственно, и происходило во время прогулок по оживленным центральным улицам Москвы. Впоследствии Ларионов в статьях о театре особенно подчеркивал умение актера создать вокруг себя атмосферу сцены, не взираясь на подмостки. Спустя два года после этих выступлений, присоединившись по приглашению С. Дягилева к его балетной кампании в качестве художника-декоратора, Ларионов экспериментирует с гримом уже на профессиональной сцене. В «Полуночном Солнце» (первом оформленном им балете) он лишь пробует раскраску лиц – яркие пятна румянца придают лицам актеров сходство с народными игрушками и персонажами лубков. В «Русских сказках» (1916–1918) он уже извлекает из грима макси-

малый эффект. Актерское лицо воспринимается Ларионовым как «чистая поверхность холста», на нее он свободно наносит рисунок. Разноцветные «лучистские» штрихи на лице Л.Ф. Мясина в роли Бовы обретают какую-то самодостаточную декоративную выразительность, а грим Нижинской (Кикиморы) – с оскаленным ртом – изменяет ее облик до неузнаваемости. Однако, преображая внешность актера, грим позволяет сохранить мимику и пластику лица, его способность к ежеминутным переменам выражения... Жесткая маска появляется у Ларионова лишь там, где она необходима, где материал, из которого она изготовлена или который имитирует, отвечает образу. Так, маска Лешего «сделана» из бересты или передает сучковатую поверхность дерева.

Пожалуй, единственный раз маски в большом количестве появляются в эскизах костюмов к балету «Байка про Лису» (1922). Русская сказка, где главными действующими лицами были Кот, Баран, Петух и Лиса, казалось бы, сама по себе требовала использовать маски. Тем более что использование масок предполагал и сам жанр музыкального произведения, указанный в партитуре И.Ф. Стравинского – ярмарочная буффонада.

Работа над этим спектаклем началась задолго до его постановки, в 1915 г. в Уши, но разного рода обстоятельства стали причиной того, что премьера состоялась лишь в 1922 г. Окончательный вариант оформления, впрочем, известный лишь по газетным воспроизведениям рисунков самого Ларионова, включал маски, напоминающие маски русских ряженых. В самых ранних рисунках к «Байке», их мы находим в швейцарских альбомах 1915г. (ГТГ), Ларионов обращается в своих поисках выразительных масок к различным историческим и национальным источникам. Лицо актера часто остается открытым, но под карандашом художника оно приобретает сходство с персонажем-животным. Ларионов как бы извлекает «маски» из лиц окружающих его людей: Гончаровой, Стравинского, Мясина, Дягилева, балетных танцовщиков. В них отражается не только физиономическое сходство, но и черты характера, а также симпатии и антипатии самого художника к изображенным. Ларионовские маски неотделимы от лица, они его производное, гротескное и характерное проявление личности изображенного. В эти годы Ларионов много раз повторяет мысль о сходстве пластики человека и животного. Так, в облике Лисички угадываются острые черты пикантного личика Нижинской, а солидный

авторитетный Кот предстает в «дягилевском» обличии, со знаменитым моноклем, и уж совсем злым гротеском выглядит превращение Бакста в Барана. Разумеется, этот остроумный вариант был осуществим лишь на бумаге, а для спектакля Ларионов исполнил яркие декоративные маски. Несмотря на внешнюю эффектность, они были довольно громоздкими, двигаться в них по сцене было, наверное, не слишком удобно. Возможно, именно поэтому, вторично обращаясь к «Лису» (в 1929 г.), Ларионов делает маски (вернее полумаски) почти неотделимыми от лица. Этот вариант маски, оставляющий половину, а иногда полностью открытым загримированное лицо, мало чем отличается от грима. В серии станковых композиций 1930-х годов, созданных по мотивам балета, маска окончательно срастается с лицом. В блокнотах Ларионова возникают какие-то мутанты со звериными головами, человеческими телами и пластикой животных.

Работа над балетом «Байка про Лису», а его Ларионов оформлял дважды – в 1922 и в 1929 гг., охватывала весь период деятельности художника в дягилевской антрепризе, отражая смену его театральных ориентиров – от увлечения фольклорным театром до конструктивистских опытов. Начав работать над книгами, посвященными Дягилеву и его балетной антрепризе, погрузившись в воспоминания и размышления о собственной «жизни в театре», Ларионов постоянно обращается к этому балету, ставшему для него своеобразным олицетворением балетного театра вообще. Именно в эскизах оформления ранней и поздней версии спектакля, в бесконечных рисунках-воспоминаниях проиграны все возможные варианты использования маски и ее интерпретации. Главная интрига сказки разыгрывается коварной Лисой, стремящейся обмануть и погубить Петуха, и именно ее манипуляции с маской представляют настоящие интермедии, воплощающие ларионовский тезис о «маске – символе лжи». Обманщица с легкостью расстается со своей лисьей маской, прикидываясь то монахиней, то молодой крестьянкой. В кульминационной сцене обольщения Петуха, отложив звериную маску в сторону, актриса открывает свое истинное – человеческое лицо. Но по сюжету (Лиса лишь притворяется очаровательной крестьянской девушкой) именно это лицо – фальшивая маска, за ней скрывается коварная Лиса. На сцене все оказывается фальшивым, лицо становится маской, а маска срастается с лицом.

Мастер мистификаций, Ларионов, каждый раз обращаясь к

этому спектаклю, «дополняет» его образ все новыми подробностями, абсолютно не соответствующими реалиям ни первой, ни второй постановки, «доказывающими», что многие театральные нововведения были сделаны Ларионовым раньше других. Так, рисунки с изображением четырех масок, созданные в 1930-е годы, однако датированные художником 1918 г., несут в себе ясно читающиеся элементы конструктивизма. В ларионовских блокнотах появляется запись о том, что идея конструктивистского оформления спектакля обсуждалась им еще в 1918 г. (вот откуда на рисунках дата – 1918), т.е. еще до наступления эры конструктивизма в театре. Хотя эти рисунки и создают иллюзию сходства с эскизами театрального оформления, но по сути они своеобразный иллюстративный ряд ларионовских книг о театре, и именно в этом контексте возникает традиционная маска.

Маска для Ларионова в большей степени атрибут, знак театра. «Маска – символ лжи и театральности», – записывает Ларионов в набросках статьи о театре в 1918 г. Не случайно в балете «Шут» (1921) маску носит обманщик-шут, «семерых шутов перешутивший». А в 1931 г., исполняя эскизы пригласительных билетов и программок для антрепризы «Опера-балет А. Бенуа», Ларионов изображает несколько традиционных масок венецианской комедии дель арте, их он практически никогда не использовал в оформлении собственных театральных постановок.

Эти маски – демонстративный символ театральной игры, не дающий зрителю перешагнуть границу, отделяющую жизнь от театра. Ларионов был за проникновение театра в жизнь, но категорически против обыденной жизненности на театральной сцене, за «невиданные гримы и маски».

В театральной практике Ларионов отдавал безусловное предпочтение гриму. Для художника балетного театра, тем более для художника, увлеченного сочинением хореографии, движение, пластика были приоритетны и грим, сохраняющий возможности миманса и ничем не ограничивающий свободы балетного артиста, оказывался предпочтительнее.

В 1934 г. Ларионов планирует постановку балета «Гамлет», где грим не должен уже ограничиваться только раскраской лиц, он наносится на обнаженное тело балетного артиста. Ларионов – художник, не мыслящий себя вне театра, хочет минимизировать дистанцию между актером и художником.

В ларионовском театре первенствует художник-гример, а в станковом творчестве он отдает безусловное предпочтение маске. Портретируя близких ему людей, Ларионов отбирает наиболее характерные черты их внешности, обобщая, находит раз и навсегда выверенный облик – «маску лица», затем ее и копирует и калькирует многократно. На основании натурных рисунков 1915–1916 гг. он создает целую серию масок-ликов Гончаровой, Мясина, Дягилева, Аполлинара и многих других, свободно оперирует ими на протяжении последующих десятилетий. Порой этот найденный облик трактуется в буквальном смысле как маска. Так, в рисунке, изображающем Мясина, стилизованное лицо танцовщика нарисовано на отдельном листке и наклеено на изображение фигуры – оно «надето» будто маска. Точно так же присоединялась маска к фигуре персонажа в эскизе костюма Лешего для «Русских сказок».

Изданные в серии «Открытых писем» портреты Гончаровой, Бурлюка, самого Ларионова в 1910-х годах уже несли на себе характер устойчивых масок-имиджей. Создавались они путем повтора и перенесения ранее существующего рисунка на новый лист. На протяжении 1920–1940-х годов, работая над книгой о Дягилеве, Ларионов многократно воспроизводит свой знаменитый рисунок 1915 г. – «Профиль С. Дягилева». В 1910–1920-е годы он неоднократно повторяет портрет Гончаровой, добавляя в качестве атрибута ту или иную деталь, биографическую примету. Во второй половине 1910-х годов, после появления первых «Испанок», художник изображает ее с испанским гребнем, в 1923 г. – с завязанной вокруг головы косынкой, как у персонажей оформленного ею балета «Свадебка». Так же Ларионов поступает и с собственными автопортретами. В его облике предстает турок из «Путешествия в Турцию»; пирующие Шайтан и Шемаханская царица из «Золотого петушка» – вполне узнаваемый парный портрет Ларионова и Гончаровой. Иллюстрируя поэму А. Блока «Двенадцать» (1920), Ларионов в образах Ваньки и Маньки изображает себя и Гончарову. Гениальный «имиджмейкер» Ларионов создает иллюзию своего и Гончаровой постоянного присутствия. С такой же легкостью он использует и чужие лики.

Скрываясь под маской анонимного автора, создавая иллюзию некоей «объективности», художник пишет текст к книге о С. Дягилеве, рассказывая «о роли Ларионова в истории дягилевской антрепризы». Это своеобразный способ отстранения, позволяющий оценить

собственное творчество и... воздать должное самому себе. Это было нужно Ларионову ради продвижения своих будущих творческих планов – будь то выставка живописи, театральная премьера или перспектива работы балетного импресарио. Под маской увлекательной игры Ларионов последовательно реализует свои замыслы. Именно поэтому, быть может, Ларионов практически никогда не делал маску ради маски. Маска для него (а в широком смысле – и маска и грим) – либо некий атрибут театра, либо выстроенный, созданный творческий имидж в жизни. Маска не столько закрывает лицо, сколько открывает, освобождает от всяческих, в том числе этических, ограничений.

Маска как способ спрятать лицо Ларионова не интересует. Для него главное – возможность перевоплощений, что дает *смена масок*. В 1920-е годы, будучи одним из организаторов костюмированных Балов художников в Париже, Ларионов выполнил эскиз лишь одной маски, скорее по обязанности организатора, для примера другим художникам. Многообразие его творческих проявлений поражает: вместе с другими художниками он декорирует бальный зал (как правило, балы проходили в помещениях кафе или танцевальных залах), делает эскизы костюмов, пригласительных билетов и афиш, макеты программ, изобретает «специальные коктейли» и даже записывает их химические формулы. Он составляет списки приглашенных, среди них есть лица-маски, лица-фантомы – люди из ларионовского прошлого – их не было в Париже в это время. Он выступает и в роли хореографа-постановщика танцевальных номеров, причем тех же, что были недавно поставлены в дягилевской антрепризе Мясиным. Художник и балетмейстер, кулинар и химик – количество ларионовских перевоплощений-«масок» могло бы заполнить специальный Бутик масок, заявленный в программе *Bal Transmental* (1923).

«Хозяйкой» этого бутика была Гончарова, ей, как это часто бывало, предстояло осуществить на практике замыслы Ларионова. Она исполнила целый комплект масок.

Вопрос о масках для Олимпийского бала (1924) был решен Гончаровой кардинально. Ею была изобретена «универсальная маска, подходящая мужчинам и женщинам, особо рекомендуется опаздывающим» – черно-белая маска, с большим шарфом, напоминающим итальянские капюшоны, делающая равно неузнаваемыми и мужчин, и женщин. Эта похожая на мешок с прорезями маска предназначалась, как следует из ироничной подписи под ее воспроизведением в про-

граммме Бала, для тех ленивых сторонних посетителей Балов, что составляли лишенную индивидуальности толпу зрителей. Кажется, что в очередной раз Гончарова реализует одну из ранних идей Ларионова. В 1917 г., работая над либретто спектакля «Донна Серпента», Ларионов выводит на сцену демаскированных актеров, режиссера и художника, а зрителей одевает в маски, превращая их в «людей без лиц».

В отличие от Ларионова для Гончаровой маска прячет лицо, лишает его индивидуального, личностного начала. Впервые маски появляются в работе над одной из первых версий оформления балета «Свадебка» на музыку И.Стравинского (около 1915 г.). Темой балета был крестьянский свадебный обряд. Первоначально, отчасти по просьбе композитора, Гончарова пытается создать декоративное решение в духе «Золотого петушка» – праздничный вариант крестьянского костюма. Но, по ее собственным воспоминаниям, чем больше она задумывалась над смыслом свадебного обряда в России в крестьянской среде, тем меньше радостного видела она в нем. «Это был брак по расчету, подчас по принуждению», где веселящиеся гости выступали как стихийная слепая анонимная сила, подавляющая волю и желания молодых. Видимо, в момент таких сомнений она дополняет некоторые эскизы костюмов странными масками – кусками материи с прорезями для глаз. На фоне изощренно декорированного костюма такая примитивная маска делала лицо пустым, нечеловеческим, ничего не выражавшим, напоминавшим маску смерти. В окончательном варианте костюмов Гончарова отказалась от масок – идея деиндивидуализации персонажей решалась за счет абсолютно одинаковых почти монохромных костюмов.

В начале 1920-х годов Гончарова оформляет спектакль по рассказу А. Шницлера «Покрывало Пьеретты» («Шарф Коломбины») в традициях комедии дель арте. В комплекте эскизов костюмов, исполненных гуашью (ГТГ) так же, как и в осуществленном спектакле, маски отсутствуют. Однако в коллекции галереи хранятся несколько коллажей – эскизов женских костюмов, на обороте которых есть авторская надпись Гончаровой – «Покрывало Пьеретты». В архиве художников (ОР ГТГ) были обнаружены фотографии актрис в этих костюмах. Их лица закрыты простыми матерчатыми масками, придающими им сходство с безликими марионетками. Возможно, именно в силу элементарной простоты этих масок Гончарова просто

не делала их эскизов. Этот нереализованный вариант оформления спектакля «Покрывало Пьеретты» (с масками) художница осуществила позднее, «в концертном исполнении» – в маскарадных костюмах для Бала художников.

Если ларионовские маски большей частью забавны, то гончаровские скорее пугающи. Лишь однажды, оформляя балет «Жар-птица», она создает серию веселых фольклорных масок животных и фантастических существ из свиты Кощя – Кикимор, Билибошек, чудищ. Их должны были исполнить из соломы, прутьев, бумаги – того самого сора, из которого рождались ларионовские Леший и Черти «Русских сказок». В этом спектакле чувствуется влияние Ларионова – на лица многих «монстров» наложен яркий грим. Возможно, как когда-то в «Золотом петушке», Ларионов помог Гончаровой «разобраться с нечистой силой».

Концепция маски как зловещего атрибута потусторонних сил наиболее последовательно воплощена в поздних гончаровских проектах. В 1939 г. она оформляет балет «Гойески» на музыку Э. Грандоса, в начале 1940-х годов несколько одноактных балетов для кампаний «Романтический балет Б. Князева» – «Последний романтик» на музыку К. Константина и «Obsession» на музыку Я. Сибелиуса. В образах гойевских «Капричиос» и в мрачных фантазиях по мотивам произведений И. Босха для балетов Б. Князева вновь возникает тема пугающей безликой нечеловеческой силы. Теперь маски закрывают не только лица, но и тела танцовщиков, превращая их в неузнаваемое нечто, лишенное привычных пропорций, форм и очертаний. Эти маски-костюмы, маски-плащи – вариации на ту же тему итальянской бауты, её идея доведена до абсолюта. В них присутствуют глаза, но отсутствуют прорези-глазницы, по сути та универсальная маска-мешок, наконец, окончательно «додумана» Гончаровой. Художница как бы заново открыла для себя истинный первонаучальный смысл итальянской бауты – под ее черным плащом скрывается лик смерти.

В самом начале своего творческого пути, когда ни один из художников еще не занимался театром, Гончарова написала «Портрет Ларионова и автопортрет в маскарадных костюмах» (1906, ГРМ), удивительно точно определив и сформулировав отношение обоих к маскарадному действу. Ларионов изображен в виде клоуна с размалеванным веселым лицом, Гончарова – неузнаваема в черном италь-

янском домино и костюме Коломбины. Этот живописный манифест художники реализовывали на протяжении десятилетий последующей жизни и работы в театре – Ларионов открыл радостную, буффонадную сторону карнавала, Гончарова заглянула под его черную маску.

C.A. Гудимова

И. Лапшин¹

ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА*

Римский-Корсаков, отмечает автор, – «величайший певец вселенского чувства, космической эмоции. Его муга, являющаяся посменно в “вечно-женственных” образах Снегурочки, Нимфы, Волховы, Царевны Лебеди и др., – это та же мировая душа, присутствие которой в своей душе так живо ощущал великий музыкант» (с. 251). Это вселенское чувство проявляется у него главным образом в трех формах: апофеоз природы и любви, апофеоз художественного творчества и апофеоз морального героизма. Можно сказать, что «Снегурочка», «Садко» и «Китеж» образуют трилогию, где несмотря на различие сюжетов чувствуется глубокое внутреннее единство.

Композитор использует музыкальный символизм для проекции наших чувствований во внешнюю природу и «обратно для симпатической ассилияции внешних впечатлений душой» (с. 253). «Все во мне, и я во всем». Макрокосм и микрокосм взаимно проникают друг в друга:

¹ Иван Иванович Лапшин (1870–1955) – ученик и последователь А.И. Введенского, окончил Петербургский университет. За диссертацию «Законы мышления и формы познания» (СПб., 1906) был удостоен степени доктора философии. В 1922 г., после высылки из советской России, поселился в Праге, занимаясь преподавательской и научной деятельностью. – Прим. реф.

* Лапшин И.И. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы: Альманах. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2007. – С. 249–264.

*И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.
(Из стихотворения А.А. Фета «Добро и зло»)*

Органическая связь слуховых и зрительных впечатлений составляет секрет необычайной колористичности и образности его музыки. Римский-Корсаков обладал «цветным слухом». Каждая тональность ассоциировалась у него с определенной цветовой гаммой: E-dur – синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный; A-dur – ясный, весенний, розовый...

Космическое чувство слияния с природой проявляется у него во многих произведениях, но нигде, по мнению Лапшина, не достигает такой цельности и полноты, как в «Снегурочке». Композитор вспоминал: «Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, как Снегурочка, Лель и Весна, не было лучшего царства, как царство Берендеев с их чудным царем, не было лучшего миросозерцания и религии, как поклонение Яриле-Солнцу» (цит. по: с. 254–255).

Человек лицом к лицу с природой нередко ощущает резкий мучительный дуализм в отношении к ней: его «я» не расширяется, чтобы охватить природу, но, наоборот, как бы сжимается до точки, которая живо ощущает свое абсолютное ничтожество перед грозным, бесконечным Космосом. Так возникает своеобразное чувство, которое Овсянико-Куликовский называет «страхом перед Космосом».

Помочь человечеству преодолеть этот «страх перед Космосом» может творческий гений художника. Как подчеркивает Лапшин, художник есть связующее звено между природой и человеком. Ассимилируя в себе весь мир, «бесконечное в конечном», по выражению Шеллинга, художник может и другим людям сообщить чувство бесконечного. Его роднит с природой стихийный творческий порыв, «можно сказать, что мировая душа подобна Космическому Зодчему, Демиургу, а художник подобен Богу» (с. 256). Этот образ художника

как посредника между природой и человеком, как выразителя космического чувства один из любимых образов Римского-Корсакова. Среди них певец Левко, причастный стихийным силам природы, и Лель-Аполлон, который носит в своей душе стихийное творческое начало, роднящее его с солнцем, и былинный герой Садко.

С детства склонный к пантеизму, Римский-Корсаков, приступив к созданию «Снегурочки», стал, по его словам, окончательно «молиться природе» – какому-то старому, кривому вывороченному пню, какому-нибудь ракитнику или вековому дубу, лесному ручью, озеру... «Я во всем этом, – говорил композитор, – усматривал нечто особенное, сверхъестественное. Мне по временам казалось, что животные, птицы и даже деревья и цветы, более сведущи, чем сами люди, что им гораздо понятнее язык природы. <....> Я всему этому горячо верил, как ребенок, как мечтатель, отдававший весь своим грезам, и, однако, что странно, в эти минуты мир мне казался ближе, понятнее, я как бы сливался с ним! Даже теперь, когда солнечный купальский эпос для меня уже отчасти утратил прежнее обаяние, я все-таки не могу вполне отрешиться от всякого рода «пантеистических идей», и будучи отнюдь не из клерикалов, тем более, что мои религиозные убеждения довольно условны, я тем не менее как художник, искренне восхищаюсь обрядовой, так сказать, языческой стороной религии...» (цит. по: с. 259).

Наиболее ярко этическая сторона пантеизма выражена в «Китеже» Римского-Корсакова. Автор сказания и композитор дают здесь антitezу двух миросозерцаний: традиционно-церковного с его суровым аскетизмом и пессимистическим взглядом на земную жизнь (старый князь Юрий) и нового, свободного, индивидуального, которое заключается в светлом любовном отношении к миру и «гармонически сочетает в себе глубину этического настроения с мистическим поклонением красоте и природе» (с. 260). Феврония, главное лицо в этой религиозной мистерии, молится богу в природе: она живет в лесу в тесном единении с «зеленым царством», с животным миром, к которому она преисполнена нежной любви. Ей не нужна церковная обстановка для общения с Богом.

Ее нравственный идеал – деятельная любовь к людям, вечная готовность с радостью пожертвовать собой. Эта готовность дарует ей прозрение, приводит ее в мистический экстаз, в котором она побеждает ужас зла и смерти. Она говорит: «Прилетят сюда птицы чудные,

/ Птицы радости, птицы милости, / Воспевают в древах гласом ангельским / А с небес святых звон малиновый, / Из-за облаков несказанный свет».

У Римского-Корсакова довольно часто встречается изображение смерти. Но уход из жизни Марфы, Сервилии, Февронии – все это «блаженные кончины», момент наивысшего духовного просветления.

C.A. Гудимова

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЕЕВ*

Еще в Древнем мире собирали и хранили предметы, не подлежащие ежедневному использованию. Коллекции эти принадлежали правителям, общинам, богатым людям. Древнегреческое слово «музей» означало «храм муз», т.е. богинь, сопровождавших Аполлона и являвшихся покровительницами отдельных видов искусств. Такое коллекционирование было характерно для самых различных регионов мира (Китай, Иран, Индия, Османская империя и др.).

В эпоху Возрождения именно в Италии XV–XVI вв. возникли музеи, которые назывались «студьюоло» (с. 99). В Германии XVI в. музей именовался «кунсткамерой» или «вундеркамерой», во Франции – «кабинетом», «статуарием» или «антикварием».

Первый в Европе археологический музей в закрытом помещении был создан в Венеции в 1523 г. (с. 100). Коллекционирование постепенно приобрело массовый характер в европейских странах. На него оказало влияние в XVI в. религиозное движение Реформации.

В эпоху Просвещения появились первые публичные музеи. Один из первых публичных музеев был учрежден папой Климентом XII в 1734 г. Это был Капитолийский музей в Риме. Во Франции в последней трети XVIII в. частные коллекции в провинции были преобразованы в музеи. Коллекции Габсбургов «превосходили размеры и уровень собраний других правящих домов Центральной Европы» (с. 104).

В Речи Посполитой план польского «Публичного музея» был подготовлен советником короля М. Мнишком в 1775 г. (с. 105). Пер-

* Зарождение и развитие музеев // Основы музееведения: Учеб. пос. – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – С. 96–128.

вый в мире национальный публичный музей – Британский – был открыт для бесплатного посещения в 1759 г. (с. 106). В Голландии были популярны анатомические и зоологические коллекции и музеи.

В конце XVIII – первой половине XIX в. возникла потребность выделить здание музея в особый тип строений. В 1793–1795 гг. в Париже были открыты музей искусств во дворце Лувр, Музей естественной истории, Консерватория искусств и ремесла, Музей артиллерии. Первый специализированный исторический музей в мире также был создан во Франции. Это был Музей французских памятников. В это время публичные музеи во Франции перешли под государственное управление.

Во второй половине XIX – начале XX в. на развитие музейного дела в Европе и в Северной Америке оказал влияние технический прогресс. В Лондоне в 1851 г. была открыта Большая выставка произведений промышленности. Она разместилась в специально выстроенным Хрустальном дворце. Во Франции для всемирной выставки 1878 г. был оборудован Этнографический музей. В США после закрытия Филадельфийской выставки к столетию Войны за независимость (1876) в Мемориальном павильоне был открыт художественный музей.

Всемирные выставки оказали влияние на создание нового типа музеев – художественно-промышленных. С середины XIX в. начали развиваться специализированные художественные музеи современного искусства. Стали развиваться и национальные музеи. Первый национальный музей Италии открылся во Флоренции в 1865 г. Этнографические музеи появились в Европе во второй половине XIX в. Особой формой этнографических музеев стали музеи под открытым небом. Первый такой музей был открыт в старинном укреплении Скансен на острове Дьюргорден в Стокгольмской гавани в 1891 г. Там демонстрировались старинные постройки, свезенные со всего Скандинавского полуострова. Развитие музейного дела во второй половине XIX – начале XX в. привело к становлению профессии музейного сотрудника.

Оживление музейного дела наступило после окончания Первой мировой войны, когда при Лиге Наций было организовано Международное музейное ведомство. Однако в странах с различным политическим устройством музейное дело развивалось по-разному. В Италии и Германии оно служило фашистскому режиму. «В странах Ев-

ропы с либеральным политическим устройством музейное дело развивалось по традиционному пути» (с. 121). После Второй мировой войны музеи и памятники культуры «стал курировать Отдел культурного наследия ЮНЕСКО, размещающийся в Париже и издающий ежеквартальный журнал “Музей”» (с. 124).

Завершая реферируемую главу учебного пособия «Основы музееведения», авторы отмечают, что «сегодня в мировом культурном пространстве сложилась сложная и разветвленная музейная система, которая призвана формировать и организовывать отношения между нашим современником и культурным наследием человечества» (с. 128).

И.Г.

МУЗЕЙНЫЙ МИР РОССИИ: XX ВЕК *

«Музейный мир России – это часть культурного пространства страны, в котором происходит сохранение ценных для общества объектов истории, культуры и природы» (с. 160). Авторы реферируемого учебного пособия называют исторически сложившуюся совокупность музеев России «музейной сетью» (там же). До 1917 г. музейная сеть в России складывалась стихийно, но в 1918 г. при Народном комиссариате просвещения РСФСР был создан «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины», и с тех пор музейной сетью в России управляет государство.

В 1918–1920 гг. в стране появилось множество новых музеев, причем это были как музеи-ансамбли, т.е. дворцы, особняки, усадьбы и монастыри, так и музеи коллекций предметов. Появились также местные музеи краеведческого характера, которые начали заниматься просветительской работой. Бывшие императорские дворцы в Царском Селе, Гатчине, Петергофе, Павловске, Ораниенбауме стали музеями. Особняки Шереметевых, Строгановых, Юсуповых в свою очередь превратились в музеи. Монастырские комплексы типа Донского монастыря в Москве также оказались музеями. «Всего в 1918–1920 гг. образовалось около 50 музеев-ансамблей» (с. 161). Возникло в стране более 70 музеев краеведческого характера. Авторы реферируемого материала ссылаются на список Главнауки 1925 г., в котором перечислялось 120 музеев государственного значения.

В России появились мемориальные музеи В.И. Ленина, в Мо-

* Музейный мир России: ХХ век // Основы музееведения: Учеб. пос. – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – С. 160–186.

ске был открыт Музей революции. «В конце 1920-х гг. музеи рассматривались как *политпросветкомбинаты*, пропагандирующие решения и установки партии и государства» (с. 163). Эти же положения сохраняются и в 1930-е годы, а многие музеи-дворцы, музеи-особняки, музеи-усадьбы и музеи-монастыри были закрыты. Музейная сеть увеличивалась за счет технико-экономических, историко-революционных и литературных музеев. «На 1 января 1941 г. музейная сеть РСФСР включала 626 музеев» (с. 164).

В годы Великой Отечественной войны на оккупированных территориях множество музеев было разрушено, а некоторые были эвакуированы в тыловые города. Довоенный уровень музейной сети в России был достигнут лишь в 1960-е годы, поскольку открывались *музеи на общественных началах*, возникали историко-архитектурные музеи-заповедники, ведомственные музеи при вузах и научно-исследовательских институтах. Увеличилось количество художественных музеев, появились филиалы музеев. В 2002 г. в России было уже около 2000 государственных музеев (с. 172).

«В настоящее время музейная сеть страны включает в себя такие основные профильные группы музеев, как исторические, художественные, литературные, музыки и театра, естественнонаучные, науки и техники, промышленные, педагогические, а также комплексные (краеведческие и ансамблевые музеи)» (с. 175).

К началу XXI в. роль музеев в России значительно изменилась. «В 1990-е гг. российским государством было продекларировано, что целью культурной политики является не только сохранение историко-культурного наследия России, но и его использование в целях консолидации общества и создания единого культурного пространства» (с. 177). Созданию музеев нового типа способствует повышение внимания к фольклору, производственным процессам, ритуалам, бытовым традициям и т.д. Так называемые *«живые музеи»* не только собирают артефакты культуры, но и помогают возрождению народных ремесленных традиций.

В конце XX в. в России появились *экомузеи*. По мнению исследователей, пишут авторы реферируемого материала, экомузей – «это триединая модель музея времени, музея пространства, музея деятельности человека» (с. 179). Экомузей воссоздает духовные, этические, хозяйствственные связи между людьми. Много экомузеев расположено в Сибири. «Подобная деятельность по музеографи-

ческому освоению этнокультурного наследия городской и сельской жизни интенсивно проводится во всем мире», – заключают авторы реферируемой главы учебного пособия «Основы музееведения» (с. 181).

И.Г.

И. Бузукашвили

БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ*

Британский музей начинался с частной коллекции лондонского врача Ханга Слоуна (1660–1753) и за два с половиной века стал одним из самых знаменитых в Европе. Всю свою жизнь Х. Слоун лечил людей и попутно собирал минералы, монеты, книги и диковинки со всего света разных времен и эпох. Накопилось их немало – 80 тысяч предметов.

В завещании Слоун отписал свои богатства английскому парламенту за смехотворную для таких сокровищ цену – 20 тыс. фунтов. Он очень хотел, чтобы его коллекции оставались в Лондоне, «где благодаря большому стечению народа от них была бы наивысшая польза». Так оно и случилось.

Британский музей был основан в 1753 г. По словам куратора коллекции Джонатана Вильямса, «он стал первым в Европе музеем, созданным не королем, но государством, парламентом и для народа».

Коллекция Слоуна была настоящим чудом – в нее входили не только предметы Античности и Древнего мира, но и экспонаты естественной истории, археологические и ископаемые находки.

Его идея была проста – собрание должно быть доступно ученым любых национальностей, всем, кого интересует естественная история Земли, ее природный мир, история возникновения и развития человека» (цит. по: с. 32–33).

Музей открылся 15 января 1759 г. Денег было мало. Коллекция

* Бузукашвили И. Британский музей // Человек без границ. – М., 2010. – № 2. – С. 32–37.

пополнялась в основном на доходы от национальной лотереи, а средств на прием посетителей не хватало. И потому вход в музей, хотя и с самого начала бесплатный, был строго ограничен: не более 60 человек в день.

Посетителей пускали группами по 15 человек. Коллекция была открыта для посещения лишь первые четыре дня недели и только, как предписывалось, «для всякого человека пристойного вида». Вплоть до 1836 г. по выходным и праздничным дням музей не работал, чтобы ограничить приток (так записано в правилах) «матросов с верфей и девиц, которых они могут с собой привести».

Долгое время Британский музей напоминал скорее кунсткамеру – собрание редких и курьезных вещей. В 1801 г. лорд Элджин, британский посол в Константинополе, привез в Лондон барельефы и статуи с афинского Парфенона, отделкой и украшением которого в V в. до н.э. руководил скульптор Фидий. Элджин украсил ими поначалу свой сад. Но спустя несколько лет продал бесценные мраморы государству. С них началась слава Британского музея.

«Британский музей сосредоточился на истории человечества, – говорит Дж. Вильямс. – Он и сейчас постоянно пополняется новыми экспонатами. Сюда ежегодно поступает большинство археологических находок британских ученых; коллекционеры жертвуют музею свои собрания, да и сам музей покупает интересующие его предметы. Коллекция должна развиваться, потому что идут вперед и наука, и знание. Сегодня мы знаем о прошлом человечества и о жизни нашей планеты куда больше, чем даже 100 лет назад» (цит. по: с. 34).

Британский музей менялся вместе со временем. Здесь уже нет экспонатов, связанных с историей развития Земли и человека: они теперь находятся в лондонском Музее естественной истории. В галерее живописи переехали собрания картин и рисунков. Бесценное достояние Британской библиотеки – древние манускрипты, документы, книги и автографы покинули залы Британского музея последними, в 1998 г., и прописались в новом здании библиотеки недалеко от музея.

После «разделения полномочий» особенность Британского музея по сравнению с другими крупнейшими музеями Европы Дж. Вильямс определяет следующим образом: «Это не музей искусства и истории, как Лувр, например. У нас нет собрания произведений живописи. Оно – в Национальной галерее. У нас нет оружия. Все это разделилось в XIX веке, когда появились разные музеи.

Мы же попытались собрать в одном месте культурное наследие самых разных народов и племен на нашей Земле. Это означает, что музей посвящен не только великим цивилизациям древности – грекам, римлянам, египтянам, ассирийцам. У нас есть этнографические коллекции: свидетельства жизниaborигенов Австралии, племен маори из Новой Зеландии, американских индейцев. В большинстве музеев Европы нет подобного» (цит. по: с. 34–35).

Интерьеры дворца ассирийских царей, античные скульптуры из Галикарнасского мавзолея и храма Артемиды в Эфесе, барельефы индейцев майя, золотые кубки французских и английских королей, тотемные столбы североамериканских индейцев и музыкальные инструменты народов Африки – четыре с половиной миллиона экспонатов разместились в музейных залах, общая протяженность которых превышает четыре километра. В год здесь бывает около шести миллионов посетителей – почти на миллион больше, чем в парижском Лувре. И вход, как и два с половиной столетия назад, – бесплатный.

Египетская коллекция Британского музея включает 70 тысяч предметов. Статуи богов и фараонов, высеченные из черного и красного гранита. Целая галерея мумий и саркофагов. Коллекция одежды, украшений и домашней утвари.

Один из главных экспонатов египетской коллекции – Розеттский камень. Знаменит он тем, что позволил исследователям первой половины XIX в. (тогда его нашли) разгадать секрет египетских иероглифов. Этот обломок камня с текстом похвальной речи жрецов Мемфиса в честь фараона относится к 193 г. до н.э. Тогда в Египте правила греческая династия Птолемеев. Рядом с египетскими иероглифами на камне был высечен параллельный перевод на древнегреческий, что и позволило французскому ученному Шампольону расшифровать и открыть всему миру тайну египетской письменности.

Розеттский камень поместили по соседству с предметами из Древней Месопотамии и рядом с коллекцией из Древней Греции, и не случайно. Работники музея тем самым хотели подчеркнуть его значение как символа перекрестка путей и дорог великих древних цивилизаций, их взаимопроникновения и взаимообогащения. «Это то, чему мы могли бы учиться у древних, тем самым узнавая многое о самих себе – как нам взаимодействовать в наше сложное время» (с. 37).

Э.Ж.

Т.В. Никулина, С.Г. Ковчинская

МУЗЕЙ «СКАНСЕН»*

«Скансен» – это первый в мире этнографический музей под открытым небом, который был основан в 1891 г. шведским исследователем и этнографом Артуром Газелиусом. Музей находится на холме Скансен под Стокгольмом. Туда привезли три типичных для сельской местности дома и две хижины угольщиков. На собранные общественностью деньги закупили домашнюю утварь, домашних животных и заложили зверинец для обитающих в Швеции диких животных. «Этот пример породил целое движение последователей в различных странах, в том числе и в СССР и современной России. Достаточно назвать известные во всем мире музеи-заповедники «Кижи» и «Малые Корелы» (с. 14).

Привычные формы музеиных экспонатов и памятников соседствовали в «Скансене» с ожившей экспозицией – с театром и народными танцами. Девиз музея, придуманный Газелиусом, звучал так: «Швед, познай себя» (с. 16). В музее была предпринята попытка создать цельный образ национальной жизни и культуры посредством воссоздания картин повседневности. В начале XXI в. «Скансен» представляет собой и музей, и парк развлечений, и единственный в Стокгольме зоопарк. Теперь на территории музея собрано более 150 домов и усадеб разных эпох со всех концов Швеции, которые относятся к XVIII, XIX и началу XX вв. «Наибольший интерес представляют усадьбы, а также поместье и сад Скугахольм» (с. 17). В музее

* Никулина Т.В., Ковчинская С.Г. Музей «Скансен» // Музей в XXI веке: Учеб. пособие. – Петрозаводск: Петрозав. гос. ун-т, 2009. – С. 14–24.

особо представлен городской квартал шведского города конца XIX – середины XX в. В музее «Скансен» находится самая популярная в Швеции церковь Сеглура, построенная в 1729 г.

«Календарь мероприятий музея тесно связан с традиционными праздниками аграрного календаря, который лежал в основе традиционной праздничной культуры шведов» (с. 18). Это Вальпургиева ночь, Праздник середины лета, Праздник святой Люсии, Рождество и новогодние праздники. Еще в первые годы существования музея здесь были открыты сувенирные магазины «Сторожевой домик», «Лавка пряностей», «Гончарная мастерская», «Стокгольмская стеклодувная мастерская». В стеклодувной мастерской с 1933 г. производится особое скансеновское стекло с трещинками. «Организационно «Скансен» представляет собой фонд, получающий дотации министерства культуры» (с. 22).

Идеи создания экомузеев, «музеев общин» содействуют развитию общественного самосознания, выявлению корней, поощрению творчества и бережного отношения к традициям. Усиление роли музея как социокультурного института привело к возникновению «новой музеологии», которая зафиксировала социальную миссию экомузея и «музея общины» (с. 23). Теоретики «новой музеологии» требуют широкого толкования историко-культурного наследия.

И.Г.

ТЕОРИЯ ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

П. Барскова

ВЕС КНИГИ: СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ В БЛОКАДНОМ ЛЕНИНГРАДЕ*

Безусловно, блокада принесла гибель огромному количеству книг, поставила под вопрос осмысленность и самую физическую возможность занятия чтением. В то же время книга спасала, оказывая человеку в тот тяжкий период нравственную поддержку.

Главной целью блокадного чтения был эскапизм, основным вектором которого являлся перенос в иное время, в жизнь, не похожую на современную. Наиболее популярным среди блокадников было «увлекательное чтво» – авантюрные романы. Чтение приключенческого романа в условиях блокады можно сравнить с обретением убежища от опасности и хаоса – здесь задействован механизм достижения трансового состояния выключения из реальности, который можно обозначить как получение удовольствия от предсказуемости, представляющее яркий контраст с полной непредсказуемостью про-исходящего вокруг.

Сложный механизм блокадного чтения совмещал в себе желание бегства из блокады и контроль над ней посредством знания, почерпнутого из старых книг. В годы войны люди жадно читали «Войну и мир». Блокадники переживали и анализировали свои ощущения, опираясь на фиктивные баталии Толстого. Роман Толстого был текстом, который многие блокадники хотели бы превратить в матрицу

* Барскова П. Вес книги: Стратегии чтения в блокадном Ленинграде // Неприкосновенный запас. – М., 2009. – № 6 (68). – С. 121–137.

для видения войны вообще и блокады в частности. Такое желание исходило одновременно от идеологических верхов в качестве пропаганды и от самих блокадников.

Однако обращение к ретроспективному роману Толстого не всегда могло удовлетворить желание блокадных читателей находить ответы на сиюминутные актуальные вопросы их блокадного бытия. Для блокадного восприятия несущественным оказывались не столько содержание, сколько сама форма, перспектива исторического знания, заданная мемуарным историческим романом. Роман Толстого скорее подходит для того, чтобы создавать желаемую картину реальности (например, с запрограммированным счастливым концом и, главное, способностью знать/предвидеть этот благополучный исход), нежели для того, чтобы фиксировать саму реальность и реагировать на нее.

Не будучи всегда в состоянии удовлетворяться толстовской позицией всезнания, читатели блокады искали тексты, которые объясняли бы им историческую катастрофу как переживаемое, а не как пережитое событие. Ощущения сюрреалистичности, голодных галлюцинаций, бреда резко диссонируют с традиционным восприятием «Войны и мира», но с ними легко связывается блокадный интерес к новеллам Эдгара По, автора, выражавшего самую суть этого исторического момента.

С блокадным чтением этого автора связана идея об отказе от самой иллюзии нормализации, на которой строилось пристрастие к чтению Толстого. Блокада в корне изменила реальность, превратила ее в версию кошмарного сна, законы которогоказалось необходимым постичь, чтобы выжить. Читая По, блокадник мог получить ответы на крайне актуальные для себя вопросы: как выжить, если тебя заживо помещают в могилу? Если исчезает привычная грань между здравым смыслом и безумием? И конечно, здесь блокадник мог усвоить главный трюизм По: если победа смерти кажется неизбежной, следует переосмыслить саму оппозицию «жизнь» и «смерть». Чтение По становилось учебником новой, иной реальности, выжить в которой можно было, постоянно приоравливаясь к меняющимся очертаниям фантастического бытия, казалось бы, отрицающего саму идею стабильности и привыкания.

Одной из безусловно важных функций блокадного чтения была функция терапевтическая: к любимым книгам обращались в поисках своей нарушенной идентичности. Отмирание естественных человече-

ских эмоций и реакций является общим местом теории травмы. Иногда блокадную бесчувственность брались лечить чтением. Особенное место в подобной литературоверапии занимало чтение Диккенса. Чтение Диккенса не только учило абстрактной человечности вообще, но также и ее конкретным навыкам: например, напоминало зимой 1941 г., что едой можно наслаждаться, когда самым естественным желанием было насыщение. Уникальность Диккенса состоит также и в том, что он верит в счастливый исход, несмотря на то (а может быть и потому), что он, казалось бы, невозможен. В то время, как в качестве бытописателя фантастической трагедии блокадная интеллигенция использовала Эдгара По, Диккенс был необходим для конструирования счастливых исходов для блокадных катастроф.

В то время как чтение По и Диккенса превращалось в способ психологической ассиляции к настоящему времени блокады, одновременно происходил поиск творческих способов противопоставлять блокадной иную, биографическую, реальность. В дневниках блокадников возникают рассуждения о необходимости сближения с личным прошлым, а не с прошлым исторических романов.

В то время как многим было свойственно искать способы побега от остановившегося времени в «прекрасное будущее после блокады», столь же мощным было стремление обезболить блокадное настоящее с помощью утопического прошлого. Жанр воспоминаний становится модным среди ленинградской блокадной интеллигенции и даже обретает перформативное воплощение: чтения воспоминаний превратились в торжественные мероприятия для избранных, для них даже печатались изысканные приглашения.

Жанр литературного воспоминания обладает силой спасать личность от разъедающего воздействия исторической катастрофы. Воспоминание как повторение является главным приемом восстановления связи и смысла событий жизни, а значит, и самой личности. Гениальным романом такого рода является «ретроспективный» роман Пруста «В поисках утраченного времени». Перечитывание, возвращение к тексту и к себе в этом тексте в новой травматической ситуации играло огромную конституирующую роль. Введение любимого, давно знакомого текста в новую историческую ситуацию приглушало ее трагическую инакость, Пруст становился поводырем в новом аду. Например, огромная роль, приписываемая Прустом чувственным раздражителям (вкус, запах, осязание), учит блокадника перерабатывать

отвращение к блокадным вкусам и запахам. Ассоциативная память не только переносит читателя в детство, но и, обладая обратным вектором, включает детство в момент блокадного выздоровления, таким образом примиряя блокадника с этой реальностью.

Напряженная, творческая работа блокадного чтения позволяла жертвам исторической катастрофы преобразовывать себя и свою среду обитания. И тогда не чтение становилось отвлечением, но, наоборот, субъект оказывался в состоянии интерпретировать блокаду как досадное отвлечение от духовной работы.

T.A. Фетисова

Д.Л. Петрова

КОНСТРУКТИВИЗМ КАК СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИНТЕРЬЕРЕ И ЭКСТЕРЬЕРЕ*

Конструктивизм возник до Октябрьской революции как одно из направлений русского авангардного искусства. Термин использовал скульптор и художник В.Л. Татлин (1885–1953). В 1919 г. он выполнил проект памятника III Интернационала, «наклонной спиральной башни, которая стала символом конструктивизма» (с. 18).

На Западе конструктивистскими фактически были Стеклянный павильон для первой Всемирной выставки в Лондоне (1851) и Эйфелева башня в Париже (1889), хотя такими терминами они тогда еще не назывались.

В эпоху процветания конструктивизма в 20–30-х годах XX в. архитекторы работали преимущественно над созданием экsterьеров. Для зданий данного стиля характерны «ясная геометрическая форма и графическая четкость композиции» (с. 19).

Конструктивизм в интерьере характеризуется легкостью, максимальной открытостью и прозрачностью, «которые достигаются за счет подвешивания элементов мебели (полки, шкафчики, комоды, консоли) или устанавливания их на высокие ножки» (с. 20). Словом, не бездумная расстановка мебели в ограниченном пространстве, а создание соответствующего пространства. Распашные двери практически не используются. «Комнаты» дома – это система перетекающих друг в друга пространств. «Все элементы интерьера должны быть

* Петрова Д.Л. Конструктивизм как стилевое направление в интерьере и экsterьере // Искусствознание и дизайн в современном мире: Опыт, теория, практика. – Тамбов: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 18–21.

функциональны, продуманы, взвешены» (с. 20). Краски светлые и чистые, мебель легкая, стены белые, окна большие, цветовые пятна должны подчеркивать белизну стен и чистоту линий.

И.Г.

Т.С. Челмодеева

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ В ДИЗАЙНЕ РЕКЛАМЫ*

Композиция является одним из основных факторов дизайна рекламы. Чтобы перейти к композиции, автор реферируемой статьи обозначает основные элементы графического дизайна: «линии, тона, цвет, текстура, форма и размер» (с. 53). Линии являются самым важным элементом дизайна рекламы. Они могут быть различной величины и формы. «Линии и образуемые ими формы имеют направленность, они даже создают иллюзию движения» (с. 53).

В дизайне рекламы чаще всего превалируют черные и серые тона. Текстура – это бумага, на которой печатается реклама. Наибольшее впечатление производит реклама, элементы которой большого размера.

При создании рекламы очень важен принцип пропорции, он определяется отношениями «ширины рекламы к глубине, ширины элемента к глубине элемента, размера площади одного элемента к размеру площади другого, величины промежутка между двумя элементами и величины промежутка между одним из них и третьим элементом» (с.54). Для того чтобы добиться в рекламе надлежащих пропорций, следует располагать промежутки таким образом, чтобы «глаз не улавливал стандартные математические отношения» (с. 54). На пропорции влияет и тон рекламы, отчего в ней должен преобладать один тон.

* Челмодеева Т.С. Основные принципы композиции в дизайне рекламы // Искусствознание и дизайн в современном мире: Опыт, теория, практика. – Тамбов: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 52–55.

Наиболее важный принцип дизайна рекламы – это единство, которое означает, что элементы рекламы должны дополнять друг друга и согласовываться друг с другом. Это создает гармонию рекламы. «Элементы будут лучше отвечать принципу единства, если они родственны по форме, размеру, текстуре, цвету и направлению» (с.55). Начиная работу над созданием композиции рекламы, дизайнер должен решить, какой элемент будет преобладать: рисунок, заголовок или текст. В каждую рекламу дизайнер включает что-то от себя, что не умещается в рамках принципов. «Без этого индивидуального элемента дизайн рекламы может быть профессиональным, но безжизненным и скучным», – заключает автор реферируемой статьи (с. 55).

И.Г.

Ф. Османова

ИСТОРИЯ ПРИЧЕСКИ*

В Древнем Египте и женщины, и мужчины скрывали волосы под париками из овечьей шерсти, шелковых нитей, веревок, волокон растений, окрашенных в темные тона, причем темно-коричневый и черный цвета считались модными особенно в период Нового царства – от полутора до тысячи лет до нашей эры. То, что мы сегодня называем египетской прической, на самом деле были объемные парики, которые носили фараон и его приближенные. Воины, землевладельцы, ремесленники довольствовались маленькими париками круглой формы, еще меньшими – простые крестьяне, а рабам полагались только шапочки из грубого холста. По парикам определяли сословную принадлежность, но они также выполняли функцию головных уборов, защищая от палящих лучей солнца.

В Древней Греции особой популярностью пользовались прически из спадающих на шею и плечи локонов. Знаменитый греческий узел – это завитые волнами, расчесанные на прямой пробор и уложенные узлом на затылке волосы. Узнаваемое украшение того времени – покрывающая голову сетка из золоченных шнурков.

Древние римлянки сначала использовали в прическах греческие традиции, а ближе к закату империи знатные дамы соревновались друг с другом в высоте причесок, которые меняли несколько раз в день. Эта страсть была столь сильна, что даже на мраморных

* Османова Ф. Чубчик кучерявый и локон золотой // New times=Новое время. – М., 2010. – № 13. – С. 60–63.

бюстах делали съемные детали для перемены причесок. Для высоких укладок стали использовать проволочные каркасы, подкладные валики, специальные украшения из медной проволоки в виде изящных диадем для поддержки и укрепления прядей. Сложные, многоярусные прически требовали большого количества волос, поэтому стали пользоваться волосяными накладками и париками.

О женской прическе в Западной Европе Нового времени речь можно вести лишь с XIV–XV вв., когда дамы начали открывать волосы. До этого они мучили себя эпиляцией: замужние средневековые модницы выщипывали волосы, чтобы они ни в коем случае не выглядывали из-под чепца. В эпоху Возрождения вновь в моду входят завитые локоны, высоко заколотые на макушке и ниспадающие на плечи, украшенные вплетенными в них жемчугом и серебром. Мужчины же носили прически, напоминающие современное удлиненное каре с челкой.

Удивительно, но прически Московского царства и свободных итальянских городов-государств XV–XVI вв. были схожи. Русские девушки заплетали косу, разделяя волосы прямым пробором. Во Флоренции того же времени самая популярная прическа для матрон – флорентийская коса: все волосы также разделялись прямым пробором, зачесывались полукругом на щёки, на затылке заплеталась ровная по толщине коса. Девушки же просто укладывали косу венчиком вокруг головы или заплетали две косы.

Вскоре законодательницей мод надолго стала Франция. Очередному витку в развитии причесок поспособствовала Анжелика де Руссиль-Фонтанж, фаворитка Людовика XIV, Короля-Солнца. Во время охоты у юной особы растрепались локоны. Госпожа Фонтанж не растерялась и подвязала их кружевной ленточкой. В 1680 г. эта «идея» была взята на вооружение всеми придворными дамами. «Фонтанж» – высокая прическа, поддерживаемая кружевом и проволочным каркасом, просуществовала до 1713 г., когда на королевском балу в Версале некая английская герцогиня предстала с гладко зачесанными волосами. Дамы вздохнули с облегчением и последовали новой моде. До этого на голове, бывало, выстраивали целые скульптуры, чего стоит одна знаменитая «прическа с корабликом».

При Наполеоне в моду входят легкие парики с полукруглыми локонами, спадающими на уши, и римские прически с обилием ук-

рashений. После поражения Наполеона на некоторое время пальму первенства перехватывает Вена, предписывая строгие прически с тугу заплетенными волосами и крупными локонами.

В 1875 г. французский парикмахер Морсель изобрел горячие щипцы для завивки. В начале XX в. благодаря немецкому цирюльнику Карлу Несслеру появляется перманент. Эта химиотермозавивка знаменует наступление нового века причесок, длившегося и по сей день.

Вообще XX век был щедр не только на революции, войны, социальные потрясения, но и на кардинальные изменения в области моды, в том числе моды на прически. Одно изменение женских причесок в 1914–1918 гг., когда в моду вошла считавшаяся прежде признаком «неблагонадежности» короткая стрижка, говорит о многом. Это была настоящая революция, ставшая следствием эмансипации женщин, вовсю осваивавших мужские профессии.

60-е годы прошлого века принесли в мужскую моду «битловскую прическу», буквально взорвавшую мир. Первым начал носить ее человек, умерший за год до первых ростков популярности The Beatles. Это был Стюарт Сатклифф, приятель Джона Леннона, первый бас-гитарист группы. Мода на прически а-ля битловский «горшок» шагала по планете вместе с модой на битловские песни. Начавшие со слегка удлиненных причесок «битлы» к моменту распада группы уже носили волосы до плеч: бал уже правили хиппи, «волосатики», «дети цветов».

В 60–70-е годы прошлого века прически принимали самые невероятные формы и названия. Благодаря образу, созданному Брижит Бардо в картине «Бабетта идет на войну», в моду вошла прическа а-ля Бабетта, которую придумал парижский стилист-парикмахер Жак Дессанж. Он изобрел электрические щипцы, а в конце 50-х годов предложил миру новую прическу «гарсон», вызвавшую поначалу шок – так коротко женщины еще не стриглись.

Другой выдающийся стилист XX в. Видал Сассун свою знаменитую короткую и асимметричную женскую стрижку «боб» назвал «личным вкладом в женскую эмансипацию». Он ввел в моду стрижки, для укладки которых надо было всего лишь тряхнуть головой. Вымой голову иди – вот его девиз.

Три основных стильных направления – классический, спортивный и романтический – конкурируют и ныне. Мода на теплые

тона сменяется модой на радикальные, на смену гладким прическам приходят афрокосички. Звучит банально, но разнообразие причесок не знает границ. Создано столько стилей и направлений в парикмахерском искусстве, что остается только сделать выбор по своему вкусу.

Э.Ж.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

И.Л. Галинская

О.А. ДОБИАШ-РОЖДЕСТВЕНСКАЯ О РИЧАРДЕ I ЛЬВИНОЕ СЕРДЦЕ (Обзор)

Аннотация: статья посвящена Третьему крестовому походу и судьбе Ричарда I Львиное Сердце.

Ключевые слова: крестовый поход, Ричард I Львиное Сердце.

Annotation: the article deals with the 3-d crusade and the destiny of Richard I Coeur de Lion.

Keywords: crusade, Richard I Coeur de Lion.

Член-корреспондент АН СССР Ольга Антоновна Добиаш-Рождественская (1874–1939) – выдающийся медиевист-исследователь, чьи работы об истории и культуре Западной Европы в Средние века и о крестовых походах, «будучи по форме научно-популярными, основаны на исследовании источников» (2, с. 5). Ольга Антоновна родилась в Харькове в семье учителя греческого языка, затем профессора греческой филологии Нежинского историко-филологического института А.В. Добиаша (1847–1911).

В 1895 г. Ольга Антоновна приехала из Нежина в Петербург, чтобы поступить на знаменитые Бестужевские курсы (Высшие женские курсы). В 1908 г. она получает командировку во Францию, где учится в Сорbonne. В 1911 г. в Париже вышла ее книга о деятельности французского прихода XIII столетия, за которую ей была присуждена степень доктора Парижского университета. В этом же году Оль-

га Антоновна вернулась в Россию и начала преподавать на Бестужевских курсах историю западной палеографии. В 1918 г. она защитила докторскую диссертацию и вскоре стала профессором Петроградского университета.

В 1929 г. О.А. Добиаш-Рождественская была избрана членом-корреспондентом Академии наук СССР. Труды по теоретической палеографии, истории средневековой агркультуры, поэзии гилиардов, анализу средневековых рукописей и хроник X–XIII вв. выдвинули О.А. Добиаш-Рождественскую в первые ряды мировой науки. Ольга Антоновна скончалась в 1939 г. от сердечной болезни.

О.А. Добиаш-Рождественская была первой женщиной в России, получившей магистерское звание в 1915 г. С 1922 г. она возглавляла работу по изучению и публикации средневековых документов, хранившихся в Государственной публичной библиотеке Ленинграда. Картина средневековой жизни в книгах О.А. Добиаш-Рождественской «основана на данных археологии, этнографии, истории искусства, лингвистике, но прежде всего – на глубоком и проникновенном прочтении письменных источников» (2, с. 318). Итогом и завершением всей многолетней работы О.А. Добиаш-Рождественской как историка была написанная ею в последние два года жизни большая глава для «Всемирной истории» АН СССР «Духовная культура Западной Европы IV–XI вв.» (2, с. 320).

В 1925 г. вышла книга О.А. Добиаш-Рождественской «Крестом и мечом. Приключения Ричарда I Львиное Сердце» с посвящением учителю автора на Бестужевских курсах и профессору Петербургского (Ленинградского) университета И.М. Гривсу (1860–1941). На подаренном одной из своих учениц экземпляре этой книги Ольга Антоновна написала, что книга выросла из странствий «по морям англо-нормандских хроник» (2, с. 309).

Ричард I Львиное Сердце (1157–1199) – английский король с 1189 г., из династии Плантагенетов. Большую часть жизни провел вне Англии. Во время Третьего крестового похода 1189–1192 гг. захватил остров Кипр и крепость Аккру в Палестине. Убит во время войны с Францией, читаем в энциклопедии (3, с. 1140).

В первой главе своей книги О.А. Добиаш-Рождественская рассказывает о парентеле, т.е. родне, Ричарда Львиное Сердце. Он был вторым сыном английского короля Генриха II Плантагенета (1133–1189), которого автор называет Анри II, чтобы подчеркнуть его фран-

цузское происхождение. Герцог Ричард после смерти короля унаследовал не только английский королевский престол, но и ряд французских герцогских и графских престолов.

Матерью Ричарда была королева Элеонора Аквитанская, которая вначале являлась супругой французского короля Людовика VII Капетинга, а после расторжения брака вышла замуж «за его анжуйско-нормандского вассала, на которого, как единственная наследница Аквитании, перенесла права на весь французский юго-запад» (1, с. 15). Ее сын Ричард, уже будучи графом Нормандским, Бретанским и Анжуйским, а также потомком викингов, стал еще и аквитанским герцогом.

Мать Ричарда, прекрасная Элеонора, была внучкой династии трубадуров, ибо ее дед Гильом IX Аквитанский «своими песнями открыл век миннезанга» (1, с. 17), т.е. век, который возник под влиянием провансальских трубадуров, воспевавших любовь к даме, служение богу и сюзерену, крестовые походы, «стремясь согласовать светски-рыцарское и религиозное миропонимание» (3, с. 819). Ричард, хоть и родился в Оксфорде в 1157 г., вырос и воспитывался в Аквитании. На французском юге прошла почти вся его жизнь, кроме похода на Восток и нескольких периодов войны с парижским королем Филиппом II Августом, в 1194–1199 гг. В Англии, в Лондоне, Ричарда почти не видели. «Жизнь Ричарда развернулась во Франции, достигла величайшего напряжения на Востоке и завершилась во Франции» (1, с. 18).

Мать Ричарда Элеонора Аквитанская враждовала с мужем, английским королем Генрихом II (или, как пишет О.А. Добиаш-Рождественская, – Анри II). Два старших сына стали на ее сторону – Генрих младший и Роберт. В 1173 г. принцы начали воевать с отцом, а в 1174 г. их бунт был усмирен, хотя титулы принцев остались за ними. В 1176–1178 гг. в Аквитании возникали восстания, направленные против Ричарда и его отца, отчего 19-летнему принцу пришлось развить «энергичную усмирительную деятельность» (1, с. 20), и он упорядочил старинные границы и права Аквитании.

Когда в 1183 г. старший брат Ричарда умер от злокачественной лихорадки, он оказался единственным наследником герцогства Нормандия, а затем и Анжуйской династии в Англии. В начале 1189 г. было решено подготовить Третий крестовый поход, чтобы захватить Иерусалим. Ричард, пишет автор книги, «принял крест» (1, с. 25). И

именно в этом крестовом походе получил прозвище «Львиное Сердце». Правда, в это время снова восстала Аквитания, и Ричард, «окружив главарей восстания, принудил их принять крест» (1, с. 25). 6 июля 1189 г. умер английский король Генрих (Анри) II, а 3 сентября этого года Ричард короновался в Лондоне. В конце 1189 г. начался Третий крестовый поход. Множество воинов пополнили «ряды огромной армии, собравшейся у Аккры и начавшей ее осаду» (1, с. 30).

Флотилия Ричарда насчитывала 100 грузовых судов и 14 легких кораблей, «каждый корабль вмещал сорок боевых коней, столько же рыцарей, множество пехотинцев и провиант для людей и коней» (1, с. 36). Из Мессины флот направился к острову Родос, а оттуда было всего три дня пути до Кипра, где правил враждебный крестоносцам император Исаак Комнин, официальный союзник халифа Египта Салах-ад-дина (Саладина), захватившего города и замки Палестины, и в частности – Иерусалим. Выиграв бой за Кипр и изгнав оттуда императора, Ричард взял большую добычу и затем доставил ее голодающему лагерю крестоносцев под Аккрай, состоявшему из войска французского короля Филиппа II Августа (1165–1223), одного из предводителей Третьего крестового похода.

«Не Аккра сама по себе важна была для крестоносцев: она была только ключом к королевству, к Иерусалиму и к Кресту Христову, находившемуся в плена у Саладина», – пишет О.А. Добиаш-Рождественская (1, с. 50). Кампания за взятие Аккры была подорвана проявлением двух недугов: вспыхнувшей в лагере эпидемии болезни «карнолидии» или «леопардии» (т.е. цинги) и вражды «французской» и «английской» его половин (1, с. 51). Первым заболел Ричард, и первый штурм стен Аккры прошел без него. В конце концов осажденная Акка пошла на переговоры о капитуляции, хотя между Ричардом и Филиппом-Августом начались раздоры по поводу условий капитуляции. Когда соглашение было достигнуто, «Акка передавалась крестоносцам со всем находящимся там золотом, серебром, оружием, судами, запасами и христианскими пленниками» (1, с. 54). Однако не прошло и двух недель после взятия Аккры, как стало известно, что французский король собирается домой. Он отплыл во Францию 3 августа 1191 г.

Через год Ричард также решил покинуть движение к Иерусалиму, тем более что он получил весть о том, что «Филипп вторгся в его французские владения и что поддерживаемый им Иоанн Безземель-

ный в самой Англии готовит ниспровержение власти Ричарда» (1, с. 57). Поскольку Ричард знал о ненависти к нему державных политиков Западной Европы, он «составил сложный план возвращения» в Англию (1, с. 74). Он решил инкогнито пробраться через земли австрийского герцога Леопольда, но на пути к Вене он был узнан и арестован. Мать Ричарда Элеонора собирала деньги на выкуп сына за 150 тысяч серебряных марок. Ричард вышел на свободу в 1194 г., и в этом же году началась его война с Филиппом-Августом, французским королем. «Ричард требовал восстановления всего, что захватил Филипп во время его пребывания в Сирии и в плену» (1, с. 82). Во время осады замка Шалю Ричард был ранен отравленной стрелой и «в восьмой день апрельских ид, во вторник перед вербным воскресеньем» 1198 г. скончался (1, с. 85). Память о нем сохранилась в поэзии трубадуров и в работах европейских хронистов конца XII в.

Список литературы

1. Добиаш-Рождественская О.А. Крестом и мечом. Приключения Ричарда I Львиное Сердце. – М.: ЛКИ, 2010. – 3-е изд. – 106 с. – (Акад. фундам. исслед.: история).
2. Добиаш-Рождественская О.А. Культура западноевропейского Средневековья. – М.: Наука, 1987. – 351 с.
3. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1632 с.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Антон Степнов, Мэри Кармайкл

ИГРЫ С РАЗУМОМ*

Ученые нашли средство против *аутизма*. Аутизмом (греч. \square utos – сам) называется такое состояние психики человека, которое характеризуется преобладанием замкнутой внутренней жизни и активным отстранением от внешнего мира. Одна из форм аутизма имеется *синдромом Аспергера*. «Больные этой формой аутизма не способны улавливать эмоции и намерения собеседника. Их очень легко обидеть – самая невинная двусмысленность, скорее всего, будет принята буквально» (с. 45). При этом во всем остальном люди с синдромом Аспергера являются вполне нормальными.

Еще в 2003 г. американский психиатр Эрик Холландер из Медицинского колледжа имени Альберта Эйнштейна предложил вводить аутистам гормон *окситоцин*. Ученый доказал, что этот гормон замедляет один из характерных симптомов аутизма – зацикленность действий, снижая активность определенной области мозга, отвечающей за беспокойство и стресс.

В 2010 г. французский нейрофизиолог Анжела Сиригу сообщила о результатах своего эксперимента с окситоцином, при помощи которого ей удалось скорректировать поведение людей с синдромом Аспергера. Исследовательница предложила больным этим синдромом сыграть в несложную компьютерную игру. Подобрать правильную стратегию игры удалось только тем пациентам, которые принимали гормон окситоцин. Анжела Сиригу считает, что она смогла показать,

* Степнов А., Кармайкл М. Игры с разумом // Рус. newsweek. – М., 2010. – № 12(281). – С. 44–46.

будто окситоцин благотворно влияет на способность аутистов оценивать поступки окружающих. Однако и Холландер, и Сиригу полагают, что окончательного избавления от болезни данное лекарство не сулит и что до практического применения этого метода еще очень далеко.

«Нарушение способности взаимодействовать с окружающими людьми – это лишь одно из последствий тяжелых сбоев в организме аутистов, – рассуждает доцент кафедры психиатрии и медицинской психологии РГМУ Ирина Киреева. – Решив частную проблему, болезнь мы не вылечим» (с. 46). Дело в том, что Анжела Сиригу проводила эксперимент с больными довольно легкой формой аутизма, а как именно гормон будет действовать на людей с тяжелыми симптомами этой болезни, пока еще не выяснено.

И.Г.

Сергей Шишкин

ДЕНДРИТНЫЕ КЛЕТКИ НА ЗАЩИТЕ МОЗГА*

Исследователи из университета Рокфеллера показали, что «мозг может обладать собственной специализированной иммунной защитой» (с. 3). В 2008 г. они доказали, что в мозге присутствует собственная популяция так называемых дендритных клеток. Дендрит представляет собой «ветвящийся отросток нервной клетки (нейрона), воспринимающий сигналы от других нейронов, рецепторных клеток или непосредственно от внешних раздражителей. Проводит нервные импульсы к телу нейрона»¹.

«Клетки такого типа участвуют в развитии иммунных реакций в других частях тела, проводя предварительную переработку вредных веществ (антигенов) и передавая их Т-лимфоцитам, которые затем размножаются и атакуют антигены» (с. 3). Исследователи университета Рокфеллера доказали, что дендритные клетки мозга также способны участвовать в иммунных реакциях, т.е. во взаимодействии антитела с соответствующим антигеном, что дает возможность определить степень иммунитета организма. Они ввели в мозг мыши гамма-интерферон, вещество, вырабатывающееся при развитии воспалительных процессов, что привело к увеличению числа мозговых дендритных клеток, но не за счет дендритных клеток, находящихся вне мозга.

«Дендритные клетки мозга оказались значительно более

* Шишкин С. Дендритные клетки на защите мозга // Троицкий вариант. Наука. – Троицк, 2010. – № 2(46). – С. 3.

¹ Советский энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 378.

эффективными стимуляторами Т-лимфоцитов, чем широко распространенные в мозге микроглиальные клетки, возможное участие которых в иммунных реакциях уже было показано раньше» (с. 3).

И.Г.

Борис Штерн

СОЛНЕЧНЫЙ БЛИК В ИНОПЛАНЕТНОМ МОРЕ*

Не только на Земле имеются моря. Аппаратом «Кассини» был сделан снимок: блик солнца в море другого небесного тела, а именно – Титана, спутника Сатурна. «Море называется Kraken mare (кракен – мифологическое морское чудовище – экстраполяция гигантского кальмара до размеров корабля)» (с. 9). Это море заполнено жидкими углеводородами, среди которых доминирует этан. Его площадь – около 400 000 км², что близко к площади Каспийского моря.

Итак, на Титане есть моря и озера, текут реки и идут дожди. «Только все это из смеси этана, метана и пропана. Сейчас Титан единственная планета в солнечной системе с круговоротом жидкости, ибо «озера высыхают и наполняются вновь» (с. 9).

На Титане также имеются огромные поля дюн, которые занимают низменности и «обтекают» скалистые выступы. «В этом отношении Титан менее уникalen: ветровые дюны есть в огромном количестве и на Марсе» (с. 9).

И.Г.

* Штерн Б. Солнечный блик в инопланетном море // Троицкий вариант. Наука. – Троицк, 2010. – № 2(46). – С. 9.

Патрик Симмес

ХРАМОВАЯ ГОРКА*

Автор реферируемой статьи полагает, что люди научились жить вместе, построив первый храм. «Так возникла цивилизация» (с. 48). Холм Гебекли-Тепе в Турции в переводе означает «Пуповинная гора». Он расположен неподалеку от города Шанлыурфа, которому минимум 2000 лет. П. Симмес пишет, что «здесь, на вершине Гебекли-Тепе, и начался путь человека к культуре и письменности» (с. 49).

Еще в 1996 г. немецкий археолог Клаус Шмидт обнаружил на этом холме развалины древнего храма, а пару лет спустя раскопал еще два святилища. Находкам на холме Гебекли-Тепе около 11 500 лет. Археологи обнаружили каменные кольца, вокруг которых расположены столбы, украшенные сложной резьбой. Столбы по форме похожи на букву «Т». По всему комплексу располагаются изваяния львов, кабанов и лис.

Клаус Шмидт считает, что комплекс на Гебекли-Тепе – это древнейшее святилище, ибо «храмы всегда старались строить как можно ближе к небу» (цит. по: с. 50). Радиоуглеродный анализ показал, что храм построили, когда человек еще вел кочевой образ жизни. Согласно Шмидту, человек вначале строил храмы, а затем устраивал вокруг них свои поселения.

Впрочем, гипотеза К. Шмидта не совпадает с общепринятой теорией эволюции человека, и многие археологи считают, что «невозможно создать убедительную теорию, основываясь только на од-

* Симмес П. Храмовая горка // Рус. newsweek. – М., 2010. – № 10(279). – С. 48–50.

ной находке» (с. 50). Ведь все другие святилища были построены гораздо позже комплекса Гебекли-Тепе. Самый древний из таких храмов был обнаружен на юге Ирака, причем он моложе комплекса Гебекли-Тепе на пять тысяч лет.

Клаус Шмидт, однако, уверен, что его теория со временем окончательно подтвердится.

И.Г.

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Н.А. Шовгун

ПИСЬМЕННАЯ ФОРМА УСТНОГО ЯЗЫКА РУНЕТА И ИАНЕТА*

Рунетом автор реферируемой статьи называет сегмент Интернета, объединяющий сайты в домене <.ru>. Однако до сих пор нет в Сети единства в обозначении доменного пространства <.ua>. «Встречаются несколько вариантов: Ианет, УА-нет, ИА-нет, ИА.нет, УА.нет, наиболее частотен из которых первый» (с.321). Более половины интернет-аудитории ИАнета приходится на Украину. 43,8% посетительской аудитории ИАнета – заграничные пользователи сети Интернет из России, стран СНГ, США, Германии и Израиля.

В фокусе внимания автора реферируемой статьи соотношение русского и украинского языков в доменном поле <.ru> и <.ua> и форма функционирования русского и украинского языков в указанных сегментах Интернета. Конечно же, в Рунете доминирует русский язык, но популярный молодежный сайт *vkontakte.ru* предоставляет пользователям возможность выбрать русский, английский, украинский или белорусский. Рунет имеет и полностью украиноязычные сайты. Однако и русский язык в настоящее время доминирует в украинском сегменте. Многие сайты официальных организаций имеют два (русский и украинский) или три (русский, украинский, английский) языковых варианта.

Новостные сайты в домене [.ua] зачастую имеют как украинскую, так и русскую версии. «Но для украинского сегмента в целом, в

* Шовгун Н.А. Письменная форма устного языка Рунета и ИАнета // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 321–322.

отличие от русского, не характерен так называемый сознательный аграмматизм, столь популярный в Рунете и переходящий оттуда в устную речь» (с.321). Одной из главных причин безграмотности, процветающей на просторах Сети, является принятый там лозунг: «Как слышится, так и пишется». Там пишут «сАбака», «прИкрасно», поскольку мы так говорим, но слово «привед» – это уже сознательный аграмматизм.

«Еще одна характерная особенность языка Интернета, присущая как русскому, так и украинскому, – это наличие большого числа сокращений и символов» (с.322). Впрочем, язык Рунета и Ианета, по мнению автора реферируемой статьи, – это пока еще малоизученная форма функционирования языка, нуждающаяся в изучении.

И.Г.

М.С. Бородина, Ю.П. Куприна

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОЛЛАЖА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ*

Коллаж в изобразительном искусстве – это наклеивание на какую-нибудь основу материалов, отличающихся от нее по фактуре и цвету. Французское слово «collage» означает «наклеивание». Среди художников одним из первых применил коллаж Пабло Пикассо.

«В компьютерной графике коллажем называют композицию, составленную из разных изображений – противоположных по характеру или находящихся в гармонии, помещаемых рядом друг с другом, накладываемых одно поверх другого или сведенных воедино и представляющих собой нечто осмысленное, а зачастую объединенных в один графический символ посредством однородной текстуры» (с. 29).

Компьютерные коллажи используются при оформлении книг, афиш, плакатов, транспарантов, а также при создании рекламы. Одним из видов интернет-рекламы являются web-сайты. Рекламные баннеры представляют собой коллажи, обычно выполненные на основе фотографий. Коллажи применяются в электронных презентациях для рекламирования бренда компании и при подготовке интерактивного каталога продукции.

К технике коллажа прибегают и при создании корпоративных экранных заставок (скринсейверы, screen savers). Это «установленная на всех компьютерах компании фирменная заставка, содержащая логотип компании, отражающая основные направления ее деятельности

* Бородина М.С., Куприна Ю.П. Использование коллажа в графическом дизайне // Искусствоведение и дизайн в современном мире: Опыт, теория, практика. – Тамбов: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 28–31.

и, возможно, демонстрирующая некоторые виды продукции» (с. 30). На выставках и презентациях корпоративный скринсейвер способствует укреплению имиджа компании.

В настоящее время получают распространение программные продукты, специально предназначенные для создания коллажей. Эти компьютерные графические пакеты, как правило, рассчитаны на любителей, но некоторые из них могут заинтересовать и профессионалов, считают авторы реферируемой статьи. «Благодаря компьютерным графическим пакетам техника коллажа достигла необычайных высот. Появилось даже такое понятие – динамический коллаж» (с. 31). Это телевизионные динамические заставки, фрагменты рекламных роликов, видеоклипы к песням и проч. Границы понятий «фотомонтаж» и «фотоколлаж» при манипуляции изображениями с помощью компьютерных программ практически стираются, пишут М.С. Бородина и Ю.П. Куприна.

И.Г.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

ПОЛВЕКА БЕЗ АЛЬБЕРА КАМЮ

Французский писатель и философ-экзистенциалист, лауреат Нобелевской премии 1957 г. Альбер Камю погиб в 1960 г. на 6-й национальной автомобильной дороге в 102 километрах от Парижа. Его издатель и друг Мишель Галлимар, сидевший за рулем, не справился с управлением и также скончался спустя два дня¹.

Альбер Камю родился в 1913 г. в Алжире в семье рабочего. Окончил философский факультет университета в алжирском городе Оране. В годы Второй мировой войны во Франции участвовал в движении Сопротивления против гитлеровской оккупации. С 1945 г. он был главным редактором газеты «Combat» («Сражение»), писал передовицы, посвященные текущей политике. Первая публикация Альбера Камю – это философское эссе «Изнанка и лицевая сторона» («L'envers et l'endroit»), которое вышло в 1937 г. В 1942 г. было опубликовано философское эссе «Миф о Сизифе», где говорится о перманентном противопоставлении сознания обыденной жизни. В пьесе «Калигула» (1944) критикуются беззакония римского императора. В философской работе «Взбунтовавшийся человек» (1951) Альбер Камю «рассматривает бунт личности против абсурдности бытия уже не только как отрицание, но и как утверждение извечных человеческих ценностей: свободы, солидарности, любви»².

Альбер Камю – автор романа «Чума» (1947), повестей «Посторонний» (1942) и «Падение» (1956), сборника рассказов «Изгнание и царство» (1957), пьес «Недоразумение» (1944), «Осадное положение»

¹ Бруни Л. Полвека без писателя века // Однако. – М., 2009. – С. 60.

² Ильинская О.И. Камю, Альбер // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1966. – № 3. – С. 352.

(1948), «Праведные» (1950). «Шведские речи» (1958) Камю – это его Нобелевская лекция, прочитанная на банкете в стокгольмской ратуше и выступление писателя в Упсальском университете. В ней писатель сказал, что самая оклеветанная из сегодняшних ценностей – это, несомненно, свобода.

И.Г.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

B.B. Красных

НЕКОТОРЫЕ БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ*

В.В. Красных – преподаватель Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, автор книг «Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: Курс лекций» (М., 2002) и «Языковая личность: Текст. Словарь. Образ мира» (М., 2005).

Истоками лингвокультурологии автор реферируемой статьи называет следующие науки: лингвистика, этнолингвистика, культурология, культурантропология, этнопсихология, психолингвистика, социолингвистика и социальная антропология. Лингвокультурология описывает словарь и грамматику лингвокультуры.

Культура понимается как результат взаимодействия разнонаправленных процессов, пишет В.В. Красных. Этими процессами являются: «1) межпоколенная трансляция культурных традиций и предпочтений; 2) социальное навязывание в качестве обязательных оценок и представлений; 3) идеологическое принуждение к принятию и соответствуию моделям (в том числе и поведенческим), санкционированным обществом и рассматриваемым в качестве образцовых» (с. 659).

В лингвокультурологии «мир ментального» и «мир материального» рассматриваются с точки зрения их взаимозависимости, взаимодействия и взаимовлияния, а культура предстает как культурное

* Красных В.В. Некоторые базовые понятия лингвокультурологии // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 659–660.

пространство, т.е. результат отражения в психологическом смысле, культуры в сознании представителей последней.

Лингвокультура «формируется на пересечении двух семиотических систем: языка и культуры – и претендует на статус третьей семиотической системы, обладающей своим словарем и своей грамматикой» (с.659). Совокупность базовых единиц культуры называется когнитивной базой, в которую входят ментефакты (т.е. единицы содержания сознания). Это знания, понятия, концепты (или «идеи» предметов) и представления. Базовые метафоры суть метафоры, базирующиеся на максимально абстрагированных «идеях», лежащих в основе осмыслиения мира человеком. Базовый символ понимается как «представление о некоем “предмете”, выполняющем символическую функцию, который был определенным образом осмыслен, переосмыслен и занял свое место в культуре» (с.659).

Код культуры есть не что иное, как формирующая определенный фрагмент картины мира совокупность ментефактов, которые связаны с наделенными культурными смыслами феноменами бытия.

И.Г.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ СЕВЕРНОЙ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ*

Мысль о том, что каждый народ имеет свои представления о мире и свой способ его концептуализации при наличии, однако, общих, универсальных черт, не вызывает сомнений. Вклад в определение понятия «картина мира» внесли философы, психологи, лингвисты. Разработка идеи языковой картины мира и ее отличия от иных картин мира осуществлялась в рамках различных научных дисциплин – этнографии, культурологии, лингвострановедения, этнолингвистики, лингвофольклористики, этнопсихолингвистики и лингвокультурологии, ставящих свои конкретные задачи.

Задачей описания языковой картины мира является реконструкция на основании семантического анализа лексики и грамматики определенного языка цельной характерной системы представлений, безотносительно к тому, является ли она специфичной или универсальной, отражающей «наивный» взгляд на мир в противоположность «научному». Кроме того, исследуются отдельные характерные лингвоспецифические концепты, обладающие свойством быть «ключевыми» для данной культуры, и слова, плохо переводимые на другие языки.

Особую роль в отражении картины мира играет словарь, который свидетельствует о способе категоризации и концептуализации знаний о мире, принятом в данном сообществе. В лексических единицах языка содержится богатая информация о системе ценностей того или иного народа, которая раскрывает особенности видения мира и является своеобразным ориентиром в его освоении.

* Камалова А.А., Савелова Л.А. Лингвокультурологическое описание северной русской деревни. – Архангельск: Помор. ун-т, 2007. – 338 с.

Описание лексических единиц с точки зрения языковой картины мира ставит специфические задачи и меняет границы исследования. Так, например, бытовая лексика не представляла особого интереса для системных изысканий, в то время как для описаний языковой картины мира важны все единицы лексической системы, поскольку она открывает мир реалий, всего того, что познано и осмыслено носителями языка в пределах материального и духовного мира. Кроме того, картина мира – это картина оценок, оценочных характеристик, разлитая по разным лексическим классам и открывающаяся через разнообразные словесные множества. Признание факта существования у предметных имен разнообразных семантических свойств делает необходимым подробное толкование слова, конкретизацию диалектных предметных наименований, поскольку в лексике говора отражается важность любой вещи, актуальной в крестьянском обиходе, и сама реалия, и ее наименование являются культурным фактом.

Под говорами Русского Севера традиционно понимают говоры Архангельской и Вологодской областей. Соответственно между терминами «говоры Русского Севера» и «архангельские говоры» устанавливаются отношения включения.

Говоры Архангельской области обладают рядом общих различительных признаков в области фонетики, грамматики и лексики, что позволяет рассматривать их как единую диалектную систему, противопоставленную другим русским говорам. В то же время Архангельская область объединяет 19 районов, в каждом из которых находится множество населенных пунктов, имеющих отличия по ряду признаков – по типу поселения, составу населения, роду занятий жителей, истории заселения, географическому положению, климатическим условиям и др. Все это не может не сказываться на степени сохранности диалектных особенностей в речи жителей сельской местности.

Общепризнано, что в формировании языковой системы существенную роль играют факторы внеязыковой действительности, к важнейшим из которых относятся: история заселения края, географическое положение и экономические условия, культурно-нравственные традиции. Исторические факты помогают установить материнскую основу вторичных по своему происхождению архангельских говоров.

Первоначально на территории Архангельской области проживали неславянские племена, получившие у русских обобщенное название «чудь заволочская» или «чудь белоглазая». Первыми из славян

на Беломорье появились новгородцы – не позднее XI в. Продвижение новгородцев на Север объясняют разными причинами: бегством крестьян от феодального гнета и голода в неурожайные годы, возможностью заниматься прибыльными промыслами, ростом населения, а также неприятием христианства, а затем Никоновских реформ. Позднее на северные земли стали претендовать ростово-суздальские и московские князья.

Таким образом, Архангельская область относится к числу территорий неисконного заселения и сравнительно поздней славянской колонизации. Однако архангельские говоры не подводятся полностью под понятие «говоры территории позднего заселения», поскольку их формирование происходило в условиях принципиально иной языковой ситуации: когда литературный язык еще не выделился в особую общенародную разновидность языка, когда еще вообще нельзя было говорить о сложившемся русском национальном языке.

Современные архангельские говоры сохраняют диалектные черты, одни из которых имеют новгородское происхождение (например, ёканье, твердый конечный согласный [т] в формах глаголов 3-го лица), другие – ростово-суздальское (например, стяженные формы). В то же время такое новгородское явление, как, например, совпадение флексий дательного и предложного падежей во множественном числе имен существительных, представлено не повсеместно. Исчезновение одних диалектных черт и появление других, не свойственных исходному говору, неизбежно по законам развития любой языковой системы, а также в силу междиалектных контактов, имевших свою специфику в северных областях.

Необходимо учитывать и тот факт, что современные архангельские говоры находятся в окружении далеко разошедшихся языков, представляющих две языковые группы – финно-угорскую и самодийскую, что сказалось на судьбе исконных русских диалектов, попавших в иносистемное окружение.

Т.А. Фетисова

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Л.В. Скворцов

ФЕНОМЕН ПРЕДАТЕЛЬСТВА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация: в связи с празднованием 65-летия Победы в Великой Отечественной войне против фашистской Германии встал вопрос об оценке феномена предательства. В статье отмечается, что анализ феномена предательства должен быть направлен на точную оценку исторических фактов, с одной стороны, и на рассмотрение виртуальных мотивов самооправдания предательства. Анализируется также явление предательства как следствие так называемого «полевого поведения».

Ключевые слова: предатель, полевое поведение, комплекс Иуды Искариота, комплекс Смердякова, комплекс Чацкого.

Annotation: In connection with 65-anniversary of the Great Patriotic War exists the question of evaluation phenomenon of traitress. In the article this phenomenon evaluates from the point of view historical facts and form the internal psychological motivations. The problem of traitress also evaluates as the consequence of “usual” behavior.

Keywords: traitor, usual behavior, complex of Judas Iscariot, complex of Smerdiakov, complex of Tchatsky.

В связи с празднованием 65-летия Великой Победы народа в Отечественной войне с фашизмом отмечалась ключевая роль духовного единства, сплочения народа как одного из решающих факторов Победы.

Вместе с тем в годы войны были и другие явления, а именно – были люди, которые стали **служить оккупантам**. Более того, среди высшего командного состава оказался генерал, который перешел на сторону немцев вместе со своей армией.

Это – генерал **Власов**. Власовцы во время войны были на стороне фашистов. Между тем в последние годы вокруг фигуры генерала Власова развернулись дискуссии и даже возникли попытки его оправдать и превратить его чуть ли не в «героя», борца со Сталиным. Якобы Власов вел борьбу **только** со Сталиным, а не с Россией. Даже армия Власова называлась РОА – Русская освободительная армия. Выходит, он боролся за свободу России?

Для того чтобы дать адекватный ответ на этот вопрос, необходима не только точная фиксация фактов, но и их адекватная культу́рологическая интерпретация, отделение видимости от сущности.

Феномен **предателя** явление однозначно **отвратительное**. Кто хочет быть жертвой предателя, который клялся тебе в верности, а затем нанес тебе смертельный удар в спину? Разумеется, никто.

В силу этого предательство как явление в реальной действительности нередко выступает в сложной, завуалированной *высоко-нравственными* аргументами и аргументами *практической целесообразности*. В этом смысле предатель может выглядеть как «трезвомыслящий», «умный» человек. Поэтому феномен предательства требует своей **расшифровки**. Это значит, что культурологический анализ должен быть направлен на точную оценку **исторических фактов** предательства, это во-первых. Во-вторых, необходимо рассмотрение **виртуальных типов** предательства, что позволяет видеть скрытые мотивы поведения человека в критических ситуациях.

Анализ феномена предательства в истории России явление не новое. Как, впрочем, и попытки *самооправдания предательства* высокими нравственными мотивами.

Можно, в частности, сослаться на полемику князя Андрея Михайловича Курбского (1528–1583) с Иваном IV (Грозным).

Курбский осуждал те жестокие методы, которые использовал Грозный в борьбе за установление *самодержавной власти* как рычага централизации государственного управления. Но это ни в коей мере не могло служить оправданием его участия на стороне Литвы в войне с Россией.

Известна **высоконравственная риторика**, которую использовал Григорий Отрепьев. Надев на себя личину царевича Димитрия, он ввел в заблуждение массы русских людей и привел польских интервентов в Москву. В истории формы предательства видоизменялись. Это зависело от того, как понималась *верность*. Предательство – это

измена чему-то священному, что безусловно требует *верности*, абсолютной преданности и самоотверженного служения. К таким сакральным ценностям обычно относят *семью* и *Отечество*.

Но эти ценности не всегда совпадают непосредственным образом, так что возникает проблема их *приоритета*.

Если **царь** воспринимается как символ **Отечества**, то тогда измена царю означает измену Отечеству и семья может отступать на второй план. Алексей – сын Петра Великого изменяет своему отцу. И это оказывается достаточным основанием для того, чтобы осудить его на смертную казнь. Верность царю как символу Отечества имела приоритет перед верностью сакральным семейным ценностям.

Если вера в то, что требует безусловной преданности, отсутствует, то возникает оправдание предательства в отношении всего, *кроме себя самого*. То есть возникает явление оправдания *безнравственности* как средства получения абсолютной выгоды для себя.

Примером такой формы предательства стал Евно Азеф – один из организаторов партии эсеров и руководитель террористических актов. Вместе с тем с 1892 г. Азеф служил секретным сотрудником Департамента полиции. Вплоть до 1908 г. он организовывал террористические акты и одновременно выдавал полиции членов «боевой организации» эсеров. Как известно, он был приговорен эсерами к смертной казни, но сумел скрыться.

Таким образом, **исторические формы** предательства имеют различный характер и требуют своей конкретной интерпретации.

Предательство может толковаться с точки зрения исторической динамики сакральности. Человек, живущий в данном конкретном социуме, признается позитивной личностью, если он *верен сакральным ценностям общества*. Если он изменяет этим ценностям, то превращает себя в *ничтожность*. Так что нравственное или правовое осуждение такой личности является следствием его **духовного самораспада**.

Теория здесь должна дать *определение верности*, ее расшифровку, а соответственно получает свое определение и толкование *предательства* в его конкретных исторических формах.

Здесь мы следуем **методологии конкретно-исторического анализа**.

Вместе с тем применительно к феномену предательства может считаться оправданным и когнитологический анализ тех *типологиче-*

ских образов, в которых схватываются *виртуальные формы* поведения предателя.

И здесь существенную роль играют те образы, которые сформированы гениями русской художественной мысли.

При этом следует различать явление *бытового предательства, не имеющего концептуального мотива*, от предательства, создающего или находящего такой мотив.

Бытовое предательство носит характер **полевого поведения**.

В полевом поведении прослеживаются специфические черты общности причинно-следственных связей поведения животного и человека.

Например, как проявляются черты полевого поведения у *курицы*? На курицу не действуют ни моральные, ни правовые мотивы, поскольку их у нее нет. Здесь действует простой механизм физической причины и ее следствия в виде определенного поведения.

Если перед курицей бросить зерно, то она двинется в его сторону и склюет его. Бросая зерна курице, можно подвести ее к хозяйке, которая хочет приготовить на обед куриный бульон.

В глобальной мировой политике существуют механизмы склонения мысли и аргументации в нужном направлении. Человек – не курица, но он может вести себя под влиянием специфических «зерен», которые ему подбрасываются. Эти «зерна», конечно, могут быть гораздо дороже обычного зерна проса или пшеницы. Но глубинная суть дела от этого не меняется.

Мы можем наблюдать различные формы «куриного поведения» людей, и они могут восприниматься как некая «норма», если в обществе не сформирована высокая духовная культура.

Человек, следующий формам полевого поведения, видит свою выгоду здесь и сейчас и *следует этой выгоде*, подчиняя ей цивилизационные, нравственные принципы, подчас даже не подозревая этого или будучи вынужденным делать это под воздействием насилия.

Во время войны «выгода» могла состоять в том, чтобы выжить. И поэтому полевое поведение могло быть не редкостью.

Во время войны полицаи из местного населения служили оккупантам, т.е. действовали **против своего народа**. Среди них находились весьма рьяные **служаки**. Это известно. Их мотив – собственное выживание и личная выгода. Но этот мотив для многих из них в конечном счете обернулся виселицей. Таковы были суровые законы во-

енного времени. Суровой судьбы, как известно, не избежал и генерал Власов. Немало написано о неких «внутренних мотивах» поведения Власова, которые отличались от тех целей, которые ставил Гитлер в отношении России. Однако очевидно, что эти «внутренние мотивы» для Гитлера не имели серьезного значения. Власов должен был повести русских на войну против русских – и это было самым важным для Гитлера. И Власов сделал это. Это и характеризует его объективно и однозначно как **предателя**.

Гитлер мог легко избавиться от Власова. Даже гораздо легче, чем от таких своих соратников, как Эрнст Рем, начальник штаба штурмовых отрядов.

Разумеется, нас в теоретическом плане особо интересуют те формы предательства, которые имеют под собой **некое «интеллектуальное основание»**, призванное **придать феномену предательства ореол нравственной и духовной «высоты»**.

С точки зрения гуманитарного знания это явление представляет собой проблему, которая требует своей **расшифровки** и выяснения своего **подлинного смысла**.

В русской литературе формы интеллектуального основания предательства, как мне представляется, наиболее удачно раскрываются посредством трех художественных образов, которые имеют эвристический характер.

Опираясь на имена «героев», можно говорить **о трех основных комплексах предательства**.

Это комплекс **Иуды Искариота**, комплекс **Смердякова** и комплекс **Чапского**.

Комплекс *Иуды Искариота* расшифровывается в известном рассказе Леонида Андреева «Иуда Искариот» (1907).

Иуда Искариот – известный предатель Иисуса Христа, евангелический персонаж, входивший в ближайшее окружение живого бога.

Ученики Иисуса Христа видели, что Иуда – лжец, но лжец, который оправдывал себя тем, что «*все лгут*». И он даже меньше лжет, чем другие.

Иуда – вор, который похитил три динария из общей кассы и передал их блуднице.

Однако Христос, которому сообщили об этом факте, пригласил Иуду для беседы и сказал ему, что он может брать столько, сколько захочет, поскольку *касса общая и она принадлежит всем*.

Таким образом Христос проверял *наличие совести* у Иуды – мог ли Иуда нагло присваивать *себе лично* то, что принадлежало *всем*? Иуда утверждал свою особую «близость» к Христу, поскольку считал, что он *спас* Христа. Когда Иисус Христос и апостолы выступили с проповедью среди злых и безнравственных жителей одной деревни, то те решили побить Христа и апостолов камнями. Они считали, что Христос стремится их *унизить*. Иуда спас Христа и апостолов, но специфическим образом. Он представил **проповеди Христа не как свидетельство его святой морали и сакральной истины**, а как **попытку обмануть людей** и обманным путем **выманить у них деньги**. И тогда жители деревни, решившие вначале забить камнями Христа и его учеников, оставили свой замысел, так как посчитали себя *не ниже, а выше Христа* в нравственном отношении.

В конечном счете Иуда за тридцать сребреников предал Христа и отправил его тем самым на распятие. Но при этом он внушал себе, что **выполнил волю самого Христа**, и поэтому в высшем мире рядом с Христом должен стоять именно он, а не Пётр и не Иоанн – любимые ученики Христа. После распятия Христа Иуда устроил **суд над апостолами**, обвинив их в том, что они не спасли Христа и **не по-жертвовали своей жизнью** ради его спасения.

Предатель обретает функцию судьи над всеми учениками Христа, поскольку в их поведении не всё оказывается абсолютно идеальным.

Предатель в качестве судьи ставит себя **выше всех**. Тем самым вся иерархия нравственных ценностей переворачивается с ног на голову. Высоконравственная риторика как обман превращается в *норму общественной жизни*.

С точки зрения этого когнитологического образа, созданного Леонидом Андреевым, мы можем посмотреть на историю XX в. и оценить насколько этот образ приближает нас к пониманию, казалось бы, «странных» явлений жизни общества.

Комплекс Смердякова основан на образе, созданном гением Фёдора Михайловича Достоевского.

В романе «Братья Карамазовы» Смердяков убивает своего возможного отца – Фёдора Павловича Карамазова, при этом полагая, что он тем самым исполняет и скрытое желание Ивана Карамазова. Находясь на самом дне социальной и нравственной иерархии, Смердяков пытается духовно «возвысить» себя не только над своим непосредст-

венным окружением, но и над всей *Rossiey*. Путь такого «возвышения» обретает характер мечты о том, чтобы Россия потерпела поражение, скажем, от французов. Покорение русских позволит им якобы **войти в систему высокой культуры**. Поэтому предательство России – это не зло, а благо для самой России.

Таким образом, Смердяков использует свой, как он считает, вполне «трезвый ум» для того, чтобы убедительно представить дело таким образом, будто предательство России возможно для ее же «блага», а может быть даже и для «спасения».

Заметим, что эта позиция Смердякова в XX в., в условиях глобального противоборства и информационных войн, стала обретать свою *товарную форму*. Дело в том, что более «удобной» и более «выгодной» позиции для противников России в этом мире представить просто невозможно.

Это – вместе с тем виртуально постоянно действующий фактор создания такой интеллектуальной продукции, за которую хорошо платят на мировых информационных рынках.

В образе Смердякова Достоевский выявляет возможный тип поведения людей, которые рассматривают свой «трезвый ум» не как средство служения Отечеству, а как средство получения выгоды, в том числе и путем торговли своим отечеством оптом и в розницу.

Такой «трезвый ум» оказывается тем более опасен для России, чем выше по иерархической лестнице сумеет забраться его обладатель.

Конечно, в истории России XX в. далеко не всегда мы найдем предателя, который открыто и честно скажет: «Да, я предатель», «Я распродам свою Родину оптом и в розницу», поскольку мне за это хорошо платят, прямо, наличными или косвенно в виде различных наград, премий, приглашений, грантов и т.д. и т.п. Как правило, расчет делается на то, что скрытый акт предательства будет замечен и **оценен выше, чем тридцать сребреников**. Ведь в данном случае речь идет о *целом государстве*. За такой «товар» на рынке информационных войн нужно давать «хорошую цену».

Однако получение «хорошей цены» должно быть одето в одежду самоотверженной борьбы за «подлинную истину» или за «спасение всего человечества». Не более, но и не менее, т.е. обязательно должен присутствовать *пафос искренности*. В противном случае сразу же станет очевидным контрафактный характер продаваемого идеологического товара.

Самым сложным, самым амбивалентным и самым трудным для расшифровки является комплекс Чацкого. Образ Чацкого создан нашим гением – **Александром Сергеевичем Грибоедовым** в его знаменитой комедии «Горе от ума».

Это – образ, который уже в течение XIX в. получал самую противоречивую трактовку. И не случайно.

С одной стороны, Чацкий воспринимался как **носитель самых прогрессивных идеалов, духовный выразитель декабризма, носитель принципов универсального разума.**

Но с другой стороны, Чацкий воспринимался через призму иронии, как человек, побывавший на Западе, воспринявший его в идеализированном, отлакированном виде и оценивший фамусовскую Москву именно с этой позиции. Все прежние его оценки перевернулись вверх дном, даже его возлюбленная Софья кажется ему теперь беспросветной дурой, увлеченной примитивным и вместе с тем хитрым льстецом Молчалиным. В итоге он вынужден бежать из этой Москвы туда, «где оскорбленному есть чувству уголок», т.е. куда угодно, где он может найти самого себя среди «нормальных» людей, но только не в России. Этот образ Москвы как парадигмы всей России стал толчком для *серии аналогичных образов*, которые стали формировать самосознание общества. В этой серии *гениальные образы Гоголя* – и в комедии «Ревизор», и в романе-поэме «Мертвые души».

Здесь мы и сталкиваемся с проблемой амбивалентности и силы воздействия когнитологического образа.

Фамусовская Москва – образ для исправления отдельных недостатков или выражение **самой сущности** Москвы?

В зависимости от характера восприятия образа будет формироваться и позиция человека его воспринимающего.

Возможно очищающее воздействие образа, но возможно и отторгающее его воздействие, отторгающее от своей страны и от своего народа.

Жертва такого отторжения и есть человек, по моральным основаниям **изменяющий свой Родине**. Возникает вопрос: реально ли это, возможно ли такое отторжение под воздействием **когнитологического образа**, можно ли изменить *своей стране* под его воздействием?

Ведь возможна измена под влиянием совокупности *реальных причин*, таких как:

- неудачная карьера,
- политические преследования,
- враждебное социальное окружение и т.д.

Отсюда – поиск политического убежища в другой стране. Но есть в истории России *такой* случай изменения своей Родине, который происходит под влиянием именно когнитологического образа, можно сказать, в «чистом виде». Я имею в виду историю профессора античной филологии Московского Университета Владимира Сергеевича Печёрина.

– Карьера Печёрина складывалась весьма успешно, он пользовался большой популярностью у студентов;

– его окружение было к нему настроено вполне лояльно и ему предрекали академическую судьбу и славу чем-то схожую с судьбой Грановского;

– о каких-либо преследованиях по государственной линии не могло быть и речи: Печёрин был другом ближайшего сотрудника, товарища Министра просвещения Уварова, влиятельной фигуры в правительстве того времени. Печёрин оказался под воздействием когнитологического образа России как некоего *«Некрополя»*, города мертвых, в котором он не мог чувствовать себя *свободным и живым*. Поэтому он вел себя двулично: изображал живую заинтересованность в личных контактах, дружелюбие и усердие в академической деятельности, а в душе готовил **разрыв с Россией**.

В своем дневнике он писал, что ежеминутно упивался **чувством ненависти** к ней и лелеял его как **любимую супругу**. Он бежал в Западную Европу, отождествляя ее с царством настоящей жизни и настоящей свободы.

Его длительные скитания и бедствия завершились вступлением в католический орден, в котором он должен был забыть о свободе и подлинной жизни, строго следя уставу этого ордена.

А.И. Герцен, встретившись с В.С. Печёриным в Лондоне, отмечал, что под морщинками его лица были только *надгробные следы*, а в его речи и движениях – искусственный клерикальный покой. Убегая от духовного «самоубийства» в России, Печёрин пришел к духовной смерти в католическом ордене.

Эти три когнитологических комплекса, созданные русской мыслью, не исчерпывают теоретически всей поставленной про-

блемы. Вместе с тем очевидно, что они и сегодня могут служить неплохую навигационную службу для того, чтобы правильно разбираться в хитросплетениях современного лукавого мудрствования и двуличного политического поведения.

Е.Л. Скворцова

СТАРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В НОВОМ КОМПЬЮТЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Аннотация: статья посвящена рассмотрению традиционалистских взглядов современного японского эстетика Нитты Хироэ на возможности алгоритмического искусства. Проф. Киотосского университета Нитта Хироэ занимает жёсткую позицию в вопросе о природе искусства, считая его главным образом телесно-практическим действием или результатом такового. Подлинное искусство, считает японский эстетик, основано на телесном, соматическом аспекте, оно не может быть сведено к алгоритму полностью, поскольку рассудочный момент имеет в нём подчиненный характер.

Ключевые слова: традиционное искусство, алгоритмическая эстетика, соматический аспект в искусстве.

Annotation: the article consideres the strict traditional view of an eminent Japanese aestetician prof. Nitta Hiroe on the capabilities of the algorythmic arts. Prof. Nitta regards the very nature of art as a bodily-practical act or its result. The authentic art, prof. Nitta believes, is based primarily on somatic experience and therefore cannot be fully calculated or become a subject of an algorythm.

Keywords: traditional art, somatic aspect in art, algorythmic aesthetics.

Развитие компьютерной техники и все более широкое ее применение в системах жизнеобеспечения населения развитых стран, несомненно, стимулирует междисциплинарную дискуссию по поводу личной идентичности человека. Вопрос возможности или невозможности для компьютера избавления от человеческих программ и самостоятельного творчества, на наш взгляд, прямо соотносится с

древним спором теологов и атеистов о творении и о наличии или отсутствии души.

Аналогично возникает на новом витке научной спирали и проблема соотношения материального и идеального, поскольку последовательно материалистическая точка зрения на компьютеры подразумевает в перспективе признание их права на звание субъектов художественного (и любого другого) творчества, равноправных с людьми – художниками.

Этими важными проблемами в плотную занимается ведущий эстетик Киотской школы Нитта Хироэ (род. в 1929 г.). Выпускник филологического факультета Киотского государственного университета (1955), доктор наук (1960). Нитта – один из крупнейших ведущих эстетиков Японии, автор многочисленных статей и монографии «Введение в поэтику».

Лекции профессора Нитты, анализ его публикаций, личные беседы с ним позволяют нам сделать вывод о необходимости причислить его к эlite японской философско-эстетической мысли.

Нитта Хироэ – талантливый представитель нового, послевоенного поколения японских философов, для которых характерна добротная разнообразная и глубоконасыщенная подготовка по этой специальности, в целом обеспечивающая весьма высокий уровень знаний по всем гуманитарным дисциплинам. Сюда входит, например, обязательное овладение учащимися пятью языками (двумя мертвыми и тремя европейскими), что позволяет им читать первоисточники в подлиннике.

Говоря о новом поколении японских эстетиков, мы хотели бы обратить внимание не только на универсальность и энциклопедичность их научного багажа, но и на некоторые особенности их научной методологии, обусловившие принципиально иной – в сравнении с предыдущими генерациями – характер философско-эстетических изысканий в этой стране. Дело в том, что в сознании каждого японца достаточноочноочно укоренились традиционные мировоззренческие стереотипы, ориентирующие скорее на эмоциональное, нежели рациональное постижение действительности, интуитивную, а не дискурсивно-логическую оценку явлений и объектов.

Это нашло отражение в научных исследованиях по эстетике – большинство из них ограничивалось описательно-эмоциональными рамками, констатацией наличия либо отсутствия прекрасного в исследуемом объекте.

Работам подобного плана были свойственны эмоциональный пафос, расплывчатость формулировок, аллюзивность, метафоричность; отсутствовала научная строгость, развитый понятийный аппарат. В ряде случаев соотношение элементов рационального и эмоционального было примерно одинаковым, исследование имело столь же философскую, сколь и художественную наполненность. Примером такого произведения может служить эссе Танидзаки Дзюнитиро «Похвала тени». На его страницах известный писатель, выступая в качестве аналитика и поднимая в связи с этим важную теоретическую проблему сущностных особенностей японского национального искусства, силой своего художественного дарования сплавляет воедино эмоциональный (художественно-этический) и рациональный (философско-эстетический) подходы к ее решению.

В глазах неискушенного читателя рассуждения Танидзаки выглядят чрезвычайно убедительно, аргументация кажется вполне корректной. Поначалу подобное же испытывает и профессиональный эстетик, попав под обаяние мастерски написанной прозы, магической власти ее слов. Однако при более трезвом, тщательном изучении трактата Танидзаки обнаруживаются довольно многочисленные – с позиции строгой науки – неточности, натяжки и даже просто ошибочные положения.

Именно желанием избежать подобных промахов, стремлением разъяснить, систематизировать и обогатить японскую эстетическую мысль современным научным знанием и отличается характер деятельности ученых поколения Нитты Хироэ. Для постижения этих трудов не требуется особой интуиции, специального настроя, знакомства с национальной психологией японцев, детального знания многочисленных художественных памятников традиционной культуры, необходимых в случае эффективной работы с трактатами их предшественников. Тяготение к философскому, максимально рационалистическому осмыслению, описанию и решению эстетических проблем делает эти труды наиболее универсальными, легко переводимыми, а следовательно, доступными мировому сообществу эстетиков.

Объектом нашего непосредственного анализа будет работа Нитты под названием «Возможно ли компьютерное творчество?»¹ И

¹ Нитта Хироэ. Компьютер-ни сосаку га дэкиру ка (Возможно ли компьютерное творчество?) // Гэйдзюцугаку (Искусствознание). – Осака, 1984. – Вып.1. – Яп. яз.

содержание работы, и сама форма подачи материала, и своеобразная игра мысли японского философа кажутся нам интересными и актуальными. В отличие от Кавано Хироши Нитта не ограничивается безапелляционными утверждениями в свете собственного видения проблемы компьютерного творчества. Автор предстает перед нами человеком сомневающимся, ищущим, размышляющим вместе с читателем, внимательно прислушивающимся к доводам воображаемого оппонента. Беседы японского профессора столь же остроумны, доказательны и отличаются логическим изяществом. В них ненавязчиво приглашаются к разговору все интересующиеся проблемами художественного творчества вообще и компьютерного творчества в частности. Автор старается разбудить, активизировать мысль собеседника, избегает дидактики и голословия.

Заметим, что факт возникновения японского варианта «компьютерной эстетики» не вызывает удивления. Ведь именно Япония – страна, уверенно проводящая сплошную компьютеризацию, с одной стороны, и в то же время не только не поступающаяся духовно-эстетическим наследием своего прошлого, но энергично использующая его в своей повседневной жизни. Примечательно, что оба указанных момента нашли отражение в двух тенденциях японской эстетической науки, которые, имея в качестве предмета анализа один и тот же объект – компьютерное искусство, рассматривают и оценивают его с поллярных позиций.

Хотя точка зрения компьютерной эстетики представлена в Японии профессором Кавано Хироши, объектом антитехнократической критики Нитты Хироэ выступает не он, а известный философ Абрахам Моль. Моль описал пять видов «творящих машин», имевшихся в наличии у человека в начале 80-х годов. В соответствии с этой классификацией французского ученого работа самого Нитты состоит из пяти разделов. Наряду с анализом «машинного творчества» им ставятся и решаются общие проблемы, возникающие в эстетической теории в связи со все большим распространением компьютеров в художественной сфере и их постоянным усложнением. Каждая из возникших проблем рассматривается японским эстетиком в связи с «творческой деятельностью» какой-либо из пяти машин, указанных Молем. Поскольку эти проблемы имеют общеметодологический характер и жестко не связаны с характеристиками той или иной машины, мы рассмотрим их отдельно, но вначале перечислим, какие именно виды машин имеет в виду Нитта Хироэ.

Перечисление идет в порядке усложнения машинной деятельности. Итак, машина 1. Нитта называет ее «машиной, отбирающей и сохраняющей из зрительного и слухового содержания всё, имеющее ценность»¹.

«Такая машина, — пишет японский эстетик, — в месте входа энергии требует средств преобразования, “перевода” с языка человеческих чувств на машинный язык (например, фотокамеры, телеобъектив, “искусственное ухо”, аналоговые преобразователи). Следовательно, фильтрующее “программное сито” организует информацию определенным образом, пропуская ее через себя»².

Ясно, что подобная фильтрующая программа будет откладывать «механический отпечаток» на всю художественную информацию. Посредством такой машины картина мира как бы препарируется, искажается, единая ценность распадается на частные ценности разных уровней. Парадигма этого процесса задается эстетиком-программистом. Что же касается ее сбалансированности, то она, подчеркивает профессор Нитта, зависит от духовного диапазона эстетика, составляющего программу в соответствии с собственными представлениями о психике и восприятии человека. «Таким образом, все картины, обрабатываемые машиной, основаны на некой изначальной заданности»³. Накопив их в памяти, машина по мере надобности выдает такие картины в качестве «произведений искусства», т.е. в месте выхода происходит превращение информации машиной в информацию, доступную чувственному восприятию индивида. Подобная трансформация так же осуществляется с помощью аналоговых преобразователей — только на сей раз не воспринимающих, а воспроизводящих (теле приемники, синтезаторы).

Машину 2 Нитта называет «машиной для развития идей». Суть ее состоит в том, что «художник, закодировав в знаковой форме заранее обдуманную идею, произведя расчет и жесткую кодировку, вводит это в программу произведения. Полученный машиной результат он предоставляет зрителю. Именно таким способом, — пишет профессор, — Гец сделал свой черно-белый “супер-сайн”, а Ксенакис

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. — С. 30.

² Там же.

³ Там же.

на IBM 704 собрал в мелодию отдельные звуки»¹. Таким образом, практическая часть творческого процесса – воплощение замысла – перекладывается на плечи компьютера, что создает целый ряд удобств. Возможности подобной машины, заметим, оценили многие творцы современных детективных романов, активно используя механических помощников с целью облегчения своего труда и повышения его производительности.

Машина 3 предназначена для «комбинации искусств». Как пишет Нитта, «комбинируя цветовые, звуковые и другие возможности, она составляет на основе единого алгоритма наилучшее из возможных произведений. Область возможностей при этом невероятно широка. Оценив всесторонне и систематически сферу возможностей, просеяв через какое-то «ценностное решето» их бесконечное количество по одному, она оставит самую лучшую вещь. Это и есть способ действия «перебирающего искусства»².

Машина 4 имитирует творческий процесс исходя из реально существующих произведений. Творчество такой машины можно разделить на два этапа. На первом этапе (Нитта именует его «аналитическим») уже готовые произведения искусства перекодируются на машинный язык. Затем к ним прилагаются меры по организации, обобщению путем поиска субъективных закономерностей, т.е. тех правил, на которые опирались их авторы. Результат подобной операции хранится в их памяти и представляет собой, во-первых, скрупулезную запись оригинальных комбинаций, в которых проявляется форма каждого произведения в отдельности («каталог произведений»); во-вторых, запись принципов, которыми руководствовались и вдохновлялись создатели этих произведений.

«Аналитический» этап сменяется «синтетическим», когда происходит эксплуатация «созидающей» силы компьютера. Сначала, указывает Нитта, «созидающая сила» выбирает из каталога определенный символ. Затем этот символ подвергается анализу по поводу его соответствия или несоответствия группе правил, зафиксированных машиной в памяти. Если он подходит, то посыпается на дальнейшую обработку, если нет – отклоняется, и тогда «созидающая сила» получает приказ об извлечении из каталога нового символа и процедура продолжается.

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 30.

² Там же.

Следующая ступень – формирование произведения из отобранного материала. При этом происходит сопоставление с «каталогом произведений». Критерий оценки состоит в том, является или не является данное машинное произведение уже осуществленным в истории искусства. Такая машина, по замыслу ее создателей, способна сотворить произведение, по стилю более соответствующее творческой манере любого художника (композитора, поэта и т.д.), нежели его собственные произведения (при условии, что они будут закодированы в обоих разделах машинной памяти).

Наконец пятая, «видящая машина», действие которой состоит, по словам Нитты, в том что «она посредством аналогового преобразователя производит операцию расчленения ряда последовательных зрительных образов на разрозненные схематизированные пучки»¹.

В отличие от человека-наблюдателя, машина умеет систематически анализировать взаимосвязи, которые действительно существуют в различных элементах изображения. В ее магнитной памяти накапливаются невидимые соотношения зрительных образов. «Сами по себе эти отношения не отражаются человеческим глазом, но подсознательно могут структурировать определенную форму»², – утверждает японский эстетик.

Человек использует эти соотношения зачастую случайно, вслепую, подсознательно, компьютер же наиточнейшим образом воплощает в своих творениях «все лучшие достижения» мирового искусства в области формообразования. И все же Нитта не считает подобные «машинные произведения», равно как и произведения предыдущих четырех машин, подлинно художественными.

Аргументация японского ученого базируется на последовательном доказательстве тезиса о том, что «машинное производство» художественной продукции лишено основных характеристик творческого процесса как такового. Следовательно, и результатом компьютерных усилий будут, соответственно, «квазишедевры», неполноценные с эстетической точки зрения.

Если, к примеру, представить художника в роли компьютера, оснащенного системой телепередачи, размышляет Нитто Хироэ, то глаза его будут выполнять функцию воспринимающей телекамеры, а

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 42.

² Там же. – С.36.

его рука – функции телевизора, воспроизводящего изображение. Пропуская через себя, через свой внутренний мир и тем самым как бы просеивая через «оценочное сито» всё, полученное извне, мастер складывает в уме из просеянного картины, наполненные новым – ценностным – содержанием. Ему остается лишь «просто перенести» их на холст – и шедевр готов. Так ли это? Тождествен ли процесс, происходящий, скажем, в машине 1, тому, что происходит в «черном ящике», – внутреннем мире художника?

Ни в коем случае, считает Нитта. Ведь в истинном творчестве все отнюдь не столь прямолинейно и однозначно. На самом деле мастеру почти никогда не удается воплотить свой замысел сразу и начисто, как это делает машина. Оказывается, замысел художника – не есть нечто окончательное, он трансформируется в ходе практического воплощения. Именно в трудном процессе творения замысла, в ходе мучительных поисков, проб и ошибок «вызревает» художественная новизна произведения.

Психологическим механизмом, обеспечивающим появление такой новизны, является «разъясняющая обратная связь» между идеей и ее воплощением, составляющая стержень духовно-практической деятельности мастера. Японский эстетик пишет об этом так: «Художник пытается “объяснить” свою душу при помощи руки. В результате такого “объяснения” произведение, расположенное перед глазами художника, раз за разом требует нового объяснения. Именно этот поворотный пункт процесса “изнутри наружу”, это обратное течение от “выходящей силы” – руки к “принимающей силе” – душе, этот механизм обратной связи, стимулируемый новизной ощущений и переживаний мастера, отсутствует в компьютере. Биологи и психологи утверждают, что деятельность мозга подразумевает наличие такого рода структуры. Компьютер же ее лишен. Если его и можно назвать мозгом, то это будет дефективный мозг»¹.

«Дефективный мозг» продуцирует и тиражирует лишь то, что за долгую историю искусства было накоплено в арсенале «всемирной мастерской» художников. Для воплощения замысла компьютер отберет наилучший из уже имеющихся приемов мастерства, поэтому в его «шедевре» будет утрачен такой важный элемент, как эстетическая новизна. Компьютерный творец ущемлен в том смысле, что никогда

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 42.

не сможет создать новый художественный прием, кроме тех, которые уже заложены в его памяти. Мастер обречен на вечное новаторство. Машина же, как совершенно точно отметил Нитта Хироэ, способна воспринять от творчества лишь одну, причем не главную его сторону, – ремесленничество, впрочем, в этом она превосходит любого человека.

Весьма тонко и верно по сути наблюдение профессора относительно того, что творчество основано на неумении новичка в гораздо большей степени, нежели на уверенности набившего руку в технике ремесленника. «Пока что, – пишет он, – творчество принимает форму отрицания техники»¹. Любая из пяти перечисленных видов машин не способна, несмотря на весь арсенал технических средств, создать «нечто такое, что не рождается посредством простого дедуктивного вывода из прошлого»².

Следующий «пункт обвинения» в адрес компьютерного искусства со стороны Нитты Хироэ заключается в том, что оно не соответствует определению искусства как телесной, рукотворной деятельности человека, и поэтому его продукт не может считаться полноценным произведением.

Искусство – продукт телесной деятельности, где человек выступает как целостное существо, в единстве рационального, эмоционального и физического моментов. Подручные средства традиционного художника были соразмерны его телесным возможностям. Например, как считает Нитта, музыкальный инструмент – «это устройство по извлечению звуков в пределах телесных возможностей»³. Его прототипом служили голосовые связки человека.

Музыкальные инструменты можно тоже рассматривать как своеобразные машины. Но в отличие от компьютеров, эти машины «соразмерны», по выражению японского эстетика, телесной структуре человека. Вот, например, фортепиано. Оно как бы «раскладывает» голос на двенадцатиступенный звукоряд. Тем самым возможности человеческого голоса, простирающегося обычно не более чем на две октавы, «расширяются» до семи октав.

Фортепиано перелагает частотные колебания голосовых связок, возникающие от давления воздуха при дыхании – в удары по струнам благодаря клавиатуре. Ударно-струнное устройство и педаль так же

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 31.

² Там же. – С. 32.

³ Там же. – С. 35.

действуют в пределах телесных возможностей человека. Благодаря беглости последовательных ударов по клавиатуре можно максимально приблизиться к аналогичной переменчивости звучания человеческого голоса. Точно так же обстоит дело и с силой звука, на который влияет жесткость или мягкость пальцевого удара. Фортепиано – «это машина, всегда содержащая в себе возможность возврата к человеческому голосу»¹, – заключает Нитта.

Аналогично и соотношение телесных возможностей человека с другим инструментарием традиционного художника. Что же касается машины, то она, по словам профессора Нитты, «утверждается там, где изначально человеческое тело изгоняется за дверь»². Компьютер – «черный ящик», в который человек не может вмешиваться именно в момент «творения», не может проконтролировать весь ход «художественного производства». В отличие от музыкального инструмента «творящая машина» находится во власти программиста-художника лишь отчасти. Ее «продукция» не есть результат непосредственно телесной деятельности, но является чем-то иным.

Машинное творчество видится Нитте подобным некоторым видам прикладного искусства, а именно тем, в рамках которых художественная идея и ее реализация не осуществляются в едином телесном процессе в форме «обратной связи по истолкованию», от воплощения к замыслу. «Например, – пишет профессор, – в гончарном искусстве воплощение доверяется печи, “обратная связь по истолкованию” редуцируется до формы судебного вердикта, окончательного приговора каждому выходящему из печи сосуду. Точно так же обстоит дело и с “творениями” Геца и Ксенакиса. Их можно сравнить с такими произведениями прикладного искусства, как горшок или чашка»³.

Как видим, Нитта Хироэ низводит компьютерное творчество до уровня ремесленничества. Подобная трактовка представляется нам не совсем правомерной. Во-первых, потому что история искусств дает нам пример успешного овладения художниками техническими приемами кинематографа, которые сначала также довлеали собственно искусству, как сейчас компьютерная техника довлеет зарождающимся на его основе искусствам.

Техническая сторона кинематографа постепенно попала под кон-

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 35.

² Там же.

³ Там же. – С. 36.

троль мастера – стала его «кистью» и «музыкальным инструментом». Можно с уверенностью прогнозировать, что с течением времени то же произойдет и с компьютерной техникой, которая, несмотря на всю свою сегодняшнюю неохватность и неконтролируемость, так же будет поставлена на службу художественной идеи, станет его подручным средством, хотя первые «произведения» такого рода и могут быть уподоблены чашкам и горшкам. К тому же в XX в. мы наблюдали все большую интеллектуализацию всех сфер жизни человека. Немалую лепту в этот процесс вносит компьютер, оперирующий информацией, т.е. «объективизированной высшей нервной деятельностью человека»¹. Интеллектуализация не минует и искусство XXI в., и надо полагать, что наряду с традиционными, рукотворными видами искусства возникнет пучок новых, основанных на огромных возможностях компьютера.

Третья проблема, поставленная Ниттой, тесно связана с двумя рассмотренными выше проблемами «новизны» и «телесности» как непременных атрибутов подлинного искусства. Ее можно сформулировать таким образом: можно ли считать компьютер имеющим отношение к художественной деятельности и если да – то в какой степени?

Как уже было сказано, по мнению Нитты, традиционное искусство отличается от компьютерного прежде всего своей телесностью, рукотворностью, вследствие чего при его создании возникает механизм обратной связи, когда практическое осуществление оказывает обратное воздействие на его замысел. У художника замысел созревает и меняет очертания по мере «сопротивления материала». Именно такое сопротивление, обусловливающее пробы и ошибки, горести и сомнения творца, стимулирует развитие и «окончательную доводку» идеи. Мастер черпает вдохновение в борьбе с «невоплощаемостью» завораживающего его замысла. Но и сама идея трансформируется в ходе его борьбы.

Творчество традиционного художника, таким образом, предстает своеобразным полем напряжения, силовым полем, получающим энергию одновременно с двух взаимодействующих и взаимовлияющих сторон: как с «внутренней» (идея и художественное воображение мастера)², так и с «внешней» (практические действия художника, изменяющие и дополняющие идею в ходе ее конкретизации).

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 35.

² Сакамото Кэндзо. Сэнтан гидзюцу-но юкуэ (Источники передовой технологии). – Токио, 1987. – С. 37. – Яп. яз.

Компьютер, доказывает Нитта, лишен «обратной связи» и физиологического «изменения» творческого процесса. Он творит автоматически согласно алгоритму, неуклонно воплощая избранную идею. Компьютер действительно прекрасный ремесленник; по мнению Нитты, он опирается на рассудочный момент в творчестве.

Однако в рождении искусства, по меньшей мере, не последнее место занимает не прошлое, но будущее, не рассудок, но чувство. Не будет ли внутренне противоречивым понятие «алгоритм чувства» или «алгоритм будущего»? – задается вопросом японский эстетик. Все, что может алгоритм – это проецировать на грядущее результаты прошлого. Но «алгоритмически просчитать» будущее как таковое – невозможно. «Рассмотрение будущего как “опрошленной возможности” – это, по словам Нитты, – всего лишь предрассудок одного из направлений философии и является собой светский вариант христианской эсхатологии. Однако данное предубеждениеочно укоренилось и завоевало даже наши столь современные умы. Возможно, отсюда берет начало идея “художественного творчества на основе алгоритма”»¹, пропагандируемая технократической эстетикой.

В то же время, подчеркивает профессор, нельзя исключать момент исчисления в художественном творчестве. Если бы его не было, никогда бы не зашла речь о применении машин для создания произведений искусства. Другое дело, что максимум, на что может претендовать компьютер – быть «калькулятором для планирования произведений будущего искусства по образцу и подобию “исходных шедевров”, воплощающих художественное мастерство прошлого»². И все-таки право компьютера на существование в художественной практике несомненно настолько, насколько бесспорен момент техники и рассудочности в самом искусстве.

Нитта указывает также и на «теоретических предшественников» компьютера. Это, во-первых, теории, разделяющие точку зрения лапласовского детерминизма на принципиальную выводимость будущего из прошлого состояния. Во-вторых, это – огромное количество теоретических трактатов, со времен Аристотеля получивших название «Поэтика» или «Законы художественного творчества»³.

Компьютер завершает длинную череду «Поэтик» именно потому, что он аккумулирует в себе момент рассудочности, упорядочен-

¹ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 38.

² Там же.

³ Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 38.

ности, закономерности, целесообразности, т.е. именно те изменения художественного творчества, которые являются предметом теоретического анализа в эстетике и теории искусства. (Отметим, однако, что теория искусства представляет собой не просто обобщение опыта художественной практики прошлого, но и новый качественный уровень в ее осмыслинии, так что компьютер в этом ряду занимает свое место весьма условно.)

Итак, Нитта связывает появление «Поэтик», «Законов художественного творчества», «Историй стилей» и др. в рамках философско-эстетической и искусствоведческой мысли с существованием значительного момента формализованности и упорядоченности в искусстве как таковом. Как раз эта сторона по преимуществу становится объектом теоретического анализа. И если бы данный фактор был слаб или его не существовало вовсе, подчеркивает японский ученый, все эти исследования попросту не возникли бы, поскольку для них не было бы объективного основания. Наличие же эстетической мысли прошлого служит необходимой предпосылкой появления компьютерных методов в искусстве. «Поэтики» описывали определенные нормы, правила создания произведений – машина взяла на себя эти функции.

Однако, как совершенно правильно отмечает Нитта, на основании только знания законов художественного творчества, изложенных в «Поэтиках» и прочих трактатах, нельзя создать подлинное произведение искусства. В равной степени его нельзя создать и с помощью компьютерной методологии.

Здесь мы не можем не упомянуть о «парадоксе эстетика», на который указывало множество мыслителей: в самом искусстве эмоциональный момент преобладает над интеллектуальным, и наоборот – в науках об искусстве – искусствознании, эстетике – необходим примат рационального, теоретического. О драматизме существования эстетики как науки прекрасно писал Н. Гартман: «Точка зрения личного пристрастия и иллюзии отвергает философское рассмотрение. Или, по крайней мере, она ему вредит. Эстетика – это род познания с явной тенденцией стать наукой. И предметом этого познания является именно личное пристрастие и иллюзия. И не столько пристрастие и иллюзия, сколько то, к чему они обращены, то есть прекрасное, но в меньшей мере и они сами. Из этого следует, что эстетическое чувство является в своей основе другим, чем философское познание, которое направляется на него как на свой предмет. Эстетическая точка зрения

вообще не является достоянием эстетики. Она есть и остается точкой зрения любителя искусства и творца его, изучение же этой точки зрения – дело философа. Обоюдное самоисключение, если оно было полным, должно было сделать невозможной работу эстетика. Последний должен был обладать способностью к художественной точке зрения, потому что познать ее он мог только на собственном опыте»¹.

Проблема «парадокс эстетика» возникает на компьютерном уровне и в работах Нитты Хироэ, вплотную столкнувшегося с необходимостью решения этого вопроса. По нашему мнению, профессор довольно успешно справляется с поставленной задачей. Он не впадает в крайность огульного, основанного лишь на эмоциях, отрицания компьютерных методов в искусстве. Но ему и чужда роль апологета компьютерного творчества, которую играет Кавано Хироси, стремящийся полностью подчинить язык искусства (в значительной степени не поддающейся формализации) методам машинного мышления.

Наряду с перечисленным Нитта поднимает еще одну проблему: для чего необходимо искусство? В чем его качественное своеобразие, смысл его существования?

Искусство, размышляет японский эстетик, бессмысленно с точки зрения обыденного познания, в рамках которого, в частности, каждый звук или цвет указывает на нечто, ему внеположенное, и имеет совершенно определенное практическое значение. С позиции повседневной практики музыка, например, выглядит бессмысленным набором звуков. Роль слуха в быту, в обыденной жизни исчерпывается восприятием и прочтением смысла звуков внешнего мира.

В данном случае «смысл, – пишет Нитта, – это практический смысл, совпадающий с целями повседневной жизни, в контексте которой звук – это не что иное, как знак, за которым прочитывается смысл. В противоположность этому, в музыке звук важен сам по себе (единство звука и смысла). Итак, мы назовем музыкой занятие по возвращению звуку смысла как такового. Для чего существует такое занятие? Понятно для того, чтобы вернуть тело – телу как таковому, или же, говоря конкретнее, для того, чтобы люди осознали бытие тела: а) посредством “бессмысленного” с точки зрения повседневной жизни потребления звука и б) посредством осмысленного потребления звука»².

¹ Гартман Н. Эстетика. – М., 1958. – С. 13–14.

² Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 34.

Итак, музыка в трактовке японского философа – это занятие по возвращению смысла звукам как таковыми. С одной стороны, человек дифференцирует звуковые сигналы, «разводя» информацию сугубо практического характера и эстетический заряд, получаемый с помощью эстетических звуков. Одно дело – быт, другое – искусство. На «бытовом уровне», как ни старайся, музыку не сочинишь, даже если, как пишет Нитта, «развить наш повседневный слух до предела». С другой стороны, именно слух, т.е. чисто физиологический орган чувств, позволяет индивиду получать от музыкального искусства высокое наслаждение. Таким образом, человеческое тело выступает «синтезатором» двух уровней слуха. По словам профессора, «музыка возвращает телу единство, но уже на более высоком, по сравнению с повседневностью, уровне»¹. В традиционном искусстве происходит возрождение цельности человеческой натуры, единение духовного и телесного в рамках музыкальной связи звуков, бессмысленной для обыденного существования, но весьма значимой для жизни духовной.

В отличие от компьютерного творчества с его гипертрофированной «рассудочной» частью и элиминированной «физиологической», традиционное искусство представляет собой синтез умственно-идеальных и физически-материальных усилий человека. Смысл искусства, подчеркивает японский ученый, в том, что оно должно стать средством повышения качества человеческой жизни на основе прояснения единства ее духовной и телесной сторон: «Творчество, – пишет Нитта, – снимает путы с тела. От разделения – к единству, опять к разделению – и опять к единству. В процессе такого непрекращающегося повторения художественное творчество, используя, например, звук, исследует бытие тела. Ведь во время сочинения музыки ухо слышит не только звуки, но слышит, осознает и сам процесс такого слышания»².

¹ Данный вопрос затрагивается Ниттой и в его статье «Сотворенное пространство. Сотворенное время». Он, в частности, пишет: «И в живописи, и в музыке слова не употребляются, следовательно, эти виды искусства не могут выступать в качестве вербализованных мировоззренческих систем. Однако каждому известно, что и живопись, и музыка бывают красноречивее любой философии. Философия – не искусство, равным образом, искусство не исчерпывается философией. Это – разные вещи. Искусство взвыает к чувству, философия – к разуму». Нитта Хироэ. Цкуарэта кукан. Цкуарэта дзикан (Сотворенное пространство. Сотворенное время) // Син Иванами кодза (Новый курс лекций Иванами по философии). – Токио, 1984. – С. 205–206. – Яп.яз.

² Нитта Хироэ. Указ. соч. – С. 35.

Заслуга японского философа в том, что он поставил вопрос о принципиальной возможности оцифровывания в сфере искусства и дал на него совершенно ясный отрицательный ответ. Странно, что для доказательства своей позиции профессор Нитта не привлек данные о самом процессе обучения, принятом в традиционных искусствах стран Востока, и в том числе в системе «Дома» (измото) в Японии, где передача знания происходит путем непосредственного, не-текстуального контакта ученика с учителем. В результате такого контакта первый вместе с техническими приемами мастерства наследует и саму личность второго. «Возможно, сегодня европейскому уму как никогда необходимо наряду с “книжной” традицией передачи знания признать необходимость и ценность живой традиции его передачи: от учителя к ученику»¹. Л.Г. Пугачёва, занимающаяся проблемой телесного восприятия, лаконично описывает ситуацию обучения в традиционных искусствах. Ключевая личность (мастер) «организует фрагмент социальной реальности не столько при помощи собственных моделей, сколько своей “характером” или, точнее, настройкой своего восприятия и понимания, считающимися эталонами для учеников. Этот способ передачи знания хорошо известен в восточной философии и медицине. Признавая такой способ передачи знания, научное сообщество, по сути, утверждает, что разум не сводим к тексту – у него есть телесный аспект, а тело является ресурсом развития разума»².

Поэтому компьютерное творчество, «разрывающее» духовно-телесное единство человека, может играть в сфере искусства лишь подчиненную роль инструмента по хранению, упорядочиванию и комбинированию информации, вследствие чего использоваться для справочных, учебных и сугубо ремесленных целей. Однако его никак нельзя, подобно тому, как это делает профессор Кавно Хироши, считать полноценным заменителем традиционного рукотворного искусства. Такова мысль Нитты Хироэ, и нам очень хотелось бы разделить ее, если бы не одно сомнение.

Все сказанное японским эстетиком верно лишь в отношении прошлого художественного опыта человека, с одной стороны, и прошлого самого человека – с другой. Действительно, как пишет современный японский исследователь, специалист по информационным

¹ Пугачёва Л.Г. Разум тела: шаг в реальность «здесь и сейчас» // Философские науки. – М., 2010. – № 3. – С. 101.

² Пугачёва Л.Г. Указ соч. – С. 102.

технологиям Сакамото Кэндзо, «компьютер полностью не объективизирует человеческие способности. (Легко поддается объективизации лишь их знаковый аспект и синтаксические связи. Сложнее обстоит дело со связями семантическими и прагматическими)»¹. Однако нынешний уровень развития компьютерной техники – далеко не окончательный, и в дальнейшем, несомненно, объективизации подвергнутся и семантические, и прагматические связи.

Кроме того, человек как вид стоит на пороге коренных изменений и, видимо, сам явится предметом конструирования. Уже в начале 70-х годов стала развиваться генная инженерия, которая по сути дела является разновидностью информационного конструирования. Ведь ген является носителем наследственной информации, и уже сейчас, по свидетельству профессора Сакамото, «информационная технология не ограничивается только компьютерами, а простирается до сферы жизни»².

Новые условия жизни, новые технологии требуют от человека развития новых способностей, и, видимо, не ошибаются те футурологи, которые называют грядущий век «интеллектуальным». Соответственно, возникнут и новые, более интеллектуализированные виды искусства, где телесный аспект может быть сведен к минимуму. Это, разумеется, не означает умаления влияния традиционных видов.

Поэтому, на наш взгляд, решение возникших в связи с «компьютерным творчеством» проблем Ниттой Хироэ можно считать лишь условно правильным. Условно – так как они подразумевают остановку в развитии компьютерной техники и в развитии человека.

Небольшая по объему, но очень емкая по содержанию (мы затронули здесь только небольшую часть общих проблем, поставленных ученым в связи с «компьютерным творчеством») работа Нитты Хироэ показывает нам, как «вечные философские вопросы» всякий раз возникают на каждом новом витке развития науки и техники.

Заслуга японского эстетика Нитты Хироэ в том, что он увидел в новом, «компьютерном творчестве» старые методологические проблемы и решил их применительно к современному уровню

¹ Сакамото Кэндзо. Цит. соч. – С. 37.

² Там же. – С. 44.

развития человека, с одной стороны, и компьютерной техники – с другой. Отсутствие как «технологической эйфории» по поводу возможностей новых машин, так и самоуверенного консерватизма, диалектичность и самокритичность этого японского эстетика выгодно отличают его от Кавано Хироси, чьи работы мы проанализировали в предыдущей главе работы.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2010 № 4 (55)

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 диссертаций 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.

**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 – 14/IX 2010 г. Формат 60x84/16

Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена

Усл. печ. л. 15,75. Уч.-изд. л. 11,0

Тираж 500 экз. Заказ № 151

**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