

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология да и ж е с т

2 (57)
2011

МОСКВА
2011

УДК 168.522
ББК 71.0
К 90

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

Серия «**Теория и история культуры**»

Отдел культурологии

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.А. Фетисова*

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2011. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Л.В. Скворцов, пред., и др.). – 2011. – № 2 (57) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 232 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, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

В.В. БЫЧКОВ. Основные принципы искусства. Канон.	7
Р.А. ГАЛЬЦЕВА. О границах искусства. Жгучий вопрос.....	12
Х. ГЮНТЕР. О красоте, которая не смогла спасти социализм.	20
Е.Ю. ПЛЕШИВЦЕВА. Пространство и время европейской культуры.	25
П.В. РАЗИН. Журналы в мире субкультурных сообществ.	28

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А.Н. МЕЩЕРЯКОВ. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX – начало XX в.).	30
Е.Л. СКВОРЦОВА. Романтизм и японская эстетическая традиция.	36

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.С. СКОРОПАНОВА. Русская литература XX века как эстетический и социокультурный феномен.	55
С. СМИЛЬКОВИЧ. Образы в сказках А.С. Пушкина.	57
Л. ШАРУГА. Выписки из культурной периодики.....	59
Р. ДЖАГАЛОВ. Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом».....	62

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

М. РАКУ. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: Лиризация дискурса.....	67
О Шопене.	73
Я. ПЛАМПЕР. Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве.....	77
А.И. ДЕМЧЕНКО. Ранний русский авангард и «Нос» Д. Шостаковича.....	83
В.В. БЫЧКОВ. Художественно-эстетическое credo Кандинского....	91

ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

М. ЖЕЛЕЗНОВА. Пробковый шлем.....	108
--	-----

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

С.С. ВОРОНЦОВА. Концепты религии в фольклоре.....	110
--	-----

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Художественная культура Средневековья.	114
Песнь о Роланде.	117
Ж.К. БОЛОНЬ. История безбрачия и холостяков.	121

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

А. СТЕПНОВ, Ш. БЕГЛИ. Долговечное сияние разума.....	130
А. МОНГАЙТ. Фальш-арт.....	131
Я. ЯРРЕТ, Ш. БЕГЛИ. Нефтяная проформа.....	132

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

И. БУЗУКАШВИЛИ. Галерея Тейт-Бритн.	134
---	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Из истории европейского фарфора.....	136
Ф. ОСМАНОВА. Ветреный язык.	141

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

А. КОНСТАНТИНОВ. От Рима до дискотеки.	144
Л.В. СКВОРЦОВ. Образ «птицы небесной» и образ «халявщика»: Культурологическое сопоставление.....	146
М.Е. АНИКИНА. Куда идет ТВ: От журналистики к развлечению.....	155
П. ГОЛЬДИН. «Совы не то, чем они кажутся»: Игра «Что? Где? Когда?» без телевизора и дивана.	157
С.И. ЖУК. Запад в советском «закрытом» городе: «Чужое» кино, идеология и проблемы культурной идентичности на Украине в брежневскую эпоху (1964–1982 годы).	163
А. МЕДВЕДЕВ. 100 минут Европы.....	165
В. МАНН. Что слушает поляк в Польше XXI века?	166

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

И.В. СТЕЧКИН. Трансформация социально-функциональных ролей журналиста в Интернете.	169
В. ДРУК. Автор 2.0: Новые вызовы и возможности.	171
К. КОБРИН. News of the World и World of the News.....	177
В.В. КИХТАН. Образовательные порталы в Сети.....	181
Н. МАКСИМОВ. Игровое наблюдение.	183

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Ю. ЛЮЦ. Неугомонный чиновник.	185
М. МАНУЙЛОВ. Скрыбин.....	189
Сергей Есенин.	192
Игорь Северянин.	194
К. ПРЕНТИС. Письма Сэлинджера выставлены на суд публики....	196
Архив Джона Апдайка.	198
Анри Бергсон.....	201

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

С.В. ПЕРЕВЕРЗЕВА. Дуб как образ-символ в стихотворении А.И. Фета «Одинокий дуб» и в романе Л.Н. Толстого «Война и мир».....	203
В.М. ШАКЛЕИН. Лингвокультурологический аспект общеславянского культурного наследия.	205
О.Н. ЛЕВУШКИНА. Лингвокультурологический анализ образов литературных сказок.....	206
Л.Я. САПОЖНИКОВА. Лингвокультурологический подход к исследованию лексических единиц языка ресторанного хозяйства и торговли.	208

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

А.А. ЗАЛИЗНЯК. Из заметок о любительской лингвистике.....	210
Л.В. СКВОРЦОВ. «Неправильное поведение»: Культурологическая интерпретация.....	216

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

В.В. Бычков

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА. КАНОН^{*}

Для ряда эпох и направлений в искусстве, где преобладающим был художественный символ, видную роль в процессе творчества играло каноническое художественное мышление, внутренняя, а нередко и внешняя нормативизация творчества, канонизация системы изобразительно-выразительных средств и принципов. Отсюда, прежде всего, на уровне имплицитной эстетики *канон* стал одной из существенных категорий классической эстетики, определяющей целый класс явлений в истории искусства. Обычно этим термином обозначают *систему внутренних творческих правил и норм, имманентных искусству и эстетическому сознанию какого-либо культурно-исторического периода или художественного направления, определяющих главные принципы художественного мышления, закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства*.

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству, как правило, тесно связанному с культово-сакральной сферой. Классическим образцом канонизированного искусства является искусство Древнего Египта. Тесно связанное с религиозным культом, с одной стороны, и с системой особого пиктографического (в какой-то мере визуально-образного, но с достаточно жесткой семантикой) письма — с другой, это искусство за тысячелетия

^{*} Бычков В.В. Основные принципы искусства. Канон // Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. — М.: МБА, 2010. — С. 378–382.

своего существования выработало четкую, ясно читаемую систему визуально-пластических клише, или канонических инвариантов, с помощью которой стремилось закрепить художественно-символический невербализуемый опыт своей культуры. *Миф – символ – канон* – вот путь закрепления на визуальном уровне сокровенного недискурсивного знания, обретенного этой культурой, ставшей прародительницей европейской культуры. В египетском искусстве мы имеем все типы художественной канонизации от сакрализованных приемов создания изображений до иконографического канона, цветового канона, канона пропорций. Именно с Древнего Египта в пластике утвердился канон пропорций человеческого тела, который был переосмыслен древнегреческой классикой и теоретически закреплён скульптором Поликлетом (V в. до н. э.) в трактате «Канон» и практически воплощен в статуе «Дорифор», также получившей название «Канон». Разработанная Поликлетом система идеальных пропорций человеческого тела стала нормой для Античности и с некоторыми изменениями для художников Ренессанса и классицизма. Витрувий применял термин «канон» к совокупности правил архитектурного творчества. Цицерон использовал греческое слово «канон» для обозначения меры стиля ораторской речи. В патристике *канонам* называлась совокупность текстов Св. Писания, узаконенная церковными соборами.

В изобразительном искусстве восточного и европейского Средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический канон. Выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы и соответствующие им элементы изображения тех или иных персонажей, их одежд, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. закреплялись в сознании церковных художников и иконописцев с момента их обучения, а позже и в специальных графических схемах с поясняющими надписями в качестве канонических и служили образцами для мастеров стран восточно-христианского ареала до XVII в. Своим канонам подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии называлась «канонам» (VIII в.). Он состоял из девяти песен, каждая из которых имела определенную структуру. Первый стих каждой песни (ирмос) почти всегда составлялся на основе тем и образов, взятых из Ветхого Завета, в остальных стихах поэтически и музыкально развивались темы ирмосов. В западноевропейской музыке с XII–XIII вв.

под названием «канон» получает развитие особая форма многоголосия. Элементы ее сохранились в музыке до XX в. (у П. Хиндемита, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.). Хорошо известна каноническая нормативизация искусства в эстетике классицизма, часто перераставшая в формализаторский академизм.

Проблема канона была поставлена на теоретический уровень в эстетических и искусствоведческих исследованиях только в XX в.; наиболее продуктивно в работах П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева, Ю. Лотмана и других русских ученых. Флоренский и Булгаков рассматривали ее применительно к иконописи и показали, что в иконографическом каноне закреплялся многовековой духовно-визуальный опыт человечества (соборный опыт христиан) по проникновению в божественный мир, который максимально высвобождал «творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам» (цит. по: с. 380). Булгаков видел в каноне одну из существенных форм «церковного Предания». Лосев определял канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» (цит. по: с. 380). Лотмана интересовал информационно-семиотический аспект канона. Он считал, что канонизированный текст организован не по образцу естественного языка, а «по принципу музыкальной структуры», и поэтому выступает не столько источником информации, сколько ее возбудителем. Канонический текст по-новому переорганизует имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность».

Роль канона в процессе исторического бытия искусства двойственна. Будучи носителем традиций определенного художественного мышления и соответствующей художественной практики, канон *на структурно-конструктивном уровне* выражал эстетический идеал той или иной эпохи, культуры, народа, художественного направления и т.п. В этом его продуктивная роль в истории культуры. Когда же со сменой культурно-исторических эпох менялись эстетический идеал и вся система художественного мышления, канон ушедшей эпохи становился тормозом в развитии искусства, мешал ему адекватно выражать духовно-практическую ситуацию своего времени. В процессе культурно-исторического развития этот канон обычно преодолевается новым творческим опытом. Точнее, меняется духовно-эстетический опыт человека на новом культурно-цивилизационном

этапе, и он может быть закреплён новой канонической системой, если для этого этапа характерен канонический тип мышления. В частности, в христианской культуре такой этап пришёлся только на Средние века. Тогда глубинный духовно-эстетический опыт в сфере изобразительных искусств был оптимально закреплён системой иконографического канона. Причём на христианском Востоке (православный ареал) канонизация была более строгой и эстетически более значимой, чем на Западе. С наступлением Нового времени и секуляризации культуры (для России с XVII в.) каноническое сознание в русской культуре начинает активно размываться и в XIX в. практически сходит на нет. На Западе этот процесс начался с итальянского Ренессанса, однако в XVII в. предпринимается *искусственная* попытка возрождения канонического мышления уже в чисто эстетической сфере мирского искусства. Автор имеет в виду направление *классицизма*, быстро переросшее в холодный и творчески бесперспективный академизм и анемичный формализм. Новоевропейское художественное сознание уже не имело сущностных, глубинных духовно-религиозных предпосылок для обретения канонических форм, поэтому канонизация и нормативизация в художественной сфере оказываются здесь малопродуктивными.

В конкретном произведении искусства каноническая схема не является носителем собственно художественного значения, возникающего на её основе (в «канонических» искусствах – благодаря ей) в каждом акте художественного творчества или эстетического восприятия. Художественно-эстетическая значимость канона заключается в том, что каноническая схема, закреплённая как-то материально или существующая только в сознании художника (как и во внутреннем мире большинства субъектов данной культуры), являясь *конструктивной основой художественного символа*, как бы провоцирует талантливое мастерство на конкретное преодоление её (т.е. канонической схемы) внутри неё самой системой мало заметных, но художественно значимых отклонений от неё в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка. Можно предположить, что в психике реципиента культуры канонического типа каноническая схема возбуждала устойчивый комплекс традиционного для его времени и культуры знания, как правило, невербализуемого, а конкретные художественно организованные вариации элементов формы побуждали его к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый, но всегда в чём-то новый символический образ, к стремлению проникнуть в его сущност-

ные, архетипические основания, к открытию каких-то еще неизвестных его духовных глубин. Искусство Нового времени, начиная с Возрождения, активно отходит от канонического мышления к личностно-индивидуальному типу творчества. На смену «соборному» эстетическому опыту приходят индивидуальный опыт художника, его самобытное индивидуальное видение мира и умение выразить его в художественных формах. И только в посткультуре, начиная с *поп-арта*, *концептуализма*, *постструктурализма* и *постмодернизма*, в системе художественно-гуманитарного мышления утверждаются принципы, близкие к каноническим, некие *симулякры канона* на уровне конвенциональных принципов творчества, когда в сферах арт-производства и его вербального описания (новейшей арт-герменевтики) складываются своеобразные канонические приемы и типы создания арт-продуктов и их вербальной поддержки. Сегодня можно было бы говорить о «канонах», точнее, квазиканонах поп-арта, концептуализма, «новой музыки», «продвинутой» арт-критики, философско-эстетического дискурса и т.п., смысл которых доступен только «посвященным» в «правила игры» внутри этих канонически-конвенциональных пространств и закрыт ото всех остальных членов сообщества, на каком бы уровне духовно-интеллектуального или эстетического развития они ни находились.

С.Г.

Р.А. Гальцева

О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА. ЖГУЧИЙ ВОПРОС

Аннотация. В статье решаются вопросы: где пролегают границы, отделяющие подлинное искусство от того, что незаконно носит это имя; а также – что считать художественным творчеством в отличие от умственной комбинаторики и прочих имитаций творческого процесса. Генезис этого нового феномена автор связывает со сменой онтологии красоты, бывшей основой многотысячелетнего искусства, концепцией самовыражения.

Ключевые слова: авангард, артефакт, акционизм, мейнстрим, красота.

Annotation. In the article it is found the answer to the questions: where do the boundaries lie which separate genuine art from that one which bears the name of art illegally; what can we take for creative art leaving behind intellectual combinations and other sorts of creative imitation. The author of the article connects the genesis of this new phenomenon with substitution of ontology of beauty (which was the basis for arts during many millenniums) by the concept of self-expression.

Keywords: avangard, artifact, actionism, mainstream, beauty, self-expression.

Неотвратимость определения границ искусства возрастает на фоне все более сногшибательных выставок, так называемого актуального искусства, новационных театральных постановок и литературных порождений нестандартного сознания, а в целом – сегодняшнего культурного мейнстрима. Непосредственным побуждением к публичной ревизии основ искусства послужила для меня интригующая своей безысходностью, не сходящая с телеэкранов информация о

скандальных выставках последнего времени. История эта, согласитесь, привлекает внимание своей патовой ситуацией, коловращением доводов по одному и тому же кругу, как бы утверждающему идею «вечного возвращения» или «колеса сансары». Из передачи в передачу повторяется два рода одних и тех же аргументов-контраргументов:

1) обвинение в оскорблении религиозных (а могло бы – и просто человеческих) чувств, в ответ на которое моментально предъявляется: 2) священное право на свободу творчества и неприкосновенность искусства.

Между тем выход из клинча – на поверхности; но как будто Бог укрыл от глаз противоборствующих сторон очевидный и ключевой довод, который положил бы предел нескончаемой полемике.

Как мы знаем – и на этом держится наступательная защита новаторской продукции, – ее творцы и пропагандисты претендуют на то, что причудливые (мягко скажем) артефакты есть произведения Искусства, а создание их есть художественное творчество.

Для того чтобы вынести решение о статусе «актуального искусства» – и тем прекратить затянувшийся спор, оскорбленной стороне нужно выйти за пределы описания пугающей картины артефактов, перестать ссылаться на чувственное, субъективное, не общезначимое впечатление и обратиться к беспристрастному логическому анализу, апеллирующему к разумному убеждению.

Так что же за феномен такой – искусство? Что до сих пор считалось им, составляло его дефиницию? Исходя из определения искусства Кантом, которое вобрало в себя и Аристотеля и Платона и привлекло мысль Гегеля, а также последующую философскую традицию, искусство есть творчество прекрасных предметов, целесообразных без цели, доставляющих наслаждение и рождающихся подобно созданию природы. Так, образы поэзии, по Канту, должны оживлять воображение, должны обладать свойствами жизни. Это – любимая мысль и Аполлона Григорьева, которую он развивает и детализирует в теории «живорожденного искусства»: художественное целое «не сделано», а «выращено», оно «живорожденное»¹. Гегель формулирует: «Произведение искусства должно быть всегда непреднамеренным, простодушным, как бы возникшим само собой. Художественность –

¹ Цит. по: Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 364–365.

это особое качество воссозданного художником мира, благодаря которому (т.е. качеству. – *Р.Г.*) мир предстает в обобщенно-целостном, оживотворенном, очеловеченном и осмысленном образе как собственной идеальной возможности». Отсюда можно сделать вывод о том, что по другим законам, чем те, по которым создан наш мир, т.е. с любовью, творить живые миры невозможно. При этом произведение искусства доставляет эстетическое удовольствие независимо от выбора предмета или темы, оно не теряет этого качества и при изображении трагических и ужасных своих сюжетов, поскольку красота формы остается в качестве утешения от созерцаемого; безобразных произведений искусства быть не может. Этим «Последний день Помпеи» отличается от «Герники». Красота, производящая в душе катарсис, очищение – если продумать эту мысль до конца – есть глубоко метафизическое свидетельство о просвечивающем за ужасами жизни прекрасном и благом прообразе мира, его залог. Правда, впечатления от предельных ужасов нашей постклассической эпохи (например, от безнадежно-стоических рассказов В. Шаламова) не могут быть преодолены, уравновешены на путях катарсиса, подобно тому, как это происходит в героической трагедии; однако сам факт художественного события, т.е. претворения страшной эмпирики жизни в совершенную творческую форму, свидетельствует о том – благодаря подвигу художника, – что не все пропало.

Исходя из вышесказанного следует, что искусство как таковое и так называемое актуальное искусство находятся в антиномичных отношениях. В самом деле, о сущностном качестве художественного творения, о наслаждении красотой (совершенством формы) в процессе «незаинтересованного созерцания» тут не может быть и речи, ибо прежде всего здесь нет самой красоты, она не входит в императив творца-новатора, напротив: задачи у него прямо противоположные. «Складные чудовища», шум, пыль, гнилостные запахи нацелены на то, чтобы поражать, шокировать, вызывать отвращение, ставить в тупик, задавая головоломки. Здесь не происходит и процесса рождения произведения, здесь заняты мозговым экспериментаторством, лабораторными гипертрофированными фантазиями и комбинаторикой готовых деталей вещественного мира (дада, инсталляция, весь поп-арт, видеоаудио-арт, мобили, перформанс, «радикальный абстракционизм» и т.п.), а также имитацией психоделических видений (сюр); и посему все это никак нельзя назвать творчеством. В новейшем новаторстве не видно и вложенного труда, «молчаливого спутника ночи»,

если не считать усилий, которые идут на изобретение не виданных, не слышанных еще приемов, призванных ошарашить публику (и, напротив, требуется утомительный и душевредительный труд со стороны реципиента, т.е. зрителя или слушателя). Единственное, что у них – у искусства вечного и у «актуального» действия – есть общего, – это нахождение и даже соседство в выставочном пространстве.

Но не всегда было так. Вспомним историю вопроса – генезис этого новационного явления, проливающий, как всегда, свет на суть дела. В момент возникновения все авангардные течения (дадаизм, сюрреализм и проч.) сами с вызовом заявили о полном размежевании и разрыве с наличной культурой, объявив себя в качестве решительной антитезы искусству, каким мы его до сих пор знали. Однако со временем радикальное новаторство, осознав, что, отделившись от искусства, оно может остаться непривлекательным аутсайдером и ему выгоднее уместиться под проверенной крышей уважаемого культурного пространства, ринулось занимать там места, а в конце концов и агрессивно, крикливо наступать на отживших свой век старожилов. У нас этот процесс пошел на заре перестройки, когда беспаспортный авангард начали внедрять в музейный обиход.

Произошел великий исторический перелом в искусстве, аналогичный и параллельный историческому перелому в социальной жизни: родились два авангарда. В 1916 г. в Швейцарии, в Цюрихе, в доме прямо напротив квартиры, где Ленин готовил политическую революцию, несколько молодых людей готовили революцию в искусстве. Сняли кабаре, продавали билеты. Вместо ожидаемого эстрадного ревью буржуа, заплатившие по несколько франков, должны были выслушивать бессмысленную какофонию, оскорблявшую слух. Дело иногда доходило до потасовок, вспоминала эти времена одна европейская газета в связи с открытием в Лондоне Всемирной выставки дадаистов и сюрреалистов в 1978 г.

Кто не знает, что искусство, как и история, всегда жило переменами, переживало смену стилей, подчас встречая в штыки художественные новации. Однако эта подозрительность в отношении новопришельцев, которую ставят в вину классическому искусствоведению, есть на самом деле спасительная предусмотрительность, предохранительный клапан, оглядывающая функция человеческой «ретроградности», ревностно стерегущая священные границы и препятствующая вторжению на территорию Искусства подрывных элементов и контрафактной продукции. Но если новации прежних времен благопо-

лучно проходили таможенный досмотр, потому что оказывались открытыми внутри культурного пространства, то последующие, со времен авангарда – выходят за его пределы. Автор нашумевших артефактов А. Бретон на заре своего служения так и объявил, что европейскую культуру необходимо уничтожить через разложение искусства, при этом главной идеей должно быть разрушение какой бы то ни было эстетики (sic!). Осознавая резкое различие между прежними и новыми новаторами, Владимир Вейдле об одном из столпов изобразительного авангардного сознания писал: «...Те искусство меняли, а он его отменил»¹. Авангард не просто объявил о разрыве отношений, но объявил о радикально иных, чем цели искусства, целях и задачах своей деятельности: он увидел свое призвание и свою миссию в том, чтобы служить революционным рычагом общественного переустройства (а вовсе не создателем предметов для «незаинтересованного созерцания»). Он не вписывался в историю собственно искусства, подобно тому, как социальный авангард, осуществивший переворот 1917 г., не вписывался в естественный ход истории и даже в типологию известных доселе революций, но взялся переделать по новому штату весь мировой порядок и самое человеческое существо².

С того момента утекло много мутной воды, и поток ее становился все более бурным, все более прокламационным. Ныне размножившиеся артмейкеры в открытую браврируют «блистательно-хулиганской эпохой 90-х, громкими арт-экспериментами», скандально известными группами типа «Синих носов», носов, которые не без подначки они показывают современному зрителю и прежнему искусству; новейшими выставками, как, например, вызывающе назвавшая себя «Невыносимой свободой творчества», зрителей коей при входе предупреждают, что часть экспонатов может вызвать «эстетический и эмоциональный протест»; или как, например, венский живописно-мобильный «Театр оргий и мистерий», куда не допускаются лица младше 21 года и чью акцию была вынуждена прервать полиция.

¹ Вейдле В. Пикассиана // Новый журнал. – N.Y., 1973. – № 111. – С. 79.

² В связи с недавним решением Страсбургского суда, открывающим дорогу для проведения гей-парада в Москве, напрашивается мысль о том, что подобное мероприятие и «актуальное искусство» – явления одного порядка. Насколько последнее выходит за пределы искусства, настолько же первое находится вне границ многовековой российской культуры и нравов и не считается с самоидентификацией населяющих страну народов – всех конфессий и религий.

Афишируя неумняемые порождения авангардного сознания в качестве последних достижений искусства, их творцы и пропагандисты сталкиваются, как известно, с упрямым фактом не востребоваемости их у «косной публики». Уже (или еще) в 90-х годах это трагическое разминование предложения и спроса искусствовед, обозреватель «Известий» Д. Смолев находил чрезвычайно забавным. Ну что, казалось бы, размышлял он, широкому зрителю до Гекубы, т.е. до потаенного смысла кружочков и квадратиков? Оставить бы тему на попечение знатоков, дать публике передышку – глядишь, сама бы встрепенулась: что-то нам давно русского авангарда не показывали. Нет, констатировал автор, механизм запущен, антрактов не предусмотрено.

Прошли годы, и так же насущна ныне эта тема, и так же, если не отчаянней, действуют движители нового искусства, осознающие уже не только необходимость удешевить пропагандистские усилия и разнообразить способы внедрения новых форм, но также не стесняться – из любви к искусству – применять к зависимой, студенческой аудитории самые строгие, насильственные меры: используя опыт прошлого, попросту загонять их на демонстрацию передовых новинок, как некогда загоняли беспартийных на открытые партсобрания. А то ведь, как неожиданно высказался один из чтимых наших театральных деятелей: «Пока насильно не поведешь, ничего не получится»¹. И ежели действовать неотступно, окружая человека взрывными артефактами, то, может быть, он в конце концов попривыкнет и подумает, что, видать, и впрямь это что-нибудь значит, раз это так настойчиво рекламируют, считает Д. Смолев. А уж если взяться за человека сызмальства, то можно достичь большего: подобно тому, как таджикские дети, знакомящиеся с местным наркотиком в трехлетнем возрасте, не разлучаются с ним всю дальнейшую жизнь, принимая подобный образ жизни за норму, так и потребители «актуального искусства», приученные к отталкивающим зрелищам и звукам «радикальных опытов», пережив что-то вроде ампутации гипофиза (см. антиутопию Е. Замятина «Мы»), процесса ломки природы, теряют нормальную способность к различению красоты и безобразия. Именно это ставит на повестку дня арт-авангард, объявляя своей задачей формирование особой «структуры сознания» у непродвинутых индивидов и выдвигая лозунг: «Мы вас за-

¹ Российская газета. – 2010. – 17 сентября.

ставим понимать язык современного искусства!» (Если природу человека изменить нельзя, то испортить ее можно.)

Однако мы отвлеклись, вернемся к сути жгучего вопроса.

Итак, поскольку в «актуальном искусстве» нет ни искусства, ни творчества, главный аргумент в нескончаемой нынешней тяжбе, этот «столп и утверждение» свободы творчества и неприкосновенности искусства, теряет всякую действенность; он попросту неуместен. К сожалению, эта простая истина, которая «кончает все разговоры с ним» как с искусством, не была озвучена в имевших место прениях. А это позволило бы начать разговоры о нем не как об эстетическом явлении, огражденном священным частоколом, а как о прямом высказывании.

Однако могут ли одним и тем же именем называться два разных явления? То, что выставляется сегодня под названием актуального искусства, есть продукция какой-то иной деятельности человека (и одновременно симптом его психического состояния) и требует иного наименования: к примеру, аудиовидеоаттракцион (АВА) или, возможно, удачнее – «акционизм» (термин, кстати, функционирующий в недрах поп-арта). Ведь объявившее свое искусство рычагом перелопачивания общества (и человеческого существа) новейшее новаторство, бросая вызов миру и Риму, приобретает функции пропагандистской деятельности и даже прямого действия (существует такое течение – «живопись действием»).

Как мы видим, этот мейнстрим не только не служит цели искусства – красоте, он является прямым вызовом ей. И корни подобного явления – в самом мировоззрении, во взгляде творца нового типа на мир, который для него перестал быть прообразом красоты и носителем смысла, но превратился в абсурдное, достойное мщения пространство. Однако, если это «искусство» отказалось от того, чтобы приносить эстетическую радость, то это не значит, что оно отказалось от эмоций вообще: субститутотом радости в новейших экспонатах оказалось злорадство. Достаточно признаний зачинщика дадаизма Т. Тцара: «Начинания дада были связаны не с искусством, а с отвращением»¹; или одного из основателей берлинский группы дадаистов Георга Гросса, который признавался, что пером водили

¹ Цит. по: *Гальцева Р.А. Знаки эпохи. Философская полемика.* – М.: Летний сад, 2008. – С. 527.

ненависть и презрение, а жизнь из-за кипящей в нем злобы превратилась в сущий ад.

В эстетике шлюзы новой свободы открыл Бенедетто Кроче, поставивший на центральное место, место красоты, выразительность – концепт, выходящий за пределы классической эстетики и превратившийся сегодня в культ самовыражения. Между тем самовыражение не может быть общезначимо, особенно при современном деградирующем психологическом состоянии человека. Новый художник не оставил для себя никакой опоры... кроме свободы. Свобода, согласно известной максиме, нужна содержанию, а пустоте свобода не нужна, но она-то, пустота, прежде всего и впускает, и заглатывает ее, свободу, в себя. И выдает нам соответствующие плоды. Известно, что отказ от высших ориентиров, когда ничто не влечет вверх, – открывает дорогу вниз. Но сегодня трудно представить, какие еще низы остались для так называемого актуального искусства...

Х. Гюнтер

О КРАСОТЕ, КОТОРАЯ НЕ СМОГЛА СПАСТИ СОЦИАЛИЗМ*

Ханс Гюнтер – немецкий славист, профессор Билефельдского университета (земля Северный Рейн-Вестфалия). «Отличительной особенностью тоталитарных государств, – замечает он, – является не только мобилизация и политическое воспитание граждан. <...> В конструировании нового человека участвует <...> также компонент эстетический» (с. 13).

Для фашизма и национал-социализма 1920–1930-х годов характерна эстетизация публичной жизни, использование новых политических символов, государственных мифов и культа вождя. Тем самым они «ярко выделялись на фоне “скучной” и “пресной” рациональности демократических государств» (с. 14). Не случайно сами диктаторы определяли себя как «художников» и «творцов». Гитлер видел в себе «великого демиурга всемирной Германии». Вожди воспринимали себя как архитекторов своих государств и в метафорическом, и в буквальном смысле. С начала 1930-х годов тоталитарные диктатуры начинают учиться друг у друга, подражать друг другу и все более уподобляться друг другу. В частности, общим для всех тоталитарных диктатур 20–30-х годов был культ молодого тела (с. 16).

Характерный для тоталитарных диктатур «культ красоты» проявлялся в различных формах: театрализации, сакрализации, мифологизации, производстве визуальной сверхреальности, и, наконец,

* Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм // Новое литературное обозрение. – М., 2010. – № 101. – С. 13–31.

в самом проекте создания «нового человека».

Театрализация нашла выражение в парадах, демонстрациях, празднествах и т.д. «Речь идет о театре, в котором вождь и массы являются в равной степени актерами и зрителями» (с. 15). Сакрализация означает, что тоталитарные государства включают в репертуар пропаганды религиозные символы и до известной степени представляют собой новую религию. Тоталитарная «литургия масс» (термин Эмилио Джентиле) вбирает в себя переосмысленные церковные ритуалы; аналог церковного календаря со свойственным ему годовым циклом праздников встраивается в годичный цикл государственной жизни, а религиозные прообразы проецируются на мирские персоны. Мифологизация позволяет свести историческую и политическую реальность к легко узнаваемым архетипам, корнящимся в коллективном сознании или в бессознательном того или иного народа (Свет и Тьма, Добро и Зло, Герой и Враг) (с. 15–16).

Визуальная сверхреальность формируется все возрастающим потоком образов: картин, фотографий, плакатов, но прежде всего – кинематографическими образами. Эти образы создают своего рода «вторую реальность» (с. 16).

Революционный авангард начала XX в. практически исключил саму категорию прекрасного из эстетического дискурса. Термин «красота» был табуирован. Положительные эстетические ценности располагались между двумя полюсами: утилитарной «вещи» и «модели для завтрашнего дня». Эту установку можно было бы свести к формуле «Красота – это наше будущее». Красота в традиционном смысле отвергалась как эстетический фетишизм, эскапизм, эрзац настоящей жизни, китч и украшательство (с. 19).

Маяковский отождествлял «красоту» со вкусами ушедшей в прошлое буржуазии либо нового советского мещанства («Сделайте нам красиво!»). У Бориса Арватова, создателя теории «производственного искусства» (прозискусства), слово «красота» почти всегда окрашено негативно и часто берется в кавычки. Пролетарское строительство «ищет красоту в себе самом». Искусство как «восполнение действительности» есть вредный самообман, «псевдожизнь, нужная буржуазии, но опасная классу реальных строителей» (с. 17).

Однако провозглашенный в 1930-е годы соцреализм как раз и стал «восполнением действительности». Слово «прекрасное» снова вошло в употребление. Красота больше не отождествлялась ни с пользой, ни с утопией. В сущности, это свидетельствовало об утрате

утопического измерения. «Красота требовалась “здесь и теперь”, а не в неопределенном будущем» (с. 19).

Советское искусство возвращалось к «классическим» типам красоты, доступным и знакомым широким массам. Элитарные формы «негативной красоты», объявленные после 1917 г. революционным искусством, вытеснялись на обочину. Этот процесс был завершен в 1936–1937 гг., в ходе кампании против «формализма» и «натурализма». Словарь этой кампании, полагает автор, во многом сформировался под влиянием книги Макса Нордау «Вырождение» (1892)¹, так же как словарь нацистской кампании против «вырожденческого искусства» (с. 20).

Болезненность модернизма предлагалось заменить натуралистично понятыми «здоровьем» и «нормой» соцреализма. Запрет на «натурализм» фактически означал табу на изображение неприглядных сторон советской действительности (с. 20). Табуировалась не только инвалидность, но и другие отклонения от гармоничной целостности тела. Например, почти невозможно было изобразить страдающее или больное, равно как и умирающее или исполненное откровенной сексуальности тело. Напротив, допустимым и желательным было изображение – в определенных пределах – страданий и умирания, когда речь шла о героических жертвах, павших за «святое дело» (с. 23).

Курс на построение социализма в одной отдельно взятой стране, в сочетании с образом «Родины-матери», привел к формированию нового образа женственности, не имевшего идеологических обоснований в марксизме-ленинизме. Женщина становится воплощением не только крестьянства, но и «народа» в целом (например, в скульптуре В. Мухиной «Рабочий и колхозница»).

Возрождается мотив материнства. «Картины, демонстрирующие отношения матери и ребенка, свидетельствуют о реабилитации образа Богородицы» (с. 23–24). В изобразительном искусстве появляются округлые женственные формы. В 1930-е годы реабилитируется не только красота женщины, но и красота природы. Пейзажная живопись уже не влечет за собой обвинений в эскапизме.

Привилегированная «новая буржуазия» предъявила спрос на внеполитичную, модную и даже роскошную женскую красоту, отличную и от семантики пролетарского, и от семантики крестьянского

¹ Нордау М. Вырождение. – М.: Республика, 1995. – 400 с.

(с. 24). Именно таковы женщины на картинах А. Дейнеки «Женский портрет (в красном)» (1935) или «Модель» (1935), где обнаженная дама возлежит на красной софе перед видом на центр Москвы.

Советские кинокомедии могут рассматриваться как откровенно «женское» искусство. Отличительные черты «советской красавицы» в кино – «натуральность», физическая сила, принадлежность к трудящемуся классу, а также русская национальность. Местом действия кинокомедий «Светлый путь» (1940) и «Свинарка и пастух» (1941) не случайно стала Всесоюзная сельскохозяйственная выставка: «это позволило связать <...> элемент женственности с символическим пространством утопического – или, лучше сказать, мифического – плодородия» (с. 25).

Позаимствованный из различных источников миф о женственности «оказался действенным, потому что в равной степени отвечал запросам и населения, и консолидировавшейся советской элиты». Новая эстетика 1930-х годов – эклектичная, классицистская, обращенная в прошлое – была гораздо ближе вкусам масс» (с. 26).

«Красота» оказалась центральной категорией эстетики послевоенного десятилетия. Критика руководствовалась формулой В.В. Ермилова: «Прекрасное – это наша жизнь». Эта формула перифразировала высказывание Чернышевского «Прекрасное есть жизнь». Однако Чернышевский имел в виду жизнь, «какова должна быть она по нашим понятиям». Напротив, для Ермилова прекрасное уже существует в советской жизни, «и чем реалистичнее наша литература, тем она романтичнее, – таков закон нашей эстетики». В идиллической по своей сущности эстетике соцреализма «красота совершенно онтологизируется: искусство представляет собой только отблеск красоты общества» (с. 27). Однако в кампаниях против «формализма», «космополитизма» и «низкопоклонства перед Западом» «официальная риторика красоты показала <...> свою агрессивную сторону. <...> Если социализм есть сама красота, то его враги олицетворяют политически безобразное» (с. 27).

Согласно Евгению Добренко, автору книги «Политэкономия соцреализма»¹, эстетизация действительности играла решающую роль в советской культуре: «Эстетика здесь не украшение, но самая

¹ Добренко Е. Политэкономия соцреализма. – М.: НЛЮ, 2007. – 592 с.

суть»; советское искусство – не пропаганда, а «производство реальности через ее эстетизацию», или, еще короче: «Социализм есть зрелище социализма» (с. 19).

Однако, полагает Х. Гюнтер, тоталитарное общество как «синтетическое произведение искусства» (термин Р. Вагнера) могло быть только незавершенным. «Временная подмена элементарных функций эстетическими влечет за собой весьма тяжелые последствия: ведь и “вытесненные” функции рано или поздно заявят о своих правах. <...> Тоталитарное “синтетическое произведение” оказывается при ближайшем рассмотрении грубо сшитым лоскутным одеялом, дыры в котором со временем прорываются все больше и больше. <...> Чем более заметными становятся эти недостатки, тем дороже обходится их компенсация» (с. 15).

Советская «сверхреальность» не могла существовать без постоянной поддержки механизма насилия, но даже при такой поддержке она не смогла заместить советскую реальность. «В сознании не только современных наблюдателей, но и современников соцреализма, друг с другом спорили знакомая по опыту реальность и симулякры. <...> Прекрасная видимость оставалась всегда незавершенной, неполной и стала распадаться, когда ее не могло уже больше поддерживать исходящее от диктатуры насилие» (с. 19–20).

К.В. Душенко

Е.Ю. Плешивцева

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ*

Автор реферируемой монографии показывает, что «в разные исторические эпохи, у различных этносов и культур складывались свои специфические представления о пространстве и времени» (с. 6). Радиальное пространство и цикличное время Античности рассматриваются в монографии на примере древнегреческой культуры. Для Античности были характерны представления о «целостном гармоничном устройстве мира» (с. 20). Ощущение мира как предела и центра обусловило, по мысли автора, «своеобразную индифферентность греческой цивилизации к внешнему миру» (с. 25). Мифологическая картина мира ассоциировалась в сознании древних греков с реальной историей. Греческая цивилизация интересовалась моментом «теперь», что исключало «перспективное или ретроспективное видение исторического процесса» (с. 32). Е.Ю. Плешивцева приводит мнение О. Шпенглера (1880–1936): немецкий философ считал, что в сознании античного человека не существовало прошедшего и будущего, отчего отсутствовало ощущение человеком себя как личности.

Говоря о пространстве и времени в рамках средневековой культуры, автор реферируемого издания вводит термин «полигональность», т.е. «сложно организованная целостность, состоящая из множества разнородных включений» (с. 45). Это означает, что целостность пространственно-временной ткани мира Средневековья обра-

* *Плешивцева Е.Ю.* Пространство и время европейской культуры. – Новосибирск: Новосиб. гос. архит.-строит. ун-т (Сибстрин), 2009. – 140 с.

зуют «структурные включения: фрагменты, слои, субстраты (так не только хаотичная смесь многих варварских народов в период раннего Средневековья, не только феодальная раздробленность в период зрелого Средневековья, но и различные культуры: рыцарская культура, варварская культура, культура средневековых университетов. Средневековый человек воспринимал мир двойственно в соответствии с христианскими воззрениями как пространство двух миров – “мира Горнего (Града Божьего) и мира сотворенного (Града земного)” (с. 49). История ощущалась как христианское эсхатологическое мироощущение, т.е. пространство земного бытия и пространство инобытия, которые были слиты воедино в сознании средневекового человека. По мнению культуролога А.Я. Гуревича (1924–2006), человек, живя в Граде земном, ни на минуту не забывал о Граде небесном. Таким образом, заключает автор реферируемой монографии, «пространственно-временной континуум Средневековья, представляющийся на первый взгляд сколь угодно раздробленным, дискретным, таковым на самом деле не является, представляя собой именно полигональную структуру, все элементы которой введены в предел высшей сакральной целостности» (с. 60).

Эпоха Возрождения, по мнению А.Ф. Лосева (1893–1988), является определенным переходным периодом между Средневековьем и Новым временем. «Ренессансный человек, вынесший и воспринявший для себя пример высокой духовной насыщенности предыдущей эпохи, одновременно стремился к максимальному возвеличиванию того земного существа, которым он являлся», – пишет автор реферируемой монографии (с. 69), но при этом она соглашается с мнением А.Ф. Лосева о том, что именно в ренессансную эпоху началось переосмысление роли и места человека в мире, которое нашло свое выражение в эпоху последующую. Важнейший шаг к пониманию пространственно-временных отношений был сделан в годы позднего Ренессанса Рене Декартом (1596–1650), когда он пришел к выводу о полной независимости мысли человека от его тела и о том, что Бог «обеспечивает непреложность тех законов, которым подчиняется движение материальных частиц» (с. 76). Словом, в культуре Ренессанса и Нового времени возрастает интерес к земной жизни человека и к «движению истории», которое связано с понятием прогресса (с. 90).

Восприятие времени и пространства в современной социокультурной ситуации, т.е. человеком культуры модерна, состоит в

том, что как время, так и пространство «теряют» свой абсолютный характер (с. 77). Е.Ю. Плешивцева считает, что эпоху Нового времени и особенно эпоху модерна «можно характеризовать как эпоху нивелирования и утраты духовно-ценностных ориентиров и смыслов» (с. 79). Высланный из Советской России в 1922 г. русский религиозный философ и психолог Семен Франк (1877–1950) писал о том, что «история человечества есть история последовательного крушения его надежд» (цит. по: с. 80). Неофрейдист Эрих Фромм (1900–1980) призывал преодолеть страх «потерять себя», страх столкнуться с бездной, имя которой – небытие (цит. по: с. 85). Мартин Хайдеггер (1889–1976), немецкий философ-экзистенциалист, полагал, что мироощущение человека эпохи модерна состоит в стремлении спастись от выхода за горизонт срединности в безличной обыденности. Он писал об ощущении «ужаса» в возможности «узреть свое личностное внутреннее бытие, оставшись наедине с собой и со своими экзистенциальными проблемами» (с. 86). Таким образом, «восприятие пространства и времени носит весьма специфичный и парадоксальный характер», заключает Е.Ю. Плешивцева (с. 87).

Во второй части книги речь идет о пространстве и времени социокультурного бытия. Автор приходит к выводу «о четком различении времени исторического и времени собственно культурного» (с. 131).

И.Г.

П.В. Разин

ЖУРНАЛЫ В МИРЕ СУБКУЛЬТУРНЫХ СООБЩЕСТВ*

Термин «субкультура» употреблялся в различное время в разных значениях. Традиционно им обозначалась девиантная активность маргинальных слоев общества. В 70-е годы XX в. под субкультурой стали понимать богемную молодежь (хиппи, стиляги, панки и проч.). Затем под этим термином уже понимались модели межличностного взаимодействия участников жестких социальных структур (школа, тюрьма, армия) и дедовщина в этих структурах. В современной литературе уже говорят о «субкультуре молодежи», «субкультуре туристов, провозящих наркотики», о субкультуре рекламистов, полицейских, журналистов или «о субкультуре целого социального строя, например, представителей управленческого аппарата со своей системой символов, ценностей и оценок» (с. 209).

Автор реферируемой статьи понимает под субкультурой «реальные городские социальные группы, занятые нетрадиционными, необычными, выходящими за пределы ежедневных потребностей основной массы населения и обычной (массовой) культуры практиками» (с. 210). Согласно данным Центра изучения массовых информационных процессов, различные российские субкультурные сообщества насчитывают 10,6% населения старше 16 лет (с. 213). Только в Москве насчитывается 450 таких сообществ (там же).

Однако при этом совершенно не разработаны в социологическом дискурсе их отношения со средствами массовой информации

* Разин П.В. Журналы в мире субкультурных сообществ // СМИ в меняющейся России. – М.: Аспект Пресс, 2010. – С. 209–224.

(СМИ). Дело в том, что участие в субкультурах, как правило, характеризуется стремлением «ускользнуть» из пространства влияния СМИ. Локализация многих субкультур осуществляется часто в потаенном, непредсказуемом, маргинальном пространстве: «Лес, море, горы, подземелье, небо, заброшенные военные и промышленные объекты, иные страны, иные культуры» (с. 214).

Учрежденные непосредственно самими субкультурами журналы и другие СМИ автор реферируемой статьи предлагает классифицировать по ряду признаков: 1) журнал издается «ядром» сообщества, причем большим тиражом («Рыбачьте с нами», «Квир» и др.); 2) если журнал издается минимальным тиражом, то он ориентирован только на членов сообщества, для внутреннего пользования (часто на офисной технике); 3) журнал издается независимой от сообщества группой для обслуживания нескольких однотипных сообществ («Афиша», «Хулиган», «Доски» и проч.); 4) журнал признается сообществом «культовым», хотя он является обычным изданием для массового потребителя («Vogue», «Elle», «Esquire» и др.); 5) журнал специализируется на иной проблематике, но иногда публикует статьи о той или иной субкультуре (с. 220–221).

«Собственные журналы с тиражом более 500 экземпляров есть у 170 из приблизительно 450 зафиксированных нами российских субкультурных сообществ», – пишет автор реферируемой статьи (с. 221).

И.Л. Галинская

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А.Н. Мещеряков

ОТКРЫТИЕ ЯПОНИИ И РЕФОРМА ЯПОНСКОГО ТЕЛА (вторая половина XIX – начало XX в.)*

В 1860-е годы Япония первой из азиатских стран приступила к последовательной модернизации. Прежняя модель мира, заимствованная из Китая, была статичной. Она предполагала, что существует культурный центр, окруженный «варварами», которые никогда не смогут приобщиться к цивилизации. Теперь же основными лозунгами эпохи становились: «приобщение к цивилизации» (т.е. к западной цивилизации), «богатое государство и сильная армия», «японский дух и западные знания». Япония должна была не только отстоять свою независимость, но и войти в клуб западных держав в качестве равного партнера. «Реформа тела» была важнейшей составной частью этих всеобъемлющих реформ. Свое тело японцы стали считать «некрасивым» и «непропорциональным». Европейцы открыто смеялись над их низким ростом, «короткими» и «кривыми» ногами, неисправимой худобой, рассматривая любое отклонение от европейской нормы как «отсталость». «Облачаясь в европейскую одежду, японец “уравнивал” себя с европейцем» (с. 249).

* Мещеряков А.Н. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX – начало XX в.) // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 246–265.

В указе императора Мэйдзи от 4 сентября 1871 г. говорилось: «Нынешние одеяния <...> скроены ниспадающими и оставляют впечатление слабости. <...> Выгляда слабым, как можно управлять Поднебесной хотя бы один день?» (с. 249–250). Прежняя одежда, по своему происхождению китайская, подлежала замене на «другую». Хотя в указе говорилось про возврат к древнеяпонским традициям, на самом деле имелась в виду европейская одежда. Как и во многих других случаях, японские реформаторы, вводя новые обыкновения, говорили, что возвращаются «к истокам». Сам император стал появляться на публике почти исключительно в европейском платье, преимущественно в военном мундире. В традиционную одежду он облачался только во время молений синтоистским божествам, которые не имели публичного характера.

Мужчины носили европейское платье в общественных местах, но не дома. Европейская одежда не подходила для жизни «на полу» и требовала реформы интерьера японского дома. В первые годы правления Мэйдзи на улицах городов стали появляться женщины с короткими стрижками и в «мужском» платье (в брюках), на что власти отреагировали недвусмысленно: они запретили женщинам носить короткие прически и мужское платье. Простолюдины не стеснялись своей наготы в смешанных публичных банях, женщины кормили грудью младенцев прямо на улицах, но обнаженная женская шея считалась вызывающим знаком сексуальности (с. 251–252). В эпоху, когда мужская жизнь изменялась очень быстро, именно женщине предписывалось стать хранителем традиций. Это знаменовало серьезнейший поворот в сознании: раньше поведение и облик мужчины регламентировались в большей степени; средневековые руководства по этикету были обращены прежде всего к мужчинам (самураям) как гарантам неизменности порядка (с. 252).

Европейская одежда сама по себе не могла отделить японцев от других «азиатов», которых тогдашние японцы стали вслед за европейцами считать «отсталыми». Приезжая в Америку, японцы обнаруживали, что китайцы здесь тоже одеваются по-европейски, а сами американцы принимали японцев за китайцев (которых в Америке было гораздо больше). Японцы воспринимали это как оскорбление (с. 252). Большинство европейцев находило, что национальная одежда все-таки больше японцам к лицу. Переодеваясь в европейскую одежду, японцы хотели закамуфлировать свое тело, но оказалось, что в глазах европейцев она только подчеркивает «недостатки» (с. 253).

Реформа одежды дополнялась «реформой волос». Правительство запретило самурайский обычай выбривать лоб; в обиход вошла стрижка. Мужчины стали отращивать бороду и в особенности усы. Отсутствие усов стало восприниматься как признак «отсталости». Европейцы расценивали японское лицо как «детское» (ввиду гладкой и менее морщинистой кожи) или даже «женоподобное»; усы должны были «состарить» его, придать ему более «мужественный» облик. Литератор Тогава Сюкоцу, посетивший Америку и Европу в 1908 г., болезненно переживал свою «узкоплечность», и только усы позволяли ему ощущать себя несколько «более широкоплечим». Однако и тут японцев ждало разочарование. С начала XX в. мода на усы и бороду идет на Западе (особенно в Америке) на убыль, растительность на лице становится достоянием людей пожилых, т.е. «консервативных», и «презренных» рабочих, так что усатые японцы, путешествовавшие в США, превращаются там в предмет для насмешек (с. 254).

Реформа причесок коснулась и женщин. Традиционные женские прически отличались сложной конфигурацией, и для сохранения их формы использовалось растительное масло. Европейцы же находили, что от головы японок исходит неприятный запах. Японские гигиенисты стали пропагандировать стрижку и частое мытье головы. Наиболее «передовые» японки кичились распущенными волосами. Вызовом обществу явился сборник стихов поэтессы Ёсано Акико (1878–1942)¹, названный именно так: «Спутанные (распущенные) волосы» («Мидарэгами»). Эти стихи воспевали страстную «свободную» любовь, несовместимую с традиционной конфуцианской моралью (с. 254–255). Прежде женщины сбрасывали (выщипывали) брови, а аристократки еще и пририсовывали их тушью несколько выше. Этот обычай вызывал удивление европейцев и потому был признан нецивилизованным (с. 255).

Японцы считали свое тело не приспособленным к конкуренции с людьми Запада, прежде всего в военном отношении. Японский солдат был не в состоянии совладать с европейской амуницией. Одним из способов изменения габаритов тела была признана реформа диеты. В рацион стали входить молоко и мясо; сам император подал тому пример. Это был крутой разворот – ведь мясо млекопитающих традиционно считалось пищей «нечистой». Теперь же его разрешили

¹ Акико Ё. Спутанные волосы. – М.: Эксмо, 2007. – 320 с.

есть даже буддийским монахам. Европейцы находили традиционную японскую кухню «пресной», говорили, что она надолго оставляет во рту «неприятный вкус». О моде на японскую этническую кухню не было и речи (с. 255).

Для пропаганды подвижного образа жизни императору Мэйдзи пришлось заняться конными прогулками – занятие, немислимое для прежних государей, статус которых предполагал неподвижность – император уподоблялся Полярной звезде, вокруг которой вращаются звезды-подданные (с. 256). Утверждалось, что обладатели «слабого» и «больного» тела наносят вред не только себе – они доставляют беспокойство окружающим и, что еще хуже, делают страну бедной и слабой. «Таким образом, в лучших традициях конфуцианского подхода к телу оно не считалось “собственностью” самого человека – его предназначением было служение чему-то большему. Но если раньше объектом служения выступали родители, то теперь к ним прибавилась вся страна, символом которой выступал император» (с. 257).

Японкам предлагалось отказаться от прежней концепции красоты, предполагавшей «ивовый стан» и телесную «призрачность» (с. 256). Основанное в 1884 г. «Частное гигиеническое общество великой Японии» выдвинуло новый идеал женской красоты, вступающий в противоречие с прежним представлением о сексапильной и нефертильной красавице, для которой характерна анемичность и субтильность. Впрочем, в то время пропаганда «дородной» женщины не увенчалась успехом. Многие высокопоставленные деятели периода Мэйдзи были женаты на гейшах, самого императора окружали наложницы-аристократки, не имевшие ничего общего с новым идеалом красоты (с. 258).

Традиционная культура была ориентирована на «маленькое». Самураи совершали свои подвиги не столько благодаря богатырской силе, сколько благодаря силе духа. Постоянное нахождение на полу уравнивало разницу в росте, вальяжные позы, при которых тело максимально «заполняет» объем, не приветствовались и считались нарушением этикета. Телу предписывалось находиться в максимально «сжатом» и «сложенном» состоянии, чему идеально соответствовала церемониальная поза (сэйдза) – сидение «на пятках». Теперь же задача состояла в «распрямлении» японца, что знаменовало собой коренное переосмысление тела и его места в пространстве – как физическом, так и социальном. Для увеличения роста врачи и гигиенисты рекомендовали пересечь с циновок-татами на стулья, поскольку си-

дение на полу ведет к искривлению позвоночника и убыли в росте (с. 258). В японском доме стали появляться столы и стулья. Получило распространение «стоячее» приветствие – теперь приходилось не прижимать лоб к циновкам, а вставать со стула (с. 259).

На улицах городов появились конные скульптуры героев. «Возведенные на пьедестал, эти изображения образовывали вертикаль, которой Япония была ранее лишена» (с. 259). Подобное «распрямление» имело и еще одну важную психологическую составляющую. Прежде Япония знала только буддийскую скульптуру. По традиции Будда изображался в одной из трех поз: лежащей (момент достижения нирваны), сидячей (медитация), стоячей или шествующей (момент проповеди). В Японии наибольшее распространение получили статуи медитирующего, то есть физически пассивного, Будды. Новые герои нового времени – государственные деятели и военные герои – изображались стоящими, что должно было подчеркнуть их динамизм (с. 259).

Японцы издавна отличались чистоплотностью; в бане они мылись чаще, чем европейцы того времени. Считалось, что частое мытье способствует циркуляции энергии «ки» (кит. «ци») в организме. С распространением европейской гигиены упор стал делаться на то, что мытье с мылом уничтожает микробов. Белизна кожи традиционно служила в Японии признаком «красоты». Это было связано с сословными представлениями: крестьяне находились на воздухе круглый год, аристократы же вели по преимуществу «интерьерный» образ жизни. Если аристократ выходил из дому, над его головой несли зонт. Люди высокого положения и изысканного вкуса избегали солнечного света и предпочитали лунные ночи (с. 259).

В эпоху Мэйдзи, однако, белокожесть стала восприниматься прежде всего как показатель приближенности японского тела к европейскому. Реклама косметических средств всячески подчеркивала, что мыло и кремы способствуют белокожести и как бы «отмывают» и «отстирывают» темную японскую кожу до состояния европейской. «Таким образом, постулировалось, <...> что разница в цвете кожи имеет не столько расовый, сколько культурный характер» (с. 260).

Победа Японии в войне с Китаем (1894–1895) спровоцировала разговоры о «желтой опасности». Раньше в общественном сознании японцы не воспринимались как люди с однозначно желтым цветом кожи. Хотя французский естествоиспытатель Ж. Кювье и выделял «белую», «желтую» и «черную» расы, европейцы обычно находили

цвет кожи японцев «темным», «смуглым», «оливковым», «темно-бронзовым» и т.п. Такие определения, как «смугло-желтый» и «желтолицый» встречались, но до определенного времени не носили оскорбительного оттенка (с. 260). Японское правительство настойчиво заявляло, что Русско-японская война 1904–1905 гг. не имеет ничего общего со столкновением рас или религий, однако японским общественным мнением она в значительной степени воспринималась как расовая, имела «цветовую» окрашенность. «Желание воевать с Россией объяснялось в Японии не только экономическими и геополитическими соображениями. Ввязавшись в победоносную войну, японцы выживали из себя комплекс телесной неполноценности» (с. 261).

После Русско-японской войны японцы стали считать свою страну «державой», сопоставимой с державами мировыми. Казалось, что с дискриминацией со стороны Запада было покончено. Однако стойкое определение японцев как «желтых» лишало их шанса сравняться с европейцами. Признавая успехи Японии на пути приобщения к «цивилизации», европейцы все равно именовали японцев «обезьянами», имея в виду их способность к «внешнему» подражательству и неспособность к усвоению «сущности» западной цивилизации (с. 261).

Поскольку все попытки приравнять японское тело к европейскому закончились провалом, стали появляться сочинения, утверждающие, что японское тело хорошо и красиво само по себе. Писатели и поэты – часто с раздражением – отмечали, что по стилю жизни японцы теперь мало отличаются от европейцев, но от этого желание самоидентификации только становилось сильнее. Нарастают тенденции по отторжению западного телесного идеала (с. 261). В частности, стали утверждать, что желтая японская кожа «красивее» белой (с. 262). «Наблюдения японских литераторов отличаются безусловной тонкостью и вкусом. Однако <...> в конечном итоге они представляли собой перевернутый шовинизм белого человека» (с. 264).

К.В. Душенко

Е.Л. Скворцова

РОМАНТИЗМ И ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Аннотация. В статье сопоставляются теоретические установки традиционной японской эстетики гэйдо и романтизма. Бегство в Природу – характерный жест художников гэйдо и романтиков. Однако их отношение к Природе различно. Японский художник воспринимал себя и свое творчество как ничтожную пылинку на многоцветной палитре Природы. Романтик, напротив, использовал весь природный арсенал для совершенствования своей личности творца и создания идеального произведения

Ключевые слова: эстетика романтизма, эстетика гэйдо, даосизм, буддизм, природный универсум.

Annotation. Theoretical grounds of the traditional Japanese aesthetics geido and the aesthetics of Western Romanticism are compared in the article. Escape within the Nature is a characteristic gesture of the both geido artists and the romantics. Nevertheless their attitude towards Nature differs. The Japanese artist regards himself as a mere speck of dust on the colourful Nature's palette. The romantic, on the contrary, uses all the Nature's stores for self-affirmation as a creator of the ideal work of art.

Keywords: Aesthetics, Romanticism, Geido, Taoism, Buddhism, Nature.

Романтизм – очень широкое течение, затронувшее все сферы жизни западного общества. Не было ни одного деятеля искусства и литературы конца XVIII – первой половины XIX в., который не отдал бы ему дань. Одновременно ростки романтизма, приобретя эстетическую окраску, дали всходы и на философской почве.

Эпоха романтизма имела предшественников в лице И.Г. Гердера, И.В. Гёте и Ф. Шиллера в Германии и Ж.-Ж. Руссо – во Франции. Всех их объединял интерес к человеческой эмоции, к жизни сердца. Такие композиторы, как Моцарт и Бетховен также могут быть названы предромантиками в сфере непосредственно искусства.

Следует отметить, что вторая половина XVIII в. ознаменовалась бурным развитием эстетической науки, впервые был определен ее предмет, а также сфера ее интересов. Важно, что за эстетикой был признан статус философской науки. И хотя вначале она как «наука о чувственном познании» (А.Г. Баумгартен) занимала низшую по отношению к логике и гносеологии ступень, но вскоре именно благодаря взглядам романтиков эстетика стала ведущей философской дисциплиной. Ведь она рассматривала человека не как «приложение к познавательным способностям» (в рационалистической философии), а как целостное, телесно-чувственно-духовное существо, наиболее полно выражающее себя в сфере прекрасного – в искусстве.

Хронологические рамки романтизма как идейного течения, пришедшего на смену Просвещению, обычно ограничиваются двумя датами: Великой французской революции 1789 г. и буржуазно-демократических революций в Европе 1848 г. Однако это был идейный взрыв столь мощной силы, что его эхо докатилось и до творчества Э. Делакруа (1798–1863), У. Уитмена (1819–1892), Ш. Бодлера (1821–1867).

Искусство России первого десятилетия XX в. было, несомненно, цветком, выросшим на романтической почве. В русской литературе и искусстве Серебряного века явственно звучит чувственная мелодия романтизма, правда, сменившая темп с яростного *presto* на печальное *lento*.

География романтизма простирается от США, где он выступал под названием трансцендентализма, до России с центром в Европе – в Германии и Франции. Что же касается носителей идеи романтизма, то к ним относились не только и не столько мыслители философского толка, сколько писатели, художники, музыканты. Именно непосредственные творцы искусства считали своим долгом освоить и развить эстетику – новую и весьма модную философскую дисциплину. Нам известно большое количество эстетических кредо, трактатов и манифестов, принадлежащих перу таких мастеров, как Э. Делакруа, Г. Берлиоз, В. Гюго во Франции; К. Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер, Э.Т.А. Гофман – в Германии; В. Блейк, У. Вордсворт, С. Кольридж – в Англии; Э. По и Г.Д. Торо – в США.

Всплеск романтизма произошел после Великой французской революции. Она была итогом эпохи Просвещения, ставившей целью гармоничную организацию справедливой социальной и индивидуальной жизни на основах разума. Однако массовое революционное движение обернулось кровопролитием и несправедливостью, закабалением и обнищанием огромных масс трудящегося населения. «Наши современные фабрики являют нам жалкую картину самой глубокой деградации человека», – писал о том времени немецкий композитор Р. Вагнер (1, с. 435).

Как сами революции – коллективные действия, так и их результат – превращение людей в коллектив, обезличенную толпу, определили антисоциальный пафос воспевающего индивидуализм романтизма. Зло общественного обезличивания стимулировало эскапистские настроения. В качестве убежища романтического индивидуалиста выступали природа и искусство. Считалось, что как раз в этих областях человек достигает искомой свободы самовыражения.

Время революционных иллюзий, возникших на почве идей просвещения, породило романтическую личность, для которой индивидуальное бунтарство стало привычной формой поведения. Такая личность принципиально противопоставляла себя коллективу. Даже если она и была вынуждена участвовать в каких-либо коллективных бунтарских акциях (Вадим у М.Ю. Лермонтова, Овод у Э. Войнич), эта личность всегда стояла особняком. Классические примеры романтических героев-одиночек: Мцыри и Демон – у Лермонтова и Чайльд Гарольд и Дон Жуан – у Байрона.

Практическая невозможность мироустройства на разумных основаниях привела к разочарованию в разуме как источнике истинного знания. В умах произошла операция, известная в формальной логике под названием «Модус толленс»: « $A > B$; $-B > -A$ ». В нашем конкретном случае это означает: если строить жизнь на разумных основаниях (A), то в обществе должна воцариться социальная справедливость (B); поскольку она не только не наступила, а превратилась в свою полную противоположность ($-B$), то делается вывод о неправомерности подведения разумных оснований под гармоничное социальное и индивидуальное мироустройство ($-A$). Отказ от разумных оснований бытия привел к провозглашению чувства, эмоции главной истиной жизни. Однако сколь противоречивы сами чувства, столь же противоречивыми оказались социальные и художественные взгляды романтиков.

В сущности, романтизм был отрицанием магистрального пути западной мыслительной традиции, где еще со времен Платона и неоплатоников чувственное познание считалось вторичным. С точки зрения формальной логики чувственное познание дает основание только для индуктивных умозаключений, дедуктивные же, лежащие в фундаменте всякого научного знания, являются прерогативой разума.

Подобное убеждение сохранялось на Западе вплоть до Гегеля, считавшего искусство, основанное на чувственном восприятии и познающее идею в образах, низшей ступенью субъективного духа. Высшей же ступенью, по его мнению, является философия, т.к. постигает Идею в адекватной понятийной форме, а не созерцает ее в виде чувственного образа. Гегель подвел черту под взглядами огромного большинства западных рационалистов, считавших Божественный логос, Идею, Форму основой искусства, а основной задачей художника – обнаружение в чувственных образах идеального прообраза Божества. Близость к Божеству коррелировала с меньшей материальностью и большей упорядоченностью (рационалисты, к примеру, часто считали музыку высшим видом искусства: она основана на математических соотношениях – самых нематериальных и самых упорядоченных в своей основе). Считалось, что незримая высшая красота, ассоциировавшаяся со светом, должна постигаться интеллектуально, особой способностью души – *intelligentia*. Видимая же глазом чувственная красота несет в себе лишь отраженный свет божественной красоты, эта красота более доступна, она воспринимается при помощи ощущений (*sensus*) и воображения (*imaginatio*).

Романтизм поставил всё с ног на голову. Именно чувство, чувственный образ становится высшим родом знания о мире и матери-природе. Природа как хаос, дикая, бурная стихия, а также ее порождения – тьма, тень, демоны, руины и даже уродства, до сих пор бывшие в эстетике Запада второстепенными, заявили о себе в полный голос. Они обрели особую ценность не только в художественных и литературных произведениях (в истории искусства это уже было), но и в теоретических трактатах.

Недаром в своем знаменитом «Предисловии к Кромвелю» (1827), одном из программных сочинений эстетики романтизма, В. Гюго напишет: «Новая муза будет смотреть на вещи более возвышенным и свободным взором. Она почувствует, что не всё в этом мире прекрасно с человеческой точки зрения. Что уродливое существует в нем рядом с прекрасным, безобразное – рядом с красивым, гротеск-

ное – с возвышенным, зло – с добром, мрак – со светом... Должно ли предпочесть узкий и относительный разум художника бесконечному, абсолютному разуму Творца. Пристало ли человеку исправлять Бога... Поэзия сделает великий шаг вперед, решающий шаг, который, подобно землетрясению, изменит всё лицо духовного мира. Она начнет действовать как природа, сочетая в своих творениях мрак со светом, гротескное с возвышенным, другими словами, тело с душой, животное с духом. Всё связано друг с другом» (2, с. 527–525).

Дети природы – романтики впервые ощутили себя гражданами мира, сыновьями всего человечества, наследниками мировой культуры во всем ее разнообразии. «Душа как бы раздутая мехами» (Блок) требовала ярких образов, новых ощущений, непривычной малопонятной красоты. «Удовольствие, к которому поэт приобщает читателя, есть признание красоты Вселенной, признание тем более искреннее, что оно высказывается не прямо, а через посредство поэтических образов. И долг этот необременителен для того, чей взгляд на мир преисполнен любви, – пишет в программном сочинении эстетики романтизма “Предисловие к лирическим балладам” (1800) основоположник “Озёрной школы” У. Вордсворт. – Поэт, как утес стоит на страже человечности; он неусыпный защитник и хранитель, он повсюду несет с собой единение и любовь. Невзирая на разницу стран и цвета кожи, языка и нравов, законов и обычаев... поэт силой своего знания и чувства связует воедино на протяжении всех времен неисчислимое человеческое общество, рассеянное на просторах земли» (3, с. 771).

Причины обращения деятелей романтизма к художественному и религиозно-философскому наследию Востока – эмоциональному, несистематическому и недискурсивному – по существу понятны. Но можем ли мы говорить не просто об интересе или односторонних заимствованиях, но о типологической близости, например, Веданты – философским взглядам романтизма? Дело здесь не только в чисто внешнем, на феноменологическом уровне, сходстве образов, тем и сюжетов. Глубинные мировоззренческие корни, лежащие в фундаменте эстетических и художественных концепций, – вот что позволяет сопоставлять такие, казалось бы, далекие в пространственном и временном отношении системы взглядов.

«Исходные философские постулаты, касающиеся отношения человека к природе и божеству, которые выдвинули идеологи раннего романтизма (венский кружок в Германии, поэты “Озёрной школы” в

Англии), обнаружили родственные мировоззрению Веданты черты: пафос единства всего сущего, учение о соприродности бессмертного духовного начала в человеке и божественной субстанции, безразличную концепцию божества, концепцию познания как непосредственного отождествления себя с постигаемым объектом, а не рационалистического расчленения его. Это типологическое сходство самого общего характера давало необходимую базу для контакта с восточной мыслью» (4, с. 88).

Заметим, что романтизм стал впервые в истории эстетики Запада периодом, когда именно творцы искусства были и основными теоретиками. Известно, что дискурсивное мышление является мало подходящим для художника способом самовыражения. Оттого эстетические взгляды романтиков – это несистематический, часто противоречивый, насыщенный яркими поэтическими метафорами поток «мыслечувствования». Исключением здесь стал германский романтизм, унаследовавший от классической философии стремление к строгости и упорядоченности. К примеру, Шеллинг, воспевающий в систематическом виде антисистематизм воли и поэтического воображения. Что же касается философствующих поэтов-романтиков «Озёрной школы» (лэйкистов) Вордсворта и Кольриджа, то для описания своих пантеистических взглядов они использовали метафору «океан бессмертия». Это образ одухотворенного хаоса, бесформенного космоса, чреватого мириадами форм, сознательно заимствованный ими из индийской средневековой философии.

Выше мы уже отмечали, что бунтарствующие романтики считали себя наследниками тех мыслителей и тех мировоззренческих концепций, которые в свое время «выпадали из обоймы» господствовавших философских учений. Своими предшественниками они считали, прежде всего, представителей неортодоксального пантеистического мистицизма (нередко становившегося идеологической подоплекой всевозможных ересей) И.С. Эригену, Н. Кузанского, С. Франка, И. Шеффлера, Я. Бёме. Пантеистический мистицизм противопоставлял себя, становившегося идеологической подоплекой всевозможных ересей, не только официальной схоластике, но и ортодоксальному, дуалистическому мистицизму. В период буржуазных революций это было вполне забытое направление, уже давно находившееся на периферии магистральных философских интересов.

То же относится и ко второму «мировоззренческому столпу» романтизма – философскому пантеизму Б. Спинозы. Последний так

же, как и неортодоксальные мистики являлся в полном смысле слова изгоем: за еретические философские взгляды еврейская община Амстердама подвергла его «херему» – великому отлучению. Спиноза провозгласил тождество Бога и природы, наделив природу не только атрибутом протяженности, что было характерно для дуалистов, но и атрибутом мышления. Из этого следовало, что все без исключения природные образования в той или иной мере наделены психической жизнью. (Чувствительным романтикам было, разумеется, куда приятнее обращаться за эмоциональным откликом или моральной поддержкой не просто к протяженной трехмерной субстанции, а ко всецело одушевленной матери-природе.) Однако при всем кажущемся сходстве романтизма и пантеизма нельзя не отметить их существенные различия.

И рационалистический пантеизм Б. Спинозы, и даже мистический пантеизм неортодоксального направления имеют дело с божественной субстанцией, противопоставленной человеческой личности в отличие от мировоззрений Востока. Интуитивное постижение Абсолюта также имеет разный смысл на Западе и Востоке. Например, интеллектуальная интуиция Спинозы – не что иное, как ясное и четкое усмотрение истин, и прежде всего – аксиом математики и основных законов формальной логики. Даже мистическая интуиция – экстаз чувственного единения с божественной первоприродой – имеет существенное отличие от интуитивного знания как оно понимается на Востоке, поскольку направлена от личности к внешнему миру и ввысь – к божественному Абсолюту.

Разумеется, что эти глубинные отличия двух мировоззренческих систем обуславливают в первую очередь разницу типов личности на Востоке и Западе. Не случайно этой проблемой заинтересовался К.-Г. Юнг, значительная часть творчества которого посвящена выявлению внутренних (на уровне личностного типа) различий мировоззрений Востока и Запада.

Вплоть до XX в. самым страшным обвинением для западного философа, особенно логика, было обвинение в психологизме, т.е. «личностной окрашенности» его концепции. Юнг посмотрел на проблему психологизма под углом зрения практикующего врача-психиатра и пришел к выводу о том, что всецело объективная наука и философия западного типа – это в значительной степени функция определенного типа личности. Именно тип личности определяет особенности мировоззрения, именно это отличие породило и разницу

парадигм менталитета Востока и Запада. Для Востока отправной точкой философского анализа является психическое бытие индивида, т.е. как раз то, от чего Запад отрешивался до начала XX в. Юнг пишет в связи с этим: «Психическое бытие есть единственная категория бытия, о которой мы знаем непосредственно, ибо ничто не может быть предметом знания, если не выступает в качестве психического образа. Непосредственно достоверно лишь психическое существование... Восток опирается на психическую реальность, т.е. на психику, как на главное и единственное условие существования. Так и кажется, что восточная интуиция – скорее явление психического порядка, нежели результат философского мышления. Речь идет о типично интровертной установке, в противовес столь же типичной экстравертной точке зрения Запада» (5, с. 100–101).

Интровертная установка философии Веданты и особенно интересующего нас чань- или дзен-буддизма (мировоззренческой основы классической японской художественной традиции *зэйдо*) определила и качественные характеристики интуиции, почитаемой на Востоке как вершина познавательных способностей человека. Она связана с практикой психотренинга и представляет собой постепенное «снятие» всех слоев личного Я вплоть до полного элиминирования *Я-сознания* и погружения в глубины бессознательного, где все преграды между миром Я и не-Я – растворяются. Главной целью подобных погружений в толщу собственной психики является практическое постижение высшей истины о Пустотности как основе мироздания. Юнг небезосновательно полагает, что на Востоке бессознательному человека приписывается онтологический, бытийный статус, и таким образом Пустотность, единосущную индивидуальному бессознательному, считают истинно сущным Абсолютом. Вот почему носителем истинно сущего на Востоке является каждый человек. «Индусу ясно, – пишет Юнг, – что самость как исток души неотличима от Бога, и что в той мере, в какой человек существует в собственной самости, он не только содержится в Боге, но и есть сам Бог» (5, с. 55).

Выше мы говорили о том, что интуиция западного человека, будь она интеллектуальной или мистической, всегда направлена от личности вовне. Нечего и говорить о том, что данное положение о направленности тем более верно для чувственного и рационального познания, считавшихся на Западе основными способами познания. На Востоке интуиция имеет прямо противоположную направленность. В отличие от интеллектуальной или чувственно-мистической интуиции

западного типа интуиция на Востоке «скорее явление психического порядка, нежели результат философского мышления. Речь идет о типично интровертной установке, в противовес столь же типичной экстравертной точке зрения Запада» (5, с. 101). Именно в этом пункте – общей ориентации личности – и заключается, по справедливому мнению Юнга, коренное, фундаментальное отличие между Востоком и Западом.

Именно общая ориентация личности определила истинно сущее в западных философских и религиозных системах как обязательно содержательное. Она же определила понимание его как Пустоты – на Востоке. Юнг констатирует, что на Западе «тот, кто рискнет мыслить об отношении между душой и идеей Бога, тотчас будет обвинен в психологизме или заподозрен в мистицизме болезненного происхождения. Восток же, со своей стороны, с терпимостью и состраданием относится к тем “низшим” духовным ступеням, на которых человек в своем слепом незнании кармы занимается грехом или мучает свое воображение верой в абсолютных богов, каковые, если б он только мог заглянуть поглубже, оказались бы покрывалом из иллюзий, сотканным его собственным непросветленным умом» (5, с. 10). Поэтому самое важное – это психика. Она – всепроникающее дыхание, сущность Будды; это дух Будды, Единое, *дхарма-кайя*. Всякая жизнь струится из нее, и все множественные формы явлений вновь растворяются в ней. Это и есть основополагающая психологическая предпосылка, пронизывающая восточного человека до дна, определяющая все его мысли, ощущения и поступки, к какой бы вере он себя ни причислял (6, с. 25–46).

Возможно ли и желательно ли обеим сторонам – восточной и западной – взаимодействовать друг с другом? Различия между ними столь велики, что не видно разумных оснований для такого взаимодействия, считает Юнг. Нельзя соединить огонь и воду. Духовный склад Востока отупляет западного человека, и наоборот. Лучше всего принять конфликт таким, как он есть – ведь если вообще существует решение, то лишь иррациональное. Скептицизм Юнга относительно возможности взаимопонимания между восточным и западным стилями мышления вполне оправдан. То, что западный человек постигает с помощью разума и логики, считается лишь одной из оболочек истины на Востоке, где она открывается только при погружении индивида в бессознательное.

Однако именно в романтизме, в рамках воспевания природной естественности и непосредственного чувства, была сделана попытка «снять» противоречие между Востоком и Западом.

Тема Природы – одна из основных в творчестве романтиков. Еще никогда в истории европейской эстетики Природа-стихия не играла столь важной для образного строя роли. Эта роль вполне сопоставима с ролью природы в искусстве и эстетике японской художественной традиции *гэйдо* (7).

У эстетики романтизма, как и у даосско-буддийской эстетики *гэйдо*, не было формализованной эстетической теории. Восток не знал эстетики как отдельной, обособленной теории, она вырастала, подобно ветвистому дереву, из одного корня – *дао* (кит. *путь*). *Дао* (яп. *до*) – это не постижимый разумом принцип мироздания, суть которого состоит в непрерывном отрицании созданных им самим форм, в постоянной текучести и изменчивости. На наличие *дао* может указать только символ. Самый близкий *дао* символ – это Природа с ее чередованием времен года, атмосферных явлений, расцветом и увяданием, пробуждением и замиранием.

Человек, как малая часть природы, чувствует и воспринимает эти метаморфозы сердцем – одновременно ментальным и сенситивным органом. Сердце, воспринявшее движение *дао* в ритмах Природы, исполненное ее подвижным очарованием, стремится выразить его. В «Предисловии» к поэтической антологии «*Кокинсю*» (905–922) выдающийся поэт и прозаик Японии Ки-но Цураюки отмечает, что именно песня – т.е. устное, *произнесенное* слово, – лежит в основе творческого акта. Китайские теоретики живописи и каллиграфии, чьи трактаты считались каноническими и в Японии, полагали, что в основе творчества лежит письменный знак (гексаграмма). Но при этом и китайская, и японская традиции указывают на сердце (кит. *синь*, яп. *син*) как на источник, «семя» творческой активности человека. На этот же источник указывали основоположники театрального искусства *Но* и отцы-основатели чайного ритуала *тянью* (8).

Японские живописцы-теоретики практически дословно воспроизводили китайские трактаты о живописи и каллиграфии, где источником, корнем искусства называется сердце (9). Но особенно подчеркивают роль сердца как источника искусства мастера чайного ритуала – Такэно Дзёо, Мурата Сюко и Сэн Рикю. Причем «сердце» они трактуют в двух ипостасях – как чувствующий и мыслящий (*син*, *ко-коро*) и как физический, телесный орган (*синдзо*). (Заметим, что еще

древние даосы и конфуцианцы считали терпкую чайную горечь полезной и для бодрости ума, и для ритмичной работы сердечной мышцы.)

Через сердце художника проходят те бесчисленные тонкие перемены бесконечной реальности, частью которых он сам является, которые он может воплотить только в символическом виде. Даосизм, хотя и не всегда явно, лежал в основе мирозерцания японского художника и был воплощен в разных видах традиционного искусства. Само понятие традиционного искусства, *зэйдо*, как и понятия, обозначающие конкретные виды искусства, обязательно содержат иероглиф «*дао*» (яп. «*до*»). Например, *кадо* – искусство стихосложения, *садо* – искусство чайного ритуала, *ногакудо* – искусство театра *Но* и т.д.

Главными «поэтами *зэйдо*» являются основоположники даосизма Лао-цзы и Чжуан-цзы, воспевавшие красоту ускользающих образов природы в афористически-художественной форме. *Дао* уподобляется то «вратам бесчисленных утонченностей», то «подвижной тени», то сети, улавливающей всех в свои ячейки. Изначальным образцом эстетического трактата на Дальнем Востоке можно считать написанные основателями даосизма книги «*Даодэцзин*» и «*Чжуанцзы*». Основоположники ближе всего подошли к сути изначальной трансцендентной реальности, на их авторитете держалась вся традиция *зэйдо*.

С даосизмом связано и понимание роли художника не как автономного «творца», а как транслятора тонких метаморфоз *дао*. Художник не творит, а пропускает бесконечную цепь превращений через свое сердце. Он улавливает их ритм, запечатлевает их тень, их след – в слове, жесте, иероглифе, пейзаже, полете стрелы, взмахе меча. Вот почему многие произведения средневекового японского искусства анонимны: невыпячивание Я – это норма.

Прежде чем творить, мастер должен своей жизнью воплотить *дао*, стать его проводником. Требуется соблюдение строгих правил и табу, обязательных для всякого, кто хочет достичь мастерства в том или ином виде искусства. «Назвать несомненным мастером, – писал основатель театра *Но* Дзэами Мотокиё – можно только того, чьи речи не бывают низменны, чей облик несет в себе сокровенную красоту» (8, с. 89). Чтобы соответствовать предъявляемым требованиям, надо было соблюдать три строгих табу: не пьянствовать, не прелюбодействовать, не играть в азартные игры. Мастер был обязан сохранять верность *дао* – избранному пути в искусстве – *всей своей жизнью*.

Создается традиционный художник в рамках системы *измото*, или «дома», где он постепенно проходит все – от неофита до мас-

тера – стадии приобщения к искусству сообразно своему биологическому возрасту. Обучение происходит непосредственно телесным методом *микики* (букв. «видеть и слышать»), когда мастерство передается путем личного общения учителя с учеником – от сердца к сердцу (яп. *kokorodzuké*). Так передаются не просто профессиональные навыки. Поскольку понятие «дом» подразумевает родственные отношения между учителем и учениками, от поколения к поколению передается и образ жизни, и особенности личности мастера. Частица его сердца, его профессиональные навыки усваиваются учеником с детских лет, они воплощаются в ученике. Творческий взор ученика всегда направлен назад – к мудрости учителя, а взор учителя – к мудрости первых учителей.

Обучение проходит в строго ритуализированной форме при полном подчинении воли ученика требованиям учителя, так послушный ребенок выполняет все поручения строгого отца, так монах подчиняется воле настоятеля монастыря. Поэтому в искусстве *зэйдô*, несмотря на антирационалистическую установку, индивидуальная свобода художника была ограничена, во-первых, строгой дисциплиной и ритуалом, принятым в системе «дома» – *измото*, и, во-вторых, правилами самого произведения – *канон*ом, принятым в данном «доме». «Древность есть орудие познания: преобразовывать – значит, познавать это орудие, но не делаться его слугой», – говорится в трактате о живописи «*Хуа Юйлу*» (1670) (9, с. 360). Новое органично выросло из привычно-традиционного, как молодой побег – из глубоко укорененного в родной почве старого дерева. Вот почему, если точно не знать автора, неразличимы «песни» из японских поэтических антологий или монохромные пейзажи на ширмах и раздвижных стенах монастырей. Даже пьесы в театре *Но* подписывались не именем автора, а просто: «записал такой-то...»

У Блока есть важное определение романтизма. «Романтизм, – пишет он, – есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры на новую связь со стихией». (Интересно и дальнейшее рассуждение: «Романтики выдвинули, между прочим, странно звучащий для нашего уха лозунг “спасения природы”, лозунг, близкий одному из глубочайших наших романтиков – Владимиру Соловьёву» (10, с. 258). В наши времена спасение природы уже давно перестало быть романтическим требованием и является необходимым условием выживания человека. Романтики даже заподозрить не могли, как правы окажутся в своем интуитивном прозрении.)

Отношение романтиков к природной стихии внутренне противоречиво. Это противоречие весьма наглядно в приводимом ниже отрывке из эстетического трактата Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»: «Чем мог бы привлечь нас сам по себе невзрачный цветок, родник, обросший мхом камень, чирикание пташек, жужжание пчел и т.д.? Что могло дать им право даже на нашу любовь? Мы любим не эти вещи, а воплощенную в них идею. Мы любим в них тихую созидательную жизнь, спокойную самобытную деятельность, бытие по своим собственным законам, внутреннюю необходимость, вечное согласие с собой» (11, с. 132).

Данный отрывок Шиллера вполне можно принять за эстетическое эссе японского поэта или художника. И на первый взгляд, он может прекрасно послужить идее родства эстетики японской художественной традиции *эйдо* и эстетики романтизма. Но только на первый взгляд. Природа у японцев – самоценная сущность, бесконечная Вселенная, и человек лишь ее ничтожная часть. У романтиков же она выступает всего лишь как объект самоутверждения личности художника.

Обратите внимание на описание природы, например, в «Исповеди» Ш. Бодлера: «Какое наслаждение погружать взгляд в бездонность небес и моря! Молчанье, одиночество, бескрайняя лазурь и маленький дрожащий парус на горизонте (такой же заброшенный и неприметный, как моя изломанная жизнь!), монотонная мелодия зыби – все мыслит моими мыслями, и моя мысль растворяется в них (ибо величием мечты вскоре стирается Я), все мыслит, но музыкально, и живописно, бесхитростно, без силлогизмов и дедукции... Бесчувственность моря, незыблемость этого зрелища выводит меня из себя. О, неужели надо вечно страдать или вечно бежать от прекрасного! Природа, безжалостная чаровница, вечный соперник и победитель, оставь меня! Не искушай мои стремленья и гордыню! Постигание прекрасного – это дуэль, где художник кричит от ужаса, прежде чем пасть побежденным» (12, с. 684).

Здесь ярко выражен страх личного Я художника перед «самобытной деятельностью» Природы, страх, совершенно неведомый восточной эстетике. Это тем более показательно, что ужас угрозы стирания Я возникает вовсе не от романтической бурной природы – грозной стихии, а от природы тихой, музыкально-живописной, идиллической. Даже такое, вполне мирное бытие, кажется поэту враждебным.

И наоборот, именно бурная природа, стихия становится для романтиков своеобразным психологическим зеркалом, выражением

свободы личного Я, силы духа и потому воспринимается вполне породственному и даже бывает открытой метафорой внутреннего состояния личного Я:

*Свободный человек, всегда ты к морю льнешь!
Оно – подобие твоей души бескрайной;
И разум твой влеком его безмерной тайной, –
Затем, что он и сам с морскою бездной схож.*

*Бесстрашно вновь и вновь ты повторяешь опыт, –
Ныряешь в пропасти, наполненные мглой,
И радует тебя стихии дикий вой:
Он сердца твоего глушит немолчный рокот.*

*Секрет великий есть у каждого из вас:
Какой в пучине клад хранится небывалый
И что таят души угрюмые провалы –
Укрыто навсегда от любопытных глаз.*

*Но вам не развязать сурового заклатья:
Сражаться насмерть вам назначила судьба.
И вечный ваш союз есть вечная борьба.
О, близнецы-враги, о, яростные братья! –*

провозглашает Бодлер (12, с. 684).

Весьма показательно, что романтик готов признаться в братских чувствах к Природе лишь в том случае, когда она воплощает идею свободного полета его души. Но даже и тогда она остается близнецом-врагом. Восточному же автору, к примеру художнику японской эстетической школы *гэйдō*, никогда, разумеется, ничего подобного не могло прийти на ум. Если он и считал себя братом Природы, то самым младшим и немощным, способным только в мизерной степени отобразить богатство ее жизни. Взгляд на Природу как на равную своей личности – на такое был способен лишь западный художник.

Японская средневековая художественная литература – поэзия и проза – являются красноречивым примером данного положения. Очень тонкую грань между пониманием отношения «человек – природа» на Западе и в Японии провела И.А. Боронина на примере японской средневековой литературы. Развивая позицию замечательного русского японоведа Сержа Елисеева, заметившего, что «японец не

олицетворял природы, он жил ее настроениями, не внося в нее своих чувств» (19), она уточняет, что персонификация все же была, но весьма особая. «Бесспорно, – пишет И.А. Боронина, – это была персонификация иного рода, отличная от западноевропейской. Если последняя является результатом художественного отвлечения от предмета, то олицетворение природы в японской литературе есть следствие слияния художника с изображаемым» (13, с. 195).

Говоря иными словами, в паре «человек – природа» западная мыслительная и художественная традиция однозначно помещает в центр человека, считая природу хотя и важным, но второстепенным по отношению к нему персонажем. Напротив, в духовной традиции Японии Природа – гораздо более значимый и активный компонент. На большом количестве примеров, взятых из классической японской литературы, И.А. Боронина демонстрирует, насколько японец «вписан» в природу, как описание его чувств и эмоций легко замещается живописанием состояния окружающей среды. «Нередко картины природы... как будто выражают смысл происходящего, либо предваряют то, что должно случиться с героями произведения» (13, с. 197). Многие сюжетные ходы, судьбы героев оказываются соотнесенными с природными сезонными изменениями. В художественном комплексе традиционных японских искусств *зэйдо* индивид органично «встроен» в природный универсум, в отличие от романтизма, где он ему противопоставлен.

Уход из социума в природу – одна из общих и распространенных тем и в литературе *зэйдо*, и в литературе романтизма. Однако и здесь мы видим существенную, глубинную разницу. В Японии, например, уход в горный, затерянный в лесах монастырь или удаление в глухую провинцию связаны с растворением личности в универсуме, еще большим отречением ее от себя, от своих эгоистических желаний; в сущности, стиранием индивидуального Я. В романтическом искусстве, наоборот, доминирует тенденция противопоставления гордого деятельного Я инертной природе и социуму. Природа – лишь фон для самоутверждения романтического героя, вспомним пушкинского Алеко из «Цыган» или лермонтовского Мцыри.

Итак, в трактовке романтизмом природы имелись две тенденции. Первая – близкая по духу постулатам восточной художественной традиции оценка природы как самоценной сущности, Универсума, ничтожно малой частичкой которого является человеческое Я. Вторая – противопоставлявшая личность художника природе как равнозначи-

мую и равновеликую ей сущность. Безусловно, мировоззренческим источником второй тенденции выступают доктринальные особенности западной духовной культуры, проникнутой ярко выраженным «личностным началом».

Природа для романтиков важна не сама по себе, не как старший и более совершенный партнер, как это принято на Востоке. Чаще всего она отражает состояние души художника или иллюстрирует идею освобождения от уз общества, моральных и религиозных догм и прочих оков постылой цивилизации. Потому она обычно бурная, «непричесанная», ее естественность всегда несколько преувеличена и нарочита.

Контраст этому – природа в эстетике *гэйдо*. Здесь она *тихо-естественна*. В таких, к примеру, жанрах, как «бамбук» или «цветы и птицы», ее фрагменты спокойно созерцаются художником. Она приближена к зрителю и как бы призывает полюбоваться своими мельчайшими деталями: листиками, тычинками, перышками. Монохромный пейзаж, напротив, отодвигает ее вдаль, заставляя прежде всего воспринимать ее величие и самодостаточность и осознавать собственное человеческое ничтожество. Спокойствие Природы как Универсума – будь то величие ее целого либо малые частности ее фрагментов – никогда не служит прямой иллюстрацией острых субъективных состояний художника. Человек, личность здесь почти отсутствует. Движения руки художника подчинены прежде всего выявлению внутренней сущности изображаемого фрагмента Природы, а его собственное внутреннее состояние резонирует с состоянием Природы, но никак не наоборот. Берясь за кисть, художник вбирает природу в себя, а не навязывает ей свои субъективные состояния.

В эстетике *гэйдо* образ Природы центральный в полном смысле слова. Это касается не только тематики творчества традиционных художников, т.е. сугубо содержательного момента. Сама художественная форма также тяготеет к природным образцам. Здесь природа играет куда более значительную и при этом самостоятельную роль, нежели в эстетике романтизма.

Впрочем, эстетическая традиция *гэйдо* не совсем однородна. В ее рамках можно наблюдать две тенденции в отношении к природе. Одну мы условно назовем синтоистской (от *синто* – традиционной системы религиозно-мифологических верований древних японцев), другую – буддийской. Синтоистская тенденция про-

является в буйстве открытых цветов, обилии позолоты, декора, пышности форм и имеет несколько гедонистическую окраску.

Буддийская основана на концепции Пустотности истинно-сущего (о чем выше уже упоминалось), а также на идее тождества сансары и нирваны – основной идее самой почитаемой в Японии «Сутры лотоса». Суть ее заключается в том, что «в эмпирическом мы встречаемся с тем же абсолютным, только в другой форме, а следовательно, **сансара и нирвана** в сущности одно и то же» (14, с. 187). Дальнейшим развитием этой идеи была разработка доктрины о Будде в теле Закона как едином абсолютном, а значит, безграничном и безвременном начале, которое является истинным видом всех дел и вещей.

Определение среды обитания как манифестации Будды, одного из его превращенных тел, обусловило большую роль природы в мировосприятии средневековых художников и литераторов Японии (15, с. 67). При этом прозаические и драматургические произведения традиционного искусства восприняли прежде всего содержательную сторону буддийского учения, что выразилось в открытом цитировании наиболее популярных сутр персонажами пьес театра *Но* или героями средневековых романов.

Что же касается Пустотности буддийского Абсолюта, то она непостижимым образом явлена в мирадах дел и вещей, и задача художника *зэйдō* – отобразить эту в высшей степени абстрактную идею в конкретном образе. Для обозначения идеи Пустотности в различных видах традиционного искусства *зэйдō* были найдены специальные приемы. В монохромной живописи это ничем не заполненное пространство. Пустая сцена, паузы и фиксированные позы – в традиционном театре. Однако ничто не может сравниться в этом отношении с образным строем буддийских сухих садов. В архитектонике японского сада, как и во всей дзенской эстетике, роль паузы – молчания – очень значительна. Не случайно среди всех типов садовой композиции особое значение имеют «пустые» сады, состоящие в основном из простой площадки, засыпанной белой галькой (16, с. 179).

Как же все-таки расценивать сходство эстетики романтизма и эстетики японской художественной традиции *зэйдō*: как типологическое или как поверхностное? Выше мы выявили существенные отличия их мировоззренческих систем. Это прежде всего противоположная психологическая ориентация личности, занятой художественным творчеством. Это и доктринальное различие в понимании сущности Абсолюта. Это и в целом различная трактовка основной темы обеих

эстетических концепций – отношения личности и природы. Получается, прав Юнг, не признававший никакой возможности положительного взаимодействия культур Востока и Запада?

И все-таки кажется, что не прав. Помимо религиозных, философских и прочих доктрин и различных канонов существуют обыденная жизнь и здравый смысл с его естественной установкой, лежащие в основе любой культуры. Именно это и есть самая прочная и надежная опора для взаимодействия и взаимовлияния самых различных национальных культур.

Сказанное в еще большей степени может быть верным и в отношении искусства. Искусство опирается на непосредственное чувство и основывается на ассоциациях и метафорах больше, чем на положениях теорий (определяющих чаще лишь некие его содержательные моменты). Оно затрагивает те стороны человеческого существа, которые находятся гораздо глубже чисто субъективного, сугубо личностного слоя. Мы имеем в виду архетипы коллективного бессознательного Юнга или первичные формы, которые совершенно одинаковы у всех без исключения этносов. Тем самым искусство имеет более общие и глубокие основания и более укоренено в психике каждого индивида, нежели любые доктрины. Поэтому искусство может быть понято и прочувствовано (пусть и не всегда в полной мере) без изучения этих доктрин.

Список литературы

1. Вагнер Р. Искусство и революция // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967 – Т. 3. – С. 420–484.
2. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 527–680.
3. Вордсворт У. Предисловие к лирическим балладам // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 771–821.
4. Зыкова Е.П. Восток в творчестве американских трансценденталистов // Восток–Запад. Исследования, переводы, публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 91–135.
5. Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий. – М., 1994. – 255 с.
6. См.: Ниситани Кэйдзи. Нисида Китаро. Соно хито то сисо (Нисида Китаро. Человек и мыслитель). – Токио: Цкукума сёбо, 1985. – 286 с.; Накамура Юдзиро. Коитэки тёккан то Нихон гэйдзюцу (Действующая интуиция и искусство Японии) // Бигаку (Эстетика): В 5 т. – Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1985. – Т. 5. – 405 с. – На яп. яз.

7. См.: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М.: Наука, 1979. – 367 с.
8. См.: Дзэами Мотокиё. Кадэнсё (Предание о цветке стиля). – М., 1987. – 199 с.; Игнатович А.Н. Чайное действо. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 286 с.
9. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1978. – 439 с.
10. Блок А. О романтизме // Соч.: В 6 т. – Л.: Художественная литература, 1982. – Т. 4.
11. Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3.
12. Цит. по: Европейская поэзия XIX века. – М.: Художественная литература, 1977. – 927 с.
13. Боронина И.А. Классический японский роман. – М.: Наука, 1981. – 294 с.
14. Розенберг О.О. Труды по буддизму. – М.: Наука, 1991. – 295 с.
15. См.: Игнатович А.Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре. – М.: Наука, 1985. – 280 с.
16. Муриан И.Ф. Сады Дайтокудзи // Человек и мир в японской культуре. – М.: Наука, 1985. – 280 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.С. Скоропанова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН*

Развитие русской литературы прошлого века, по мнению автора реферируемой статьи, на рубеже XIX и XX вв. характеризуется появлением модернизма, а на рубеже 1960–1970-х годов – возникновением постмодернизма. «Помимо того в русской литературе XX в. заявила о себе возвратная тенденция сближения на новой идеологической основе реализма и классицизма, породившая социалистический реализм» (с. 407).

Общей чертой литературных течений и направлений XX в. является «стремление активно воздействовать на жизнь, способствуя ее преобразованию» (с. 407). В модернизме первой половины XX в. получают воплощение несколько проектов: 1) проект Сверхчеловека и Сверхчеловечества, восходивший к Ф. Ницше; 2) проект Духа, разработанный В. Соловьёвым; 3) проект Светлого Будущего кубофутуристов; 4) проект Ноосферы согласно работам В. Вернадского. В литературе социалистического реализма проект Светлого Будущего трансформировался в проект Коммунизма.

В XX в. русская литература раскололась на советскую, не-

* *Скоропанова И.С.* Русская литература XX века как эстетический и социокультурный феномен // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: МГУ, 2009. – С. 407–408.

официальную и эмигрантскую. Два последних вида были вытеснены из Советского Союза, но сыграли свою роль в годы перестройки. В 1990-е годы четко обозначается проект Постмодерна, характеризующийся эстетическим плюрализмом. «На смену традиционному российскому литературоцентризму приходит мультикультурализм» (с. 408).

Сетелитература возникает в 1990-е годы в результате соединения литературы и техники. «Она создается на электронных носителях в сети Интернет и характеризуется гипертекстуальностью, мультимедийностью, процессуальностью» (с. 408). Сетелитература влияет на книжную литературу и даже нынче прогнозируется «интернетизация» книжной литературы в будущем.

И.Г.

С. Смилькович

ОБРАЗЫ В СКАЗКАХ А.С. ПУШКИНА*

Стана Смилькович (г. Вране, Сербия) рассматривает пять сказок Пушкина. Имеются в виду: «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830)¹, «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» (1831), «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834). Однако «Сказка о медведихе» в реферируемой статье не анализируется, поскольку она осталась незаконченной. Впервые эта сказка Пушкина была напечатана П.В. Анненковым (1813–1887) в «Материалах для биографии Пушкина»² в 1855 г. Считается, что поэт начал писать эту сказку в 1830 г.

В сказках Пушкина заговорил русский народ, открыл свою душу. В сказках прозвенел изящный русский язык. Сказки передают вечное стремление Пушкина показать славу победы, правды, истины и разницу между сном и действительностью. Образы в пушкинских сказках, начиная от обычных людей и до образа царя и господина, как правило, впечатляют. При этом пушкинские сказки показывают, что поэт хорошо знал не только европейскую литературу, но и фольклор стран Европы.

* Смилькович С. Образы в сказках А.С.Пушкина // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: МГУ, 2009. – С. 408.

¹ В переводе на сербский язык эта сказка получила название «Крај синег мора», т.е. «Берег синего моря». – *Прим. реф.*

² Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина (Я люблю Пушкина). – М.: ТЕРРА-Кн. клуб, 2007. – 464 с.

Через образы своих сказок Пушкин напоминает человеку, что он прежде всего в мыслях должен бороться против дегуманизации. Нельзя допустить, чтобы темные силы уничтожили все доброе в человеке и в природе. Возвращение старухи в «Сказке о рыбаке и рыбке» к старому укладу жизни у разбитого корыта на пороге ветхой землянки – вот финал драмы, созданной мечтой. Поэтому осмотрительность и борьба – суть главные средства, обеспечивающие человечность в человеке, и особенно – чувство меры и достоинства. Этому учат сказки А.С. Пушкина.

И.Г.

Л. Шаруга

ВЫПИСКИ ИЗ КУЛЬТУРНОЙ ПЕРИОДИКИ*

Лешек Шаруга в обзоре польской культурной периодики отмечает, что все большее внимание в Польше уделяется достижениям русского авангарда. Шаруга приводит фрагмент исследования литературоведа, представительницы неолингвистического течения в польской лирике Иоанны Мюллер, посвященного Велимиру Хлебникову.

«Сам Хлебников, — отмечает И. Мюллер, — неоднократно пользуется метафорой “зримой незримости” мотылька (или шире — насекомых). Одной из прекраснейших иллюстраций служит стихотворение “Кузнечик”, сопровождаемое более поздним авторским анализом, учитывающим воздействие невидимого влияния подсознания на конечную форму текста. Интересную версию будетлянского эффекта мотылька мы находим также в историософском, выдержанном в стилистике пророчества тексте “Курган Святогора”. Поэт играет здесь своими излюбленными лейтмотивами. Приглашая к “непорочной игре в числа бытия своего”, которая должна привести человечество к обнаружению “изначальных чисел бытия-прообраза”, Велимир Король Времени приводит во взаимодействие совершенно несопоставимые вещи. Например, русский национализм и славянофильство, противопоставляемые Западу, поэтическое видение Начала, сталкиваемого с проектом утопического Будетлянства, “доломерие” Евклида и Лобачевского, сопряженные с чисто языковыми теориями, и, наконец, “высший суд славобича”, который “всегда лежал в науке о числах”, ибо “слова суть лишь слышимые числа нашего бытия”, а “грань между былым и идутным” опирается на познание “древа мнимых чисел”. “Курган Святогора” — это мозаика смелых первородных образов, где отхлынувшее море открывает сушу, осваиваемую посте-

пенно народом, который воспринял “в последний час, сквозь щель временного гроба, восток живого духа, распятого железной порой воителя”. Эти мифопоэтические описания “былого”, построенные по определенной модели, до смешения подобны “идутному”, которое есть наследие “широт волн древнего моря”. Разве в этом масштабном историософском видении найдется место элементу столь незримому, как движение крыльев мотылька? Оказывается, найдется. В VIII фрагменте текста Хлебников занимается проблемой русского языка, который приравнивается к геометрии Евклида. Далее поэт спрашивает, пригоден ли этот же принцип, чтобы ввести мышление о языке в рамки другой геометрии, а именно в контекст “доломерия Лобачевского”. Поэт, который сам себя называл “Лобачевским слова”, предлагает здесь лингвистическое отклонение, подобное тому, которое заметно в неевклидовой геометрии русского математика. Хотя важнейшие правила русского языка останутся сохраненными (как и у Лобачевского сохранены главные аксиомы Евклида), однако же в новой системе о своих правах заявит пропускаемое прежде правило. В случае евклидовой геометрии аксиома параллельности заменяется постулатом гиперболичности, в случае языка главнейшим становится правило словообразования».

Далее автор указывает, какое значение имеет в словообразовании обращение Хлебникова к народному языку, образующему «слова на час», живущие «век мотылька». Их короткая жизнь, как жизнь многих поэтических неологизмов, характеризуется упомянутой выше «зримой незримостью», составляющей, как пишет Мюллер, «основу для построения “общеславянского слова”, впоследствии общего для звездного языка всех людей».

Конечно же, не только русский авангард интересуется польскую общественность. Все чаще в прессе появляются также произведения современных писателей. Например в журнале «Столбовой путь искусства», издаваемом в Плоцке, целиком посвященном искусству России (2010, № 1), помещены стихи Натальи Горбаневской, Лены Элтанг, а в «Боруссии» (№ 44/45), в блоке, озаглавленном «Российский кит», – произведения Бориса Поплавского (недавно ему был посвящен целый номер), Владлена Гаврильчика, Игоря Холина, Михаила Айзенберга, Дмитрия Пригова, Всеволода Некрасова и Генриха Сапгира. Это, разумеется, отдельные примеры присутствия русской культуры в польской культурной периодике последнего времени. Быть может вскоре, после недавно изданной антологии Виктора Во-

рошильского, представляющей поэзию от Александра Пушкина до Ирины Ратушинской, мы дождемся новой, еще более полной панорамы современной русской лирики.

С.Г.

Р. Джагалов

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ЖАНРОВАЯ ЛАБОРАТОРИЯ «СОЦИАЛИЗМА С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ»*

Росен Джагалов родился в Болгарии, в настоящее время – докторант на кафедре сравнительной литературы Йельского университета. По его мнению, «авторская песня представляла собой музыкальное измерение “социализма с человеческим лицом” по обе стороны “железного занавеса”» (с. 204).

В 1960-е годы одновременно в разных уголках мира можно было увидеть новую и необычную фигуру. Бард – в Советском Союзе, «Leidermacher» – в Восточной и Западной Германии, «cantautor» – в Италии или Латинской Америке, «autor-compositeur-interprété» – во Франции, «singer-songwriter» – в США, каждый из них собирал аудиторию нового типа, приходившую, чтобы слушать стихи, которые, как правило, пелись под гитару. Общим для всех них было: критика государства – «социалистического» или «демократического»; готовность к эксперименту с разными жанрами; способность создавать альтернативные аудитории. «Эти общие черты позволяют говорить о едином художественном явлении, несмотря на радикально отличающиеся национальные контексты» (с. 204).

Везде, где исполнялась авторская песня – на московских или восточноберлинских кухнях, в левацких молодежных театрах Италии или на стадионах Латинской Америки, – повсюду она способствовала

* *Джагалов Р.* Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 204–215.

созданию критически настроенной и демократически организованной публики. Социально-психологической основой аудитории «гитарной поэзии» становились совершенно иные, чем было принято, ритуалы авторского исполнения, коллективного слушания магнитофонных записей и, наконец любительского пения в компаниях (с. 206).

Для авторской песни характерна «мы»-обращенность, будь то «Возьмемся за руки, друзья» Окуджавы, или «Мы сидели во тьме у огня» немца из ГДР Вольфа Бирмана, или знаменитая «Мы преодолеем» («We Shall Overcome»), ставшая в обработке Пита Сигера гимном американского движения за гражданские права. «Такое “мы” резко отличалось от того типа коллективности, который насаждало национальное государство (“социалистическое” либо “демократическое”), и сознательно ему противопоставлялось. Это было не “мы, русские”, или “мы, немцы”, и даже не “мы, оппозиционная интеллигенция”. Нет, “мы” здесь обозначало куда более открытую <...> идентичность-в-процессе-становления, которую аудитория интуитивно опознавала и к которой готова была присоединиться» (с. 206).

Исполнение авторских песен «порождало эмоционально окрашенные коллективные идентичности, выходявшие далеко за пределы одной частной группы слушателей. Эти идентичности, как и содержащаяся в них “мы”-обращенность, разделялись людьми, которые никогда не знали друг друга лично, и служили основой воображаемых сообществ» (с. 207–208).

Устная форма авторской песни в огромной степени была связана «поэтам с гитарой» цензурой, а также иными ограничениями, наложенными на культурное производство и потребление. Та же устная форма существования оказалась главным препятствием на пути к литературному признанию этого жанра. Хотя культурные условия в 1960-е годы в разных национальных государствах разительно отличались, цензура повсюду явилась фактором, повлиявшим на возникновение и развитие авторской песни; она же была и одной из причин ее антигосударственного настроения (с. 208).

Пусть и в более мягкой версии, именно с помощью такой упреждающей цензуры западные правительства и радиовещательные компании формировали восприятие авторской песни в своих обществах. Если официальное занесение в «черный список» Пита Сигера, одного из ведущих американских «поэтов с гитарой» 1960-х, было скорее исключением, то известная в ту пору всем «заградительная политика» телевизионных и радиоканалов в США, Западной Герма-

нии, Италии и Франции, не желавших предоставлять свой эфир авторской песне с ее порой острой и непредсказуемой социальной критикой и откровенно непуританским, карнавальным юмором, придавала ей в этих обществах определенную ауру «нелегальности» (с. 209). «Легкость и изменчивость устного исполнения, его трикстерские черты наделяли авторскую песню способностью к эксперименту, едва ли доступному письменному слову» (с. 209–210).

Напряженные отношения между авторской песней и государством объясняют и появление общей для разных литературных традиций «фигуры автопроекции» – Франсуа Вийона. Сперва Вийон появился в репертуаре Жоржа Брассанса, который положил несколько его стихотворений на музыку, затем маска Вийона «перекочевала» к Фабрицио Де Андре, Вольфу Бирману и Булату Окуджаве. Такая автопроекция выявляла их «гибридную идентичность»: отчасти певцов, отчасти музыкантов, отчасти литераторов (с. 210).

Демократические отношения между лирическим «я», исполнителем и публикой основывались именно на этих полуподпольных, непрофессиональных особенностях, на отсутствии границы между «поэтом с гитарой» и его аудиторией по принципу «профессионализм/любительство». Ни аудитория «поэтов с гитарой», ни их коллеги не приветствовали профессионализацию представителей этого жанра или их сближение с миром поп-музыки. Тем не менее сами они обычно стремились к профессиональному признанию в качестве исполнителей, музыкантов и особенно – в качестве поэтов (с. 210).

Удержание нелегкого равновесия между музыкой, исполнением и поэтическим текстом сделало авторскую песню подлинной площадкой жанрового эксперимента. В странах советского блока она травестировала канонические жанры и придала новую смысловую нагрузку жанрам «вытесненным». Достаточно перечислить жанры, упомянутые Владимиром Высоцким в названиях своих стихотворений:

- литературные жанры: баллада, куплеты, сказка, гимн, притча, посвящение, пародия;
- паралитературные жанры: письмо, речь, обращение, протокол, инструкции, лекция;
- фольклорные жанры: скоморошина, частушка, колыбельная;
- музыкальные и исполнительские жанры: романс, танго, дуэт, марш, чечетка, серенада.

Похожий перечень можно было бы составить и для Вольфа

Бирмана, который помимо баллад и других традиционных литературных жанров обыгрывал колыбельные, солдатские песни, пасхальные песни, *miserere*, молитвы, романсы и т.д. Музыкальный репертуар Пита Сигера, обогащенный его работой над собиранием американских народных песен, содержит целую энциклопедию традиционных жанров: салонная музыка, церковная музыка, уличная музыка, песни беспризорников. Церковная музыка, часто служившая своеобразным «трафаретом» для авторской песни Северной и Южной Америки, сообщала этой последней свою специфическую эмоциональную ауру (с. 211).

«Беря за основу канонический жанр, конвенциональность которого предстояло обнажить и ниспровергнуть, авторская песня, по сути, указывала на конвенциональность окружающего мира, тоже состоящего из серии формул и лозунгов, преподносимых в качестве серьезных, неопровержимых истин» (с. 212). Будучи предельно агрессивной по отношению к другим жанрам, особенно к эпическому соцреалистическому роману, советская авторская песня не только вдохнула новую жизнь во многие почти забытые жанры, но и фактически обрела свойства сверх- или антижанра, которые Бахтин приписывал роману. Похожую оценку можно дать и деятельности представителей этого направления в других странах и по отношению к другим жанрам. «Критика системы жанров какой-то конкретной культуры неизбежно является критикой самой этой культуры» (с. 214).

Различные национальные версии авторской песни 1960-х годов имеют одного общего предшественника: песни европейских левых 1930-х годов, и прежде всего зонги Ханса Эйслера. Вольф Бирман получил первоначальное музыкально-театральное образование в «Берлинском ансамбле» Брехта и до сих пор называет Эйслера «мой учитель»; Высоцкий во многом созрел как бард, исполняя брехтовские зонги в Театре на Таганке; Пит Сигер был лично знаком с Эйслером через своего музыковеда-отца, находившегося под сильным влиянием Эйслера как теоретика и композитора. На послереволюционной Кубе к Брехту обращались в поисках ответа на вопрос, как создавать революционное искусство (с. 214–215).

«Демократический социализм» 1960-х так и не стал четко оформленной идеологией. Он остался тем, что Раймон Уильямс назвал «структурой чувства» («structure of feeling») – эфемерным комплексом жизненных позиций, практик и эмоций. Повсеместное

поражение «социалистов с человеческим лицом» не означало исчезновения жанра – в разных национальных контекстах он даже расширил свою аудиторию, но тем не менее все больше вытеснялся на периферию культуры (с. 215).

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

М. Раку

ПОИСКИ СОВЕТСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 1930–1940-х годов: ЛИРИЗАЦИЯ ДИСКУРСА*

Песня и опера составляли «смысловую вертикаль» иерархии музыкального искусства сталинской эпохи, олицетворяя два типа музыкального пространства – «открытого» пространства улицы и «закрытого» пространства театра. «Песня, заполнявшая звуковое пространство советской жизни благодаря интенсивной радиофикации, создавала тот воздух будней и праздников, которым дышал и в котором рос советский человек. Опера как синтетический жанр высшего порядка придавала этому воспитательному процессу законченную форму» (с.184). Кроме того, песня и опера больше других музыкальных жанров привязаны к слову, к сюжету, а следовательно, легче поддавались идеологизации (с.188).

С первых лет революции важнейшим инструментом по преобразованию человеческой психики средствами музыки стало хоровое пение. «Романтическая идея единения нации через пение хором <...> как нельзя лучше встроилась и в новую ситуацию – пореволюцион-

* Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: Лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 184–203.

ной России XX века <...>. “Народ”, <...> у которого отняли сознание национальной, исторической, культурной и религиозной общности, должен был запеть хором, чтобы восстановить ощущение единства на новой основе. Восстания и революции отныне становятся его историческим прошлым, революционная песенность – музыкальным наследием, замещаая сразу и фольклор и классику, “хоровая масса” – символом его новой общности. Не забыта и проблема религиозной идентичности: в стране “воинствующего атеизма” музыке активно навязывается почти ритуальная, культовая роль» (с. 184–185).

Лирика в официальной советской песенности 1920-х годов носит коллективистский характер. Герой ее – революционная масса или частичка этой массы. Ценности, провозглашаемые здесь, определяются потребностями коллектива: главнейшая из них – верность революционному долгу, который выше личной судьбы. Однако «утопический радикализм начала 1920-х годов <...> поостыл, столкнувшись с реальностью массового вкуса и перевода художественных организаций на условия хозрасчета» (с.188).

Коллективистский пафос уступил часть своих прав выражению индивидуального, личного чувства. Социальный заказ на «лирику и смех» предъявляется «снизу». Формируется «новый лиризм» (термин Е. Дукова). Среди его проявлений Е. Дуков отмечает повышение значения струнных смычковых инструментов, возрастание роли импровизационности как проявление индивидуального исполнительского начала, а также специфическую «тембровую окраску» – «небывалое засилье теноров» (с. 189).

«Чем можно объяснить столь странный отбор, совершенный массовым сознанием в преддверии великой войны, в самом горниле эпохи Большого террора? По-видимому, в разнообразной песенной продукции были выделены в первую очередь те образы и интонации, которые оказались способны выполнить компенсаторную психологическую функцию. С этой точки зрения не кажется удивительным, что наивысшего пика эта “лиризация” музыкального дискурса достигает именно в годы кульминации исторической трагедии» (с.189).

Лирический акцент проступает и в характере музыки, и в стихотворных образах, порой вопреки заявленной патриотической или индустриальной теме. Свое выражение лирическая тема находит в женских образах: «Кудрявая, что ж ты не рада / Веселому пенью гудка?»; «Ой, ты, песня, песенка девичья, / Ты лети за ясным солнцем вслед» и т.д. Выражение любовного чувства, еще недавно возможное

лишь в сфере «жестокоего романса», приобретает все более явный характер. «Любовно-лирическое начинает уже не только уравнивать, но и превосходить эпически-героическое. Герой песни 1930-х, идя защищать страну, защищает на самом деле даже не Родину-мать, а возлюбленную, невесту, жену – “верную подругу”» (с. 190).

Именно здесь был заложен фундамент «советской песни» 1930–1950-х годов как стилистического единства. Массовая песня «в своем движении к реальному вкусу и спросу советской аудитории, не теряя обязательного оптимистического пафоса, приобрела черты индивидуального лирического высказывания» (с. 191). С началом войны лирический пафос советской песенности проявился лишь еще более явно, окрашивая совершенно различные по жанровой направленности высказывания – от трагических до юмористических.

В 1920-е годы оперный репертуар тяготел к жанру «гранд-опера»; обычными были «революционные» переделки «Немой из Портичи» Обера, «Гугенотов» Мейербера, «Риенци» Вагнера. Сочетание любовной интриги с социальными катаклизмами должно было обеспечить и зрительский успех, и прохождение либретто через цензуру. «Советской гранд-опера» противостояли оперы в жанре «музыкально-драматических хроник». Так, в «трагическом представлении» Л. Книппера «Северный ветер» (1930) двадцать шесть бакинских комиссаров фактически коллективно выполняют роль «героя» (с. 193). Это направление, однако, оказалось нежизнеспособным, «советская героика» в ее конструктивистском варианте на музыкальной сцене недосчитывалась главного – героя» (с. 194).

В 1930-е годы общественная роль оперы резко возрастает. Рецензии на оперные премьеры выносятся на первые полосы центральной прессы. Появились оперы в жанре «социальной драмы» из «темного прошлого». «Стилизация – языковая и жанровая – позволяла обойти непеременимое требование “новизны”, которое с романтического XIX века вошло в плоть и кровь всей художественной практики, но выполнение которого с началом гонений на авангард фактически становилось опасным для судьбы произведения и его авторов. “Социальная драма” предлагала удобный в этой ситуации «средний путь», делавший возможным осторожное следование канону в годы, когда классике, в том числе музыкальной, оперной, и в первую очередь русской, возвращается ее значение в культуре» (с. 195).

Однако «социальной драме», главным воплощением которой стала «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, идеологи противопоставили «песенную оперу» в лице «Тихого Дона» Держинского. С 1936 г. «Тихий Дон» выдвигается на роль лучшего образца советской оперы, а его реальные и воображаемые достоинства приобретают значимость жанрового канона.

Впрочем, в «песенной опере» Держинского песня востребована лишь в партиях второстепенных персонажей. Главные же действующие лица высказываются исключительно в «крупных», типично оперных формах арии, ариозо или дуэта, трактованных со «школьным» буквализмом. «Под “песенностью”, с таким воодушевлением воспринятой идеологами, ими подразумевался особый лиризм и простота вокальных партий вкупе с характерной аккомпанирующей функцией оркестра» (с. 196).

В гораздо большей степени критериям «песенной оперы» соответствовала опера Хренникова «В бурю» (1939). Здесь песня с самого начала выступает как рефрен, и песня эта не комическая, эпическая или героическая, что было характерно для «Тихого Дона», а девичья лирическая «Я надена платье бело». Оперой Хренникова утверждается эстетический постулат, который позже обретет чеканную формулировку в центральном тезисе педагогики Д. Кабалецкого о «трех китах музыки» — марше, песне и танце. «Песня в “песенной опере” постоянно “оттеняет” относительную для предполагаемого слушателя сложность оперных форм (на самом деле — неизменно ученических), задавая “второй план” драматургического действия; марши возникают на драматических кульминациях его, символизируя “исторический оптимизм” выводов, а танцу отведены обязательно предусмотренные сюжетом “лакуны” дивертисментов» (с. 197).

«В оперном зале 1930-х годов встретились и полюбили друг друга два “неофита” музыкального театра — молодой композитор и молодой зритель. В лице Держинского и Хренникова в искусство пришли дилетанты-переростки, воспитанные на провинциальном музицировании <...>. Консерваторское образование в этих случаях ложилось на неподготовленную почву, и выносились из него сугубо школьная выучка, готовые формальные схемы и приемы, в прокрустово ложе которых насильно помещались сызмальства родственные авторам интонации городской бытовой музыкальной речи» (с. 197). За оперными сочинениями Хренникова стоит образ советской «музыкальной комедии», сбрасывающей с себя в те же 1930-е годы «кокон» нормативов классической оперетты.

Преобладание лирики и вынужденной героики лишь количественно отличало «песенную оперу» от новой «советской оперетты». «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова (1937) стилистически сходна со многими страницами оперы «В бурю». «Это движение жанров навстречу друг другу в перспективе ставило под удар упрочение советского “ампира”, классицистской эстетической иерархии на музыкальной сцене. И действительно, на поздних этапах советского театра “героическая” советская оперетта, для которой станет окончательно легитимной трагедийная тематика Гражданской войны или обеих (XIX и XX вв.) Отечественных войн, почти вплотную приблизится к образу “песенной оперы”, тогда как “песенная опера” будет “удерживать дистанцию” от сопредельного жанра во многом лишь с помощью минимального использования разговорных диалогов (но не всегда их избегая) и комических эпизодов» (с. 198).

С. Прокофьев, вернувшийся в советскую Россию с проектами декламационных «музыкально-драматических хроник», также совершает поворот в сторону «песенной оперы». В «Семене Котко» (1939) достигнут «удивительный для оперы XX века баланс между речитативностью и мелодизмом, замкнутостью и разомкнутостью форм, вокальным и инструментальным началом, традиционностью и новизной». Однако обязательный оптимизм финала и здесь достигается способом «*deus ex machina*». Справиться же с однозначностью классовых характеристик Прокофьеву так и не удастся. Его приход к литературной классике в «Дуэнье» и «Войне и мире» означал, в сущности, капитуляцию перед проблемой современного сюжета в советской опере (с. 199).

Возвращение советской культуры к имперской мифологеме означало попытку возврата к четкой жанровой иерархии. Советской государственности, приобретающей имперские черты, требовалась опера, воплощающая классицистские императивы долга и героики. В полной мере эти идеологические предписания не были выполнены. Историко-героический жанр не вытеснил окончательно «песенную оперу». Более того, лирическое начало остается неотъемлемой составляющей героической темы (с. 200).

«На протяжении 1930-х годов совершалась “реинкарнация” напуганного, чудом выжившего среди голода, холода, арестов и расстрелов “обывателя”, затаенной мечте которого о том, чтобы “жить стало лучше, жить стало веселее”, демонстративно была готова потворствовать власть. Вопреки осуществлению идеи воспитания <...>

человека “героического”, а в перспективе и “сверхчеловека”, появился “лирический человек”, тяготеющий снова к общезначимым жизненным ценностям. Ему наконец-то были официально дозволены “чистая любовь”, “крепкая семья”, “скромный быт” и “здоровый юмор”. Его “идентичность” нашла наиболее адекватное музыкальное выражение в советской лирической песне, где все эти постулаты были поэтически сконцентрированы в текстах, а соответствующая эмоциональность выражена интонационно. Великая война только еще сильнее выявила тягу простого человека к лирическому самовыражению, памятником чему стала антология советской военной песни. В сущности, именно ей суждено было оказаться главным музыкальным памятником времени, важнейшим документом ее антропологической истории» (с. 200–201).

К.В. Душенко

О ШОПЕНЕ^{*}

К Году Шопена журнал «Новая Польша» опубликовал подборку материалов о великом музыканте.

Стефан Киселевский (1911–1991) – композитор, публицист, писатель:

О Шопене сегодня хотелось бы писать совершенно иначе, чем писали о нем до сих пор. Его тоже, подобно Бетховену, неустанно преследует собственная назойливая легенда, которая уродует, извращает, стилизует, меняет пропорции. В наводнении суждений традиционных, общепринятых, удобных или воздействующих на заурядное воображение, а с другой стороны – в наводнении суждений частичных, выделяющих лишь отдельные элементы, отвечающие субъективной человеческой заинтересованности, где-то пропадает универсальная правда о Шопене. Эту правду, правду о его артистической индивидуальности и его человеческом облике можно бы определить так: он был безмерно сложен, но сложен таким образом, что одновременно необычайно и монолитно прост.

Сложность и простота – противоположные понятия, и только гениям дано соединить их в однородное и гармоничное целое. Гений сочетает в себе противоположности неповторимым образом, в его случае это сочетание кажется естественным, очевидным – у любого другого оно казалось бы бессмыслицей и дисгармонией. Вагнер, наверное, не был гением: слишком уж он однороден, в нем мало противоречий. Зато Шопен был чистейшим гением: хотя ему присуща исключительная цельность, однако с момента его смерти и вплоть до сего дня каждый обнаруживает в нем что-то другое. Им пользовался и импрессионизм, и джаз, им восторгался и экстатический мистик Скрябин, и объективистский ремесленник Равель; Шопен превосходит

^{*} О Шопене // Новая Польша. – Варшава, 2010. – № 5 (119). – С. 46–48.

но укладывался в историю и атмосферу западноевропейской музыки, но одновременно был органическим элементом славянской, патристически-мессианской, нередко жалостной польской легенды. Шопен – как будто тот волшебный предмет, который в каждом зеркале отражается по-другому. А ведь это всегда один и тот же предмет. Такова тайна синтетической природы гения, в которой, как в солнечном спектре, семь цветов радуги, наложенные один на другой, дают в итоге простую, девственно непорочную белизну – в белизне этой, однако, содержится всё остальное.

Зигмунт Мыцельский (1907–1987) – композитор, писатель, мемуарист:

Когда были опубликованы письма Шопена, выразился после их прочтения: «Бедный мальчонка». С трезвых страниц этого романтика веет странным и простым, юношеским сознанием висящего, как рок, несчастья. Эта грусть редко выражена прямо, она усиливается годами и болезнью, проглядывает из иронических фраз и приоткрывает неутоленное отношение к миру и людям, какую-то неудовлетворенность, составляющую содержание артистизма. Шопен был замкнут в форму кристальную и непрозрачную, хрупкую и недоступную, страшно чувствителен к собственным и чужим «волнениям», закован в броню видимостей, воспитания, светских форм, заглаживал даже малейшие следы взволнованности, не выносил эксгибиционизма, криков и истерик, а при этом – с нервами на поверхности, как пыльца на крыльях бабочки.

Петр Вержбицкий (1935 г.р.) – писатель, публицист, музыкальный критик:

С тех пор как я слушаю музыку, мне сопутствует загадка Шопена, тайна его особенной своеобразности, отдельности, исключительности – с одной стороны, рекордно яркой и выразительной (о том, что перед нами Шопен, мы узнаём в одно мгновение), а с другой – дьявольски неуловимой. Мне кажется, что оный секрет шопеновского стиля и в то же время особого и всегда столь безотказного резонанса, в который его музыка входит с каждой индивидуальной слушающей душой, – это вездесущий в ней обманчивый, мерцающий тон. Только что вышла моя книга, где говорится именно об этом¹. И сегодня ничего умнее мне не выдумать, кроме как процитировать один кусок из

¹ *Wierzbicki P. Migotliwy ton – eseї o stylu Chopina. – W-wa: Sic!, 2010. – 310 s.*

нее: «Игра противоречивых стихий – плача и смеха, преднамеренности и вдохновения. Восклицательные и вопросительные знаки. Всё разбегается. Всё щебечет. Всё извивается. Всё трепещет. Тучи побочных ноток. Извержение ассоциаций. Вздохи, леденящие кровь в жилах. Громовые раскаты, кроющие тревогу. Выводы, без промедления сеющие множество разнообразных сомнений. А душа человеческая, по крайней мере когда она предоставлена себе самой, когда ей нет нужды суетиться, доказывать, служить, подчиняться целям, делам, экзаменам, не марширует по большому утопанному тракту, не танцует в ритме высказанных мыслей, названных чувств, тонов, учтенных в большой неписаной книге. А душа человеческая, по крайней мере когда никто за ней не подглядывает, прокрадывается обочинами, исподтишка, рыскает по углам, мечется, запутывается в паутине воспоминаний, порывов, прихотей и всё время вертится на месте, сбита с толку, неуверенная в себе, поглядывая во все стороны. А маршруты человеческой души, если никто на нее не смотрит, извилисты, не обозначены никакими знаками, и можно усомниться, окончательно ли проложены.

Так мерцание языка звуков входит в резонанс с разбушевавшимися томлениями, страхами, печалью, огорчениями и прихотями. Так человеческая душа отыскивает в стиле Шопена свою собственную природу. Так выходит наружу великий парадокс этой музыки. Трезво держась земли, избегая шумных “измов”, Шопен внезапно остается с глазу на глаз с глубочайшей тайной Природы. Мерцание есть состояние человеческой души. А разве существование скорее в кружениях, вывертах, сверканиях, нежели в стабильности, осязаемости, реальности, не дано в удел всем зонам вселенной, всем вещам, всем частичкам вещи! А разве весь мир в его безграничной громадности, в его неутомимой преходящести, в его появлении перед глядящими, понимающими глазами и исчезновении, когда им приходит время навсегда закрыться, представляет собой что-то иное, как не империю противоречивых течений, обманчивых симптомов, непредсказуемых продолжений, пролагаемых невидимой рукой хаоса?

Так расчетливый режиссер собственной карьеры, часовых дел мастер, не из силы духа черпающий вдохновение, а из интеллекта, из помыслов, маньяк принципа “поменьше слов”, реалист, агностик, скептик, шутник, а часто и шут, враг рассуждений о музыке, цепляния к мелочам, философских разглагольствований, тот, кто сам себя столкнул на обочину с широкого, утрамбованного тракта языка зву-

ков, тот, кто забрался в бездонные глубины Космоса лишь однажды, в гремящих пассажах Этюда до минор, последнего из вторых Этюдов, а методом выбрал глумление, кто, пренебрегши изучением мира, увидел его – мимоходом – насквозь. Так стиль Шопена выдает свой улётный секрет: неуловимое придержать неуловимым, разбежавшееся подогнать и расчехловить, темное приодеть во тьму» (цит. по: с. 48).

С.Г.

Я. Плампер

АЛХИМИЯ ВЛАСТИ: КУЛЬТ СТАЛИНА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Ян Плампер (р. 1970) – немецкий историк; его исследование впервые было опубликовано в США в 2001 г. в качестве докторской диссертации.

Культ Сталина автор помещает в ряд «современных политических культов личности», первым из которых был культ Наполеона III. Пять основных признаков отличают эти культы от их предшественников. Они: 1) представляют собой порождение массовой политики: их аудиторией и источником легитимности служит все население; 2) используют современные СМИ; 3) возникают лишь в закрытых обществах, где невозможна критика культа вождя и создание конкурирующих культов; 4) являются детищами светской эпохи, изгнавшей богов; 5) представляют собой исключительно патрицентрический феномен: объектами поклонения в них являются только мужчины, в то время как прежние культы часто выстраивались вокруг королей, цариц и принцесс. «Причина этого патриентризма скрывается в народном суверенитете как источнике легитимности: <...> культ личности <...> служит в качестве репрезентации тех членов общества, которые обладают наибольшей властью, – мужчин» (с. 13). Во всех культах, выстроенных вокруг политического лидера, фюрер, дуче или вождь изображался человеком из масс, в то же время поднявшимся над массами (с. 51).

* *Плампер Я.* Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве. – М.: НЛЮ, 2010. – 496 с. – Очерки визуальности.

«Культы личности» подвергались в Советском Союзе официальному осуждению, ведь марксизм ставит общественное над личным. Однако большевистское направление русского марксизма вобрало в себя много волюнтаристских и идеалистических элементов в духе Ницше – в частности, идею о новом социалистическом человеке как о «сверхчеловеке». Такие понятия, как «авангард» («партия – наш авангард») и «вождь» партии отличали большевиков от меньшевиков, эсеров и других левых партий (с. 43). «Первый полноценный культ партийного вождя, пусть и мертвого, сложился <...> вокруг фигуры Ленина» (с. 47). Сталин играл в культе Ленина маргинальную роль и не занимался его организацией, «однако уже готовый культ Ленина, несомненно, послужил образцом для его культа» (с. 49).

Благодаря целенаправленной пропаганде сложился образ Сталина, находившегося в откровенной оппозиции к своему собственному культу или в лучшем случае неохотно его терпевшего. А так как «Сталин – это Ленин сегодня», то «по принципу синекдохи на Сталина распространялись самые характерные черты личности Ленина, и среди них самая главная – скромность» (с. 185). «Советское государство хотело, чтобы его граждане и весь остальной мир поверили, будто <...> люди спонтанным и естественным образом выражают любовь к своему вождю, Сталину, который лишь с большой неохотой принимает выражения этой любви и терпит навязанный ему культ» (с. 14). «Эта притворная скромность и служила основой для модели “не-скромной скромности”» (с. 190). Получившие наибольшую известность документы, подтверждающие образ скромного вождя, были сознательно отобраны Сталиным для самой доступной части своего архива.

По мнению автора, «культ Сталина представлял собой преимущественно визуальный феномен, рассчитанный на население, чья ментальная вселенная формировалась в основном зримыми образами в противоположность печатному слову» (с. 8). (Этот тезис, заметим, в монографии никак не доказывается, хотя существует, и даже преобладает точка зрения, согласно которой «советская цивилизация» была по преимуществу логоцентричной.)

Зарождение культа автор датирует 21 декабря 1929 г., когда по случаю 50-летия Сталина развернулась широкомасштабная компания по его возвеличиванию. Впрочем, «образ Сталина в юбилейном номере газеты от 21 декабря представлял собой почти исключительно вербальный, а не визуальный конструкт» (с. 63). Вплоть до середины

1933 г. фотографии Сталина появляются на страницах «Правды» весьма редко, да и то вместе с другими партийными функционерами, ничем не выделяясь из их числа (с. 65). «Публичный культ Сталина в различных СМИ берет свое начало в середине 1933 года» (с. 67).

Основными визуальными носителями сталинского культа вплоть до появления первого фильма о Сталине (1937) были фотографии, в большинстве своем запущенные в широкий оборот путем публикации в «Правде» (с. 59). Для выделения Сталина в первую очередь требовалось изображать его в одиночку. Формирование канона также включало в себя дистанцирование Сталина от других партийных вождей, скажем, на фотографии президиума на сцене Большого театра (с. 67).

Выделяло Сталина и направление его взгляда. «В то время как другие смотрят друг на друга, на своего вождя Сталина, на какой-либо предмет или на зрителя, взгляд самого Сталина всегда направлен к фокальной точке за пределами изображения. <...> В утопию – грядущий социализм или коммунизм – был устремлен его взгляд» (между тем как на снимках молодого Сталина его взгляд обычно направлен прямо в объектив, не за пределы снимка) (с. 69). В число признаков, выделявших Сталина на фотографии, входила его неподвижность. «Вообще неподвижность стала одним из важнейших мотивов в репрезентациях Сталина, и в приложении к нему очень часто использовался эпитет “спокойный”» (с. 69). Наконец, Сталину, в отличие от прочих, сопутствовали постоянные предметы – трубка в руке, карта, газета или книга.

Еще одной отличительной чертой можно считать его положение на снимке рядом с Лениным или ленинским изображением (на плакате, в картине на стене). Когда Сталина изображали вместе с Лениным, тот обычно находился слева, а Сталин справа. Как правило, в символогии «левая сторона» означает начало и женщину, а «правая сторона» – конец и мужчину (с. 72).

В середине 1930-х годов было поставлено на поток производство скульптур Сталина (с. 285). Весной 1935 г. на читателя «Правды» хлынул поток образов, посвященных темам изобилия и плодородия, символом которых выступали улыбающиеся представители среднеазиатских народов с экзотическими фруктами или новорожденными младенцами на руках. В газете также стали в огромных количествах фигурировать цветы, озера и картины природы, а также связанные с природой метафоры при описании молодых спортсменов

как «цветущего поколения» (с. 75). С начала 1937 г. число изображений Сталина в прессе резко снижается, а вместе с ними цветы, сады, фрукты и улыбающиеся азиаты. «Возможно, причиной тому было нежелание связывать его имя с чистками» (с. 79).

Сталина никогда не изображали как грузина. В качестве «отца народов» (один из его ключевых образов) он служил воплощением всего Советского Союза как федерации. «В таком качестве его репрезентации носили наднациональный характер» (с. 77). Впоследствии, в связи с подъемом «русского патриотизма» в конце 1930-х годов, особенно во время войны, образ Сталина подвергся сильной русификации, «тем не менее русификация образа Сталина не была доведена до конца» (с. 78).

С 1941 г. начинается переход к новому образу Сталина – образу генералиссимуса. 7 ноября 1943 г. на первой полосе «Правды» появился рисунок Павла Васильева, изображающий Сталина в парадном армейском мундире. Сталин смотрит вправо, в волосах у него седина, кончики усов повернуты по-вильгельмовски, темный мундир украшен многочисленными регалиями (с. 87). С конца 1942 г. Сталина все чаще фотографировали вместе с иностранными премьер-министрами и прочими сановниками. 1 августа 1945 г., по случаю Потсдамской мирной конференции, Сталин впервые появился в белом мундире генералиссимуса с золотыми пуговицами и погонами (с. 95). К 1947 г. канон сталинских образов и расписание их появлений в «Правде» сформировались практически окончательно (с. 100).

На послевоенных фотографиях с различных партийных заседаний и сессий Верховного Совета Сталин нередко сидит в одиночестве, с отчужденным видом, порой в углу зала. От такого отчуждения оставался лишь один шаг до полного отсутствия. На снимке трибуны Мавзолея Ленина 7 ноября 1945 г. Сталина нет среди кремлевских вождей. Затем он лишь один раз поднялся 7 ноября на трибуну Мавзолея, в 1952 г. Такая перемена может объясняться его слабым здоровьем, однако для читателей «Правды» она знаменовала переход «к репрезентациям в отсутствие репрезентируемого». «Отсутствие Сталина было таким отсутствием, которое подразумевало присутствие – “духовное присутствие”, в качестве аллюзии или метафоры. Иными словами, отсутствуя, Сталин присутствовал в большей степени, чем когда-либо» (с. 96).

Сталина с самого начала его культа если и изображали с детьми, то только с девочками. «Присутствие девочек лучше передавало

недостигаемость вождя: сильнее отделенные от него своим полом и возрастом, они лучше подчеркивали, как высоко он поднялся над прочими людьми» (с. 110). Однако в 1947 г. дети, изображавшиеся с вождями, уже не были представителями этнических меньшинств, а обладали подчеркнуто русской внешностью. «Эта перемена связана с давшим о себе знать в годы войны насаждением советского патриотизма, который многие историки понимают как едва замаскированный русоцентричный национализм» (с. 110–111).

Написанные маслом портреты Сталина играли основную роль при создании сталинского культа; «в коллективном воображении Сталин стал неотличим от своего портрета» (с. 5). Портреты Сталина нередко вешались в «красном углу» – там, где раньше висели иконы. «Портреты Сталина не воспринимались как констатирующие или миметические изображения; в них, как и в иконах, видели перформативные образы, вызывающие изменение в зрителе» (с. 11). Художники и искусствоведы описывали портреты Сталина, прибегая к терминам, которые издавна использовались в литературе об иконописи: «живой» (подразумевающий выброс сакральной энергии) и «образ» (в том значении, которое относится к православному, немиметическому, перформативному изображению) (с. 11). Критика зачастую не шла дальше выявления и словесного описания того образа, который пыталась донести до зрителя конкретная картина. «Образ Сталина, по-видимому, воспринимался как функциональный эквивалент “подлинника” – набора образцов, по которым писались иконы» (с. 301).

Параллель с иконами, однако, «не позволяет объяснить направление сталинского взгляда, который неизменно устремлен в фокальную точку за пределами картины, ибо Сталин воспринимался как воплощение поступательной, марксистской исторической силы. <...> Только он мог видеть финал утопической временной шкалы – светлое коммунистическое будущее» (с. 11). «Он и только он воплощал в себе конечную точку утопической временной шкалы и в этом качестве находился вне времени и пространства» (с. 9).

Сталин «порождал бесчисленные метафоры и сам превратился в метафору. <...> Сталин и Советский Союз – его природа и топография – оказались замкнуты в кольцо взаимного обозначения. Если физическое тело Сталина выполняло роль обозначающего (signifier) природы <...>, то природа функционировала как обозначающее Сталина» (с. 142–143).

На картине Федора Шурпина «Утро нашей Родины» (1949) Сталин изображен посреди поля; он одет в белую послевоенную форму генералиссимуса, с шинелью, перекинутой через руку, руки сложены на животе, волосы поседел, лоб прорезают глубокие морщины. «Это канонический послевоенный образ Сталина, которого состарила мировая война и гибель миллионов людей». Точный геометрический центр картины расположен там, где под кителем должно находиться сердце Сталина; кроме того, это самый светлый фрагмент картины. «Страна уже преобразилась и больше не движется, описывая лишь круги вокруг себя самой <...>. Единственное линейное движение – взгляд Сталина – направлено вовне, к точке где-то за пределами картины. Если страна – это “утопия, ставшая реальностью”, то взгляд Сталина устремлен к еще более светлому будущему» (с. 167–168).

Между тем Ленин обычно изображался в движении. В связи с этим автор цитирует высказывания Александра Герасимова о работе над портретом Сталина: «Все приемы моей работы были противоположны тому приему, который я взял, когда выполнял портрет тов. Ленина. Там порывистая поза, выражение лица такое, там клич революции, клич за революцию. <...> Образ Иосифа Виссарионовича – это спокойная уверенность в положении того дела, во главе которого он стоит, полная уверенность в свои силы [так у Герасимова], ничего резкого, спокойная, убедительная речь» (с. 174).

К концу 1940-х годов сложилась классификация канонических образов Сталина: «вождь», «народный трибун», «отец народов», «строитель коммунизма», «полководец» (в годы войны) и «генералиссимус» (после войны). Каждое из этих вербальных определений влекло за собой целый каскад визуальных ассоциаций: Сталина как «отца народов» неизменно изображали среди представителей различных советских национальностей; Сталина как «строителя коммунизма» представляли среди тракторов и заводов первой пятилетки; Сталин как «полководец» либо планировал военные операции, склонившись в кремлевском кабинете над картой, либо рассматривал поле боя в бинокль; наконец, Сталин в роли «генералиссимуса» был немыслим без своего белого мундира (с. 300–301).

Вскоре после смерти Сталина началась «тихая фаза десталинизации». После похорон Сталина и до конца 1953 г. его изображения появились в «Правде» лишь пять раз (с. 132).

К.В. Душенко

А.И. Демченко

РАННИЙ РУССКИЙ АВАНГАРД И «НОС» Д. ШОСТАКОВИЧА*

И.Ф. Стравинскому и С.С. Прокофьеву принадлежат эпохальные открытия как в сфере звуковой технологии, так и в кардинальном обновлении образного мира. Предтечей музыкального авангарда можно по праву считать и позднего А.Н. Скрябина, поскольку он вплотную подошел к тому рубежу, где кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи. Достойным «партнером» этих светил по смелости новаций и высокому художественному классу стал молодой Д.Д. Шостакович, выступивший во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов. Его новаторские искания сильнейшим образом затронули музыкальный театр начала века.

Наибольшей органичностью выделилось сделанное тогда в области балета, чему способствовало то приоритетное положение, что приобрели на данном этапе инструментальный стиль и свободная хореографическая пластика. Здесь высшей кульминацией стала «Весна священная» Стравинского, ее справедливо называют «катехизисом» новой музыки вообще.

Сложнее обстояло дело с обновлением оперы, где многое тормозилось теми естественными техническими ограничениями, что ставила перед композитором природа певческого голоса. И все же велись разноплановые эксперименты, преследующие своей целью коренную модернизацию столь условного, инертного и «требова-

* Демченко А.И. Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр, 1910–1920 гг. – М.: Наука, 2008. – С. 374–383.

тельного» жанра.

На отечественной почве новшества в нем начались с оперы-пародии В. Эренберга «Вампука» (1909), знаменитой не только своим названием, ставшим нарицательным, означая все ходульное и трафаретное в музыкальном театре. Шарж на условности и мишуру оперного спектакля был отнюдь не дружеским; за Сатириконом-капустником скрывалось стремление вывернуть наизнанку сам принцип драматургии и образности классического музыкального театра, а с ним подвергнуть сомнению разумность и необходимость многого из того, что составляло суть мироощущения уходящей эпохи.

Следующей заметной вехой стала опера М. Матюшина «Победа над Солнцем» (1913) в оформлении К.С. Малевича. Новый прилив авангардных проб в области отечественной оперы приходится на 1920-е годы. С. Прокофьев после «Любви к трем апельсинам», во многом вдохновленный театральными экспериментами Вс.Э. Мейерхольда, создает две музыкальные драмы экспрессионистского типа – «Игрок» (в исходном варианте была написана еще в 1916 г., но окончательно завершена десятилетием позже) и особенно «Огненный ангел» с его сгущенно мистической атмосферой. Суть обоих произведений – катастрофа личности: главные герои постоянно находятся на грани срыва, присущий им модус сверхнапряженного существования неминуемо приводит их к жизненному крушению.

Прокофьев стремился вырвать оперу из плена замкнутых музыкальных форм, сообщить ей сквозной ток напряженнейшего событийного действия. В том же направлении непосредственного сближения со спецификой драматического спектакля продвигались новаторски настроенные В. Дешевов («Лед и сталь», 1929) и Л.К. Книппер («Северный ветер», 1920), к тому же настойчиво внедрявшие в свои партитуры дух жесткого конструктивизма.

Параллельно этому шел поиск в сфере гротесковой эскапады абсурдистского толка. В 1928 г. одновременно появились оперы «Герой» А. Лурье и «Нос» Д. Шостаковича. Эти авторы с позиций эстетики абсурда стремились противопоставить вывернутой наизнанку эксцентrique сценического действия подчеркнуто серьезную, даже мрачную по своему колориту музыку и тем самым создать эффект трагикомического несоответствия.

Остановимся подробнее на этом произведении Шостаковича. Из сугубо экспериментальных отечественных опер начала XX в. она оказалась наиболее талантливой и жизнеспособной – на Западе по-

добное положение завоевала опера А. Берга «Воццек» (1921), ощути-мо повлиявшая на становление оперной эстетики Шостаковича.

Этой опере Шостаковича присуща «тотально» гротесковая направленность. Гротеск здесь предстает во всевозможных ипостасях и нюансах: от веселого озорства, забавного комикования, ироничной эксцентриады до едкого сарказма, глумливой издевки, беспощадного бичевания.

У Гоголя Шостакович нашел фундаментальную базу гротесковой выразительности, состоящей в острой характеристичности персонажей и их речи. Композитор не ограничился текстом повести «Нос» и обратился к другим произведениям писателя: «Майская ночь», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские помещики», «Женитьба», «Сорочинская ярмарка», «Записки сумасшедшего», «Мертвые души».

Опираясь на художественные приемы Гоголя, гиперболизируя их в музыкальном прочтении, композитор неоднократно называл объектом сатиры «палочную эпоху Николая I». Но совершенно ясно, что адресат его оперы-гротеска был неизмеримо более широким: его опера была нацелена на развенчание человеческих слабостей и теневых сторон настоящего.

Главной мишенью сатиры-буффонады Шостаковича справедливо называют мещанство, столь громко заявившее о себе во времена нэпа. Хотя композитора скорее интересует не мещанство как таковое, а обывательское вообще. Он выставляет на посмеище пошлость расхожих стандартов человеческого существования, ущербность всевозможных типажей, различные «гримасы» жизни.

С одной стороны, комизм страданий коллежского асессора Ковалёва может вызывать иногда чуть ли не сочувствие. С другой – Шостакович дает понять, что такие «Ковалёвы», сбившись в массу, способны на что угодно. В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в седьмой картине, когда люди, находящиеся на станции дилижансов, с остервенением бьют его с криком «Так его!» (повторяется 38 раз – подобный эффект механического вдалбливания Шостакович использует многократно). Здесь зрителю уже не до смеха: озверение обывательской толпы, выраженное через устрашающее «куханье» всего певческого и оркестрового состава заставляет испытать самые неприятные ощущения.

В множественном спектре гротеска выделим еще два полюса,

имеющие к тому же противоположную социальную окрашенность. С одной стороны, это солидный «респект», более всего ассоциируемый с обличем бюрократии как царских времен, так и новейшей генерации послеоктябрьской поры. Персоны подобного рода изъясняются невероятно витийственно, выпендренно, претенциозно (высокий «штиль» использует Нос, когда выдает себя за статского советника «по ученой части»). С другой – «хулиганские мотивы», получившие хождение в искусстве 1920-х годов. Вступление к I действию, задавая тон всей опере, как раз и выдержано в таком духе.

Гротеск невозможно представить вне пародийности. В опере Шостаковича есть и издевка над закосневшими оперными штампами, и использование традиционных жанровых форм в их гипертрофированной или резко деформированной подаче (вальс, полонез, похоронный марш), и весьма прозрачные аллюзии на широко известные фрагменты классической музыки. А.С. Бретаницкая писала об этом: «Приметы оперного материала Чайковского встречаются не раз. Возбужденная речитация главного героя на фоне молитвенного хора (“Казанский собор”) использует прием, использованный в начале сцены в казарме из “Пиковой дамы”. Хрупкая сквозная тема “вздохов” в моносцене Ковалёва из 6 картины могла бы иметь прообразом “секвенцию Татьяны” из “Онегина”. В ариозо Старой барыни слышится намек на романс Полины, в репликах Приживалок – на оркестровый отыгрыш песенки Графини из “Пиковой дамы”. В квартетной сцене из 8 картины утрирован композиционный прием начального квартета из “Евгения Онегина”. В музыке “Носа” то и дело мелькают мотивы и целые отрезки мелодий, отчетливо или отдаленно напоминающие то арии Бориса Годунова или Грязного, то наигрыш Леля, то тему Золотого петушка...» (цит. по: с. 379).

В гротескно-пародийной природе оперы «Нос» многое построено на принципе парадоксальности. Шостакович следовал за первоисточником. Накануне премьеры (в 1929 г.) он писал, что сюжет этот привлек его «своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах» (цит. по: с. 379).

Эффект «фантастического реализма» композитор усиливает путем сопряжения противоположно направленных векторов: комизм сценического действия – подчеркнуто серьезный тон музыки. Один из приемов состоит в том, что зафиксированному в литературном тексте ничтожно мелкому, пустячно бытовому нарочито придается выраженная в звуках весомость, значительность. Так, первое выска-

зывание Ковалёва («Вчерашним вечером вскочил у меня прыщик на носу») подается в характере возвышенно-проникновенного ариозо, чуть ли не величественно. Или в следующей, четвертой картине фоном для диалога (Ковалёв пытается усостыжить сбежавший от него Нос) становится торжественная, отрешенно-холодная красота молитвенных хоралов, возносимых под своды Казанского собора.

Композиция оперы перенасыщена самыми разными парадоксами. Например, оркестровый антракт к шестой картине представляет собой детально разработанную, грандиозную по звучанию, намеренно «ученую» фугу, заведомо нелепую в контексте комедийного действия. А сама картина открывается частушкой Ивана, лакея Ковалёва (это единственный выход за пределы гоголевского текста – в качестве квазифольклорной вставки взяты слова Смердякова из романа Достоевского «Братья Карамазовы»). В противовес только что звучавшей нарочито приподнятой академической полифонии дается разбитная, «забористая» песенка этого охальника («Непобедимой силой привержен я к милой»), а привычная аура симфонического оркестра сменяется «доподлинным» брэнчаньем двух балалаек. Такой «бытовизм» дотоле был недопустим в оперном театре (примечательна ремарка: «В передней на диване лежит Иван, играет на балалайке, плюет в потолок и поет»).

Шостакович часто прибегает к натуралистическому гротеску, не чуждаясь и физиологизма. Так, экспонирование главного героя начинается с его пробуждения. Утренние «отправления» смакуются в мельчайших подробностях и с завидной изобретательностью: Ковалёв 14 раз произносит свое «Брр» во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются у солирующих контрафагота, тромбона и скрипки форшлагами, глиссандо и флажолетами.

Натуралистические средства с подключением к ним «физиологизмов» становятся трамплином для выхода к моделированию явной патологии отдельных персонажей. Это начинается уже с первой сцены, где, выгоня мужа-цирюльника с обнаруженным в хлебе носом, Прасковья Осиповна 46 раз непрерывно кричит «Вон!» Ввиду резкой деформации бытовой речи и этих истошных воплей житейская свара превращается в припадок безумия, а просто «сварливая жена» (Д. Шостакович) в оголтелую истеричку.

В следующей картине свой вариант отклонений преподносит

образ Квартального надзирателя. Композитор избирает для него редчайший, специфический тембр – тенор-альтино и «загоняет» его в предельно высокую тесситуру, что пояснялось им так: «Это полицейский чиновник, который разговаривает крича». Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад, Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, «дребезжащим» тремоло ансамбля домр (еще одна тембровая натурализация!). Вообще, данная фигура является для композитора объектом самого пристального внимания. Выводя это «значительное лицо» как «одержимого административным восторгом» (Д. Шостакович), он использует все возможности художественного гиперболизма, чтобы создать злую карикатуру на олицетворяемую им власть. В частности, когда Квартальный впервые является провинившемуся цирюльнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времен «Гром победы, раздавайся» (искаженная коллажная цитата из музыки О.А. Козловского).

Демонстративный алогизм – одна из важнейших установок оперы «Нос», что определяет ее как комедию несусветных казусов, сатиру-фантасмогорию. Абсурдистская тенденция с особой ясностью выступает в моменты «тупиковой» формализации художественного материала. Своего предела это достигает в завершении пятой картины, где восемь дворников подают в газету объявления. Каждый из них интонирует свой текст отрывистыми звуками абсолютно независимо от других. Вновь, как отмечалось это во Вступлении к I действию, возникает сближение с пуантилистской¹ техникой, но теперь звуковой пучок складывается в контрапункт бессмыслицы, когда ни поющие не слышат друг друга, ни зритель не понимает ни слова.

Нетрудно понять корни абсурдистской позиции автора. Рисуя пеструю галерею «лиц, типичных своим ничтожеством», впереди которых шествует майор Ковалёв – «беспомощный пошляк» (слова Д. Шостаковича), композитор раскрывал вздор и суету человеческую, доведенную до идиотии, никчемность и бессмысленность жизни такой породы людей, мертвящую казенщину существования. О види-

¹ Пуантилизм (франц. pointillisme, от pointiller – писать точками) – письмо «точками» – один из современных методов композиции. Специфика пуантилизма в том, что музыкальная мысль излагается отрывистыми (как бы изолированными) звуками, окруженными паузами, а также короткими, в два-три звука мотивами. – *Прим. реф.*

мой, сюжетно оформленной части этого айсберга абсурда И.И. Соллертинский писал: «"Нос" – это остроумнейшее разоблачение механизма обывательской "утки". Зародившийся из ничего вздорный слух, пустяк-анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место» (цит. по: с. 361).

Сгущенный *критицизм*, доходящий до нигилистического перечеркивания всего и вся, вызвал, как необходимость, обращение к экстремальным средствам выразительности, что определило открыто *экспериментальную направленность* оперы «Нос». Ее появлению Шостакович в известной мере был обязан В. Мейерхольду, его новаторским режиссерским исканиям, его пониманию сценической условности и его чисто «представленческой» трактовке театрального спектакля. Это композитор прекрасно сознавал и сам: «Я жил у Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. Тогда я много работал, сочиняя оперу "Нос". Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось мне в чем-то стать похожим на Мейерхольда» (цит. по: с. 381–382).

Импульсы, идущие от Мейерхольда, особенно ощутимы в активном сближении этой оперы с формами драматического театра. Шостакович, по его словам, «менее всего руководился тем, что опера есть по преимуществу музыкальное произведение. В "Носе" элементы действия и музыки уравнены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места. Таким образом, я пытался создать синтез музыки и театрального представления» (цит. по: с. 382). Не случайно либретто практически целиком составлено из прозаического текста; вокальный ряд основан главным образом на разговорных интонациях, в целом он свободно сочетает речитатив и декламационную речь. Это облегчает возможность стремительного развертывания действия, чему способствует и монтажная драматургия, идущая от кинематографа.

О нестандартности первой оперы Шостаковича красноречиво говорит невероятное множество персонажей. Их 78 (!), не считая ансамбля приживалок и хора, представляющего молящихся, отъезжающих, провожающих, обывателей, полицейских, евнухов. Пренебрегая традиционными ограничениями, композитор вывел на оперную сцену всю «Расею»: чиновников, военных, студентов, праздношатающихся, дам и господ разного «калибра», полицейских, пожарных, торговков, дворников, лакеев и др.

Талантливость этого произведения заставляет иначе подойти к

заложенной в нем проблеме «негатива». Ведь рефлексировать в данном случае приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности. Вспомним слова В. Гюго: «Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в жизни. Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесенное в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности. Хорошо выполненное и плохо выполненное – вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве» (цит. по: с. 383).

С.А. Гудимова

В.В. Бычков

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ CREDO КАНДИНСКОГО*

Основоположителем собственно абстрактного, или «беспредметного», искусства и его главным теоретиком по праву считается русский живописец *Василий Кандинский*. С конца XIX в. он практически постоянно работал в Германии, стоял у истоков экспрессионизма, его альманах «Синий всадник» объединил вокруг себя многих экспрессионистов. В своем творчестве художник пошел значительно дальше своих немецких коллег по пути «раскрепощения» цвета и формы от диктата «литературщины», т.е. по пути создания чисто живописных симфоний, в которых вся художественная нагрузка лежит только на цвете и на абстрактной, точнее, неизоморфной форме.

Художественно-эстетическая теория Кандинского сформировалась в атмосфере взлета духовных, в частности теософских, антропософских и символистских исканий. Основные идеи его эстетики изложены в книгах «О духовном в искусстве» (1911), «Ступени» (1913), «Точка и линия на плоскости» (1926) и в многочисленных статьях.

В этих работах Кандинский пытался осознать смысл искусства, своего в том числе, и передать это понимание зрителям своих картин, которые как крайне новаторские для того времени, естественно, вызвали неоднозначные оценки. Одну из главных целей своих теоретических сочинений он видел в том, чтобы пробудить в читателях «способность восприятия духовной сущности в материальных и абст-

* *Бычков В.В.* Художественно-эстетическое credo Кандинского // *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. – М.: МБА, 2010. – С. 506–522.

рактных вещах». Эта цель до сих пор остается крайне актуальной в культуре, а значимость многих суждений русского живописца сего дня, пожалуй, еще более существенна, чем в начале прошлого века.

Свое время Кандинский, наряду со многими его современниками в России, осознавал как время духовного пробуждения «от долгого периода материализма» – особенно в искусстве. XIX век представлялся ему одной из тех эпох, которые отреклись от Духа, утратили способность его чувствовать. В новом же веке он ощутил наступление «эпохи Великой Духовности», которая требовала адекватного ей искусства. Отсюда осознание Кандинским высочайшей роли искусства и художника в этот значительный период в истории культуры. Искусство, писал он, – «дитя своего времени» и, как часть духовной жизни, «обладает пробуждающей, пророческой силой». Художнику дан дар особого видения. Он – пророк и ясновидец, наделенный высшим знанием пути. «Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества» (цит. по: с. 507). Сам Кандинский ощущал непомерную тяжесть этой «повозки» и стремился не только своим художественным творчеством сформулировать открывшиеся ему знания.

Весь окружающий человека мир предстал перед его обостренным духовным взором звучащим космосом духовности, бесконечной симфонией Духа. В любом предмете Универсума душа художника ощущала глубинную жизнь, улавливала «внутреннее звучание», отличное от звучания всех остальных предметов и не стоящее в прямой зависимости от внешнего, «практически-целесообразного» смысла этого предмета. «Мир звучит. Он есть космос духовно действующих существ» (цит. по: с. 507). Эту духовную жизнь предметов хорошо ощущают дети и умеют безыскусно передать в своих рисунках. В каждом детском рисунке без исключения, полагал Кандинский, «обнажается собственное внутреннее звучание предмета». Взрослые же всеми силами стремятся отбить у детей эту удивительную способность и вытеснить ее «практически-целесообразным», т.е. утилитарным, отношением к миру. И им это, увы, удастся! Только истинные художники сохраняют на всю жизнь детское «ясновидение», основывая на нем свое творчество.

Итак, художник, по Кандинскому, «слышит» внутреннее звучание космоса и каждого отдельного предмета, «видит» его сокровенную духовную жизнь и стремится материализовать ее, воплотить средствами подвластного ему искусства. Отсюда – ясное и четкое от-

ношение русского живописца к проблеме содержания и формы. Для него содержание первично, а форма вторична. Главное в искусстве, считает он, *что*, а не *как*, и это *что* (= содержание = дух = внутреннее звучание) и определяет *как* (= форму = средства выражения). Кандинский – враг всяческого формализма, «искусства для искусства», «чистого искусства», увлечения формотворчеством. Кредо его творчества: *форма определяется содержанием*. «Самым важным вообще является не форма (материя), а содержание (дух)», – писал он (цит. по: с. 508). Только за свойства самой формы (прекрасная, безобразная, топкая, грубая и т.п.) ее нельзя оценивать как позитивную или негативную. Форма относительна, и ее оценка имеет смысл только при соотнесении ее с содержанием, под которым он понимал не литературный сюжет или «рассказ» (который вообще может присутствовать в картине, но не обязателен для нее), а «сумму возбуждений, которые вызываются с помощью живописных средств» (цит. по: с. 508).

Содержание, выражаемое в искусстве, – специфично. Оно отличается от любого другого «содержания», например, науки или религии. Это такое содержание, «которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи» (цит. по: с. 508). Это содержание Кандинский называет «художественным содержанием», душой искусства, без которого его тело (*как*) никогда не будет жить полной здоровой жизнью. Оно не только специфично в целом, но индивидуально для каждого художника – у каждого оно *свое*; а отсюда и *свои* формы выражения, которые не лучше и не хуже других. Они равноценны, если адекватно выражают *свое содержание*.

При всей самобытности художественного содержания каждого произведения искусства Кандинский усматривает в нем и некое объективное начало, общее для искусства в целом. Он обозначил его как «объективное в искусстве», которое, как ощущал сам живописец, «особенно напряженно» стремилось проявить себя в его время, мучительно искало адекватных форм выражения. И современное Кандинскому искусство предоставило такие формы, явилось «материализующей силой», воплощающей «созревшее для откровения Духовное». Сам процесс воплощения Духовного в искусстве представляется Кандинскому в следующем виде. В определенное время в Универсуме возникает необходимость в художественном творчестве. «Творящий Дух», который наш живописец считает возможным обозначить

и как «абстрактный Дух», подступает к душе художника и возбуждает в ней некое стремление, внутренний порыв. При определенных условиях он приводит к созданию в человеческом духе новой ценности. И художник сознательно или бессознательно устремляется на поиски материальных форм для воплощения «живущей в нем в духовной форме новой ценности» (цит. по: с. 509). Фактически эта «новая ценность», – а она уникальна, у каждого художника в данный момент творчества «своя» – и составляет содержание произведения искусства, хотя главным («важнейшим») остается Дух, Абсолют, «который явил себя в этой ценности». Настоящий художник работает, «прислушиваясь к категорически приказывающему гласу, который является гласом Господа, пред которым он склоняется и чьим рабом он является» (цит. по: с. 509).

Художественное содержание рассматривается Кандинским в контексте анализа творческого процесса. Подобный подход в полной мере доступен, пожалуй, только художнику, и он дает интересные для философии искусства результаты. В отличие от многих теоретиков и художественных критиков того времени Кандинский утверждал, что художественное творчество в глубинных своих основаниях не подчиняется произволу художника. Не он управляет творческой силой, но она сама движет им, побуждая искать наиболее адекватные его творческой субъективности формы выражения. «Ядро души имеет божественное происхождение и духовно», – утверждал Кандинский, во многом солидаризуясь с популярными в то время теософскими и антропософскими учениями (цит. по: с. 509). В человеке оно обрывает особую «плотью души», подверженной внешним воздействиям, которые и определяют ее «окраску», существенно влияющую на создаваемое произведение искусства. Однако сквозь эту окраску у настоящего мастера всегда слышен некий неизменный звук камертона «ядра души». Им-то и определяется в конечном счете значение художника и его творчества.

Правильно «настроенная» рука живописца управляется именно этим камертоном, а не разумом и часто действует вопреки разуму – как бы «от себя». Созданная таким образом форма приносит художнику «такую радость, которая не сравнима ни с чем другим» (цит. по: с. 509). В творческом процессе участвуют как интуиция, так и логика, а управляет ими, соотносит и контролирует их творящий дух художника, направляемый божественным Духом. В целом, убежден Кандинский, «возникновение произведения имеет космический ха-

рактер», а не произвольный и субъективистский (цит. по: с. 510).

Трудно сказать, насколько хорошо знал Кандинский историю философии. Однако то, что он был в достаточной мере знаком со многими аспектами немецкой культуры, хорошо известно. В его концепции творчества ясно различимы мотивы неоплатонической эстетики в интерпретации немецких романтиков. Мотивы эти были не чужды многим представителям русской философской и художественной интеллигенции начала XX в. В строгом, неоплатонически-феноменологическом духе несколько позже их изложит А.Ф. Лосев.

В творческом акте Кандинский отмечает три побудительные причины или, в его терминологии, «три мистические причины», «три мистические необходимости» (почему мистические, и в каком смысле мистические, автор «Духовного в искусстве» не разъясняет; скорее всего имеется в виду бессознательный характер действия этих «причин»): 1) необходимость выразить в искусстве себя («индивидуальный элемент»); 2) необходимость выразить свою эпоху, ибо художник – дитя этой эпохи («элемент стиля во внутреннем значении»); 3) необходимость выразить то, «что свойственно искусству вообще» независимо ни от каких субъективных факторов, некое *вечное содержание искусства*, которое Кандинский обозначает как «элемент чисто-и-вечно-художественного». Этот элемент «проходит через всех людей, через все национальности и через все времена», его можно «видеть» в произведениях любого художника, любой эпохи, любого народа. «Духовный взор» открывает этот элемент за первыми двумя.

Первые два элемента преходящи. Они актуальны только в эпоху создания произведения и в ближайшие к ней; затем постепенно утрачивают свое значение. Поэтому элемент индивидуальности для Кандинского не имеет большого значения в искусстве. Главное – его вечное, объективное содержание – «элемент чисто-и-вечно-художественного», который не только не утрачивает своего значения со временем, но, напротив, сила его постоянно возрастает. Египетская пластика волнует нас сегодня значительно больше, чем она могла волновать ее современников, а своей живописи, покрывающей стены гробниц, египтяне вообще не видели. Она доступна только нам, и ее высшие достижения (например, росписи гробницы царицы Нефертари) являются для нас художественными шедеврами, доставляющими высочайшее эстетическое наслаждение. Истинное художественное содержание искусства прошлого, убежден Кандинский, скрыто от современников под печатью эпохи, личности художника. Для нас же

в ней слышится «неприкрытое звучание вечности – искусства».

Чем сильнее в произведении первые два элемента, тем оно доступнее современникам. Напротив, перевес третьего элемента часто закрывает произведение от ближайших к нему поколений, но он свидетельствует о величии произведения и художника. Все три элемента теснейшим образом переплетены в произведении и образуют «целостность произведения», которая таким образом складывается из разнородных элементов – преходящих и вечного, и первые два, как правило, заслоняют третий от современников. «Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто-и-вечно-художественного от элементов личности и стиля времени» (цит. по: с. 511). При этом Кандинский хорошо сознает сложную диалектику художественного феномена: «объективный элемент» искусства («чисто-и-вечно-художественное») «становится понятным с помощью субъективного», т.е. только через субъективное может выразить себя. Здесь Кандинский приходит к формулированию важнейшего принципа художественного творчества, который обозначается им как *принцип внутренней необходимости*, лежит в основе всей его теории и проясняет эстетический смысл художественного творчества вообще.

«Неизбежное желание самовыражения объективного есть сила, которую мы здесь называем внутренней необходимостью; сегодня она нуждается в *одной* общей форме субъективного, а завтра – в *другой*. Она является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непременно гонит нас вперед» (цит. по: с. 511). Внутренняя необходимость является тем двигателем, который управляет и творчеством каждого художника (его индивидуальной творческой силой), и развитием искусства в целом. С ее помощью объективное художественное содержание, или Духовное, стремится материализоваться, обрести чувственно воспринимаемую форму. «Короче говоря, – пишет Кандинский, – действие внутренней необходимости, а значит и развитие искусства, является прогрессивным выражением вечно-объективного во временно-субъективном, а с другой стороны, это подавление субъективного объективным» (цит. по: с. 511).

«Временно-субъективное» и есть *форма* произведения искусства. Она несет на себе печать личности художника, стиля эпохи, и в ней же воплощено *чисто-и-вечно-художественное*. «Итак, форма есть выражение внутреннего содержания. Такова ее внутренняя характеристика» (цит. по: с. 511). Выбор формы и все манипуляции с ней определяются только *внутренней необходимостью*, действующей

в художнике, как правило, бессознательно, интуитивно. Поэтому ни у одной из форм нет преимущества перед другой. Все формы равноправны, «художник может пользоваться для выражения любой формой», если она есть продукт внутренней необходимости (цит. по: с. 512). Отсюда следует, что сознательное искание художником индивидуального почерка или стиля эпохи не имеет большого смысла. Родство произведений искусства состоит не во внешнем, «а в корне всех основ – в мистическом содержании искусства». И погоня за «направлением», «школой» и другими формальными признаками времени может только увести художника от этого содержания – главной цели искусства. Ему полезнее оставаться глухим к поветриям времени. «Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости». Только тогда он будет с легкостью использовать любые формы и средства, как «дозволенные», так и «недозволенные» (цит. по: с. 512).

Законы внутренней необходимости объективны, но они же одновременно и «законы души»; на этих-то объективно-субъективных законах и основывается искусство. Поэтому главным критерием в оценке произведения искусства является чувство, особое *художественное чувство*, безошибочно улавливающее соблюдение или несоблюдение этих законов в искусстве. Отсюда в теории Кандинского имеется и другой подход к принципу внутренней необходимости – от субъекта восприятия. «Ясно, – пишет он, – что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Мы назвали здесь этот принцип принципом внутренней необходимости» (цит. по: с. 512). Для зрительного восприятия, например, значимо воздействие цвета предмета, его форм и его самого, независимо от цвета и формы. Каждый из этих трех элементов обладает своим звучанием, и художник обязан сгармонизировать их на основе «принципа целесообразного прикосновения к человеческой душе» (цит. по: с. 512). Без этого не может быть настоящего искусства.

То, что чувство (художника и зрителя) воспринимает в искусстве как созданное по законам внутренней необходимости, ощущается им как *прекрасное*, или *внутренняя красота*, которая, по мнению Кандинского, не имеет ничего общего с внешней красотой и даже полностью противоположна ей. Человеку, привыкшему к «красивости», часто внутренняя красота искусства представляется уродст-

вом (цит. по: с. 513). Именно так, например, многие современники воспринимали музыку друга Кандинского, крупнейшего композитора XX в. Арнольда Шёнберга. Так воспринималась и живопись самого Кандинского всеми зрителями, лишенными художественного чувства или способности духовного видения, что в данном случае можно считать почти идентичным.

«Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне», – говорит Кандинский (цит. по: с. 513) и разъясняет, что речь идет не о внешней и даже не о внутренней нравственности, а о том, что в совершенно неосязаемой форме служит обогащению души. Поэтому в живописи, например, прекрасен всякий цвет, ибо он вызывает вибрацию души, а «каждая вибрация обогащает душу». И поэтому, наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне даже «уродливо». Отсюда Кандинский приходит к уже сформулированному Аристотелем, а затем Дионисием Ареопагитом и некоторыми классиками новоевропейской эстетики, но основательно забытому заключению, что в искусстве нет «уродливых» форм, если эти формы суть выражение внутреннего содержания; «все целесообразно-бесобразное... в произведении искусства – прекрасно» (цит. по: с. 513).

При этом крупнейший живописец XX столетия спешит пояснить, что не может быть и речи о каком-то искусственном процессе интеллектуального поиска форм для какого-то вымышленного содержания. В труде художника *все органично и все – бессознательно*. «Уже выше было сказано, что рождение подлинного произведения искусства есть тайна. Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Она сама найдет что сказать; сам художник при этом может в ту минуту и не сознавать, что именно. Ему подскажет *внутренний голос души*, какова нужная ему форма и где ее почерпнуть (из внешнего ли, или внутреннего “естества”» (цит. по: с. 513).

Главным в вопросе формы, таким образом, для Кандинского является не ее характер, а органичность вырастания из соответствующего содержания, т.е. «выросла ли форма из внутренней необходимости или нет» (цит. по: с. 513). И процесс этот, как правило, осуществляется бессознательно, контролируемый только художественным чувством мастера, его духовной установкой.

Размышляя уже непосредственно о живописи, хотя этот во-

прос имеет и более широкое теоретическое значение, Кандинский указывает, что существует два полюса форм воплощения внутреннего содержания: «большая абстракция» и «большой реализм». Между ними лежит поле бесконечных промежуточных возможностей – от «чистейшей абстракции» до «чистейшего реализма». Для художника настало время неограниченной свободы в формах выражения. Однако, здесь же напоминает Кандинский, «эта свобода в то же время и одна из величайших не-свобод, так как эти возможности – внутри и по ту сторону границ (абстракция-реализм. – В.Б.) – вырастают из одного и того же корня: из категорического зова внутренней необходимости» (цит по: с. 514). И это крайне важное напоминание. Художник свободен теоретически, ибо ко времени Кандинского искусство (живопись, во всяком случае) овладело практически всеми возможными способами выражения, а теория в лице Кандинского признала их полное равноправие. Однако, оказывается, не во власти художника (настоящего художника, слышащего зов духовного, музыку космоса, звучание каждой вещи) произвольно распоряжаться этими формами. Их выбор подчинен жестким законам *внутренней необходимости* (за которой стоит стремящееся выразить себя через художника объективно существующее Духовное), хотя и уникальной в каждом художнике, но отнюдь не произвольной, не подчиняющейся всякой его прихоти. Кандинский, как большой мастер, хорошо слышавший зов Духовного, творивший в период написания своих главных теоретических трудов в окружении целой плеяды крупных живописцев XX в., группировавшихся вокруг «Синего всадника», хорошо знал это отнюдь не из вторых рук, а на собственном опыте и из опыта своих одаренных друзей, среди которых на первом месте следует, конечно, назвать великого духовидца и тончайшего музыкально одаренного живописца Пауля Клее.

Искусство, по Кандинскому, всегда содержало в себе два элемента: *чистую абстракцию* и «чистую реалистику», но в различных соотношениях. Обозначив их как «чисто художественное» «предметное», основоположник абстракционизма считает, что второе в искусстве всегда служило первому. Ибо главной целью искусства всегда было «художественное», которое Кандинский в чистом виде усматривает только в *абстрактном*, т.е. применительно к живописи, – в «беспредметной» гармонии цвета и формы. Однако он не принижает и уж никак не отрицает предметного и «реалистического» искусства. Его слабость Кандинский усматривает в том, что внешний вид обы-

денных предметов, наделенных помимо внутреннего еще и «внешним» (нехудожественным) звучанием, сильно затрудняет выражение «третьего элемента» («чисто-и-вечно-художественного»), хотя теоретически он признает, что реалистические формы ничем не хуже абстрактных.

В искусстве существенно их сочетание. При этом в «реализме» штрихи абстрактного значительно усиливают внутреннее звучание произведения и обратно – «в абстракции это звучание усиливается штрихами реального» (цит. по: с. 515). Можно указать на целый ряд превосходных работ Кандинского этого типа, т.е. при господстве абстрактного цветоформного симфонизма имеющих некие «штрихи реального». В частности, это «Импровизация 11» (1910, ГРМ); «Св. Георгий 2» (1911, ГРМ); «Пейзаж» (1913, Эрмитаж) и др.

Каждая форма, как и ее элементы, обладает своим звучанием, и для искусства в конечном счете важно именно это звучание, *внутренняя жизнь формы*, независимо от ее внешнего вида – абстрактного или предметного. В сущности, перед главной задачей искусства «реализм равен абстракции» и обратно. «Величайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем» (цит. по: с. 515). В принципе безразлично, какую форму использует художник, абстрактную или «реальную», ибо «обе формы внутренне равны». И только сам художник на основе принципа внутренней необходимости может решить, какую форму ему следует применять в каждом конкретном случае. В этом смысле, полагает Кандинский, «в принципе не существует вопроса формы» (там же). В искусстве в конечном счете значимо только содержание. Оно объективно, абсолютно, духовно. Оно определяет жизнь произведения искусства как автономного «живого существа». Произведение настоящего искусства, отделившись от художника, обретает «самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом». Произведение искусства – не пассивный предмет. Оно обладает активными созидательными силами, живет и участвует в формировании духовной атмосферы. В этом – главное назначение искусства.

«Моя цель, – писал Кандинский, – создать живописными средствами, которые я люблю более других художественных средств, такие образы, которые вели бы свою самостоятельную, интенсивную жизнь, как чисто живописные существа» (цит. по: с. 515). Притом существа, наделенные высокой духовной энергией. Кандинский об-

ладал (и сознавал это) редкой, а может быть, даже и уникальной, способностью «путем ограничения внешнего заставить сильнее звучать внутреннее». До болезненности остро ощущая внутреннее звучание, или «дух», «внутреннюю сущность, тайную душу» каждой вещи и Универсума в целом, Кандинский пришел в конце концов к убеждению, что в живописи наиболее полно и глубоко выразить это «звучание» можно только с помощью гармонизации на холсте абстрактных пятен цвета и свободно движущихся линий, т.е. — в *беспредметной живописи*. Русский живописец свято верил, что за этой живописью великое будущее. Он был убежден в том, что абстрактное искусство — это новая и более высокая ступень в развитии живописи, хотя и не отрицал всех предшествующих ступеней. Без них, полагал он, не было бы и ее, как без корней и ствола не может быть ветвей и кроны дерева. Приход беспредметной живописи на смену «реалистической» Кандинский сравнивает с появлением Нового Завета Христа, который не разрушил Ветхий Завет Моисея, но возник на его основе и углублял и развивал его более простые, прямолинейные нормы и установления. Если Закон Моисея в большей мере касался внешних поступков человека, то новозаветная этика прежде всего ориентирована на внутренние «деяния», для нее существенны и «мысленные грехи». Нечто подобное усматривает Кандинский и в беспредметной живописи. Она не отрицает и не зачеркивает старое искусство, но лишь «внутренне логично» и «чрезвычайно органично» развивает его; в ней делается акцент на требовании «внутренней жизни в произведении».

Остро и глубоко ощущая духовное в каждом предмете, в каждой форме, в каждом цвете, линии и т.п., Кандинский много внимания уделил в своих теоретических трудах изучению всех элементов художественного языка живописи, их синестезическому звучанию, их символическому. Он был глубоко убежден в том, что «анализ художественных элементов является мостом к внутренним пульсациям произведения» (цит. по: с. 516). В изучении цвета он опирался и на учение о цвете Гёте, и на современное ему цветоведение, и на восприятие цветов немецкими и французскими символистами. Во время своего недолгого пребывания в революционной России, будучи вице-президентом ГАХН, он организовал в ней Психофизиологическое отделение, где известные ученые и художники совместно занимались изучением проблем творчества и восприятия искусства. Там в 1921 г. он прочитал, в частности, доклад на тему «Основные элементы живописи», главные идеи которого легли затем в основу курсов лекций,

прочитанных в «Баухаузе» (где он обосновался в 1922 г.).

Помимо элементарной символики цветов Кандинский уделял большое внимание внутренним соответствиям цветов и форм. Так, он был убежден в том, что «желтое есть высшее движение в остроте, почему и соответствует треугольнику. Синее есть высшее углубление, почему и соответствует кругу. Красное есть высшее внутреннее движение, почему и соответствует квадрату» и т.п. (цит. по: с. 517). Несмотря на внешнюю примитивность и элементарность этих «соответствий», Кандинский был убежден, что именно с подобных шагов начинается путь к изучению более глубоких семантических, синестезических, ассоциативных, символических связей и корреляций в живописном произведении. Об этом свидетельствуют и его теоретические работы, и, главное, живописные полотна, но также и некоторые его поэтические опыты.

Видя, какие большие и важные шаги сделала живопись в его время по пути раскрепощения от всего наносного, внешнего, не имеющего прямого отношения к ней самой, от того, что было ей навязано извне – особенно в бездуховном XIX в., он сетует на то, что она еще не имеет достаточно развитой научно обоснованной теории. Последняя, по его убеждению, должна состоять из двух основных частей: из «позитивной» науки, занимающейся элементами искусства и их взаимосвязями с позиций психофизиологии, и из философии искусства, изучающей его духовные основы и духовный потенциал. Если его первая книга «О духовном в искусстве» стала важной частью этой философии искусства, то написанная в период «Баухауза» «Точка и линия на плоскости» – без сомнения, важный фрагмент первой ступени науки о живописи.

При этом Кандинский убежден в том, что без первой ступени фактически невозможна и вторая. «Только этот путь микроскопического анализа (всех элементов живописи. – В.Б.) приведет науку об искусстве к всеохватывающему синтезу, который распространяется значительно дальше границ искусства в область “единства” “человеческого” и “божественного”» (цит. по: с. 518). Это живое и необходимое единство в конечном счете не есть плод голого рассудка ученого, но возникает из приходящего изнутри произведения потрясения, ведущего в свою очередь к удивительным переживаниям. Только тогда мертвые знаки искусства становятся *живыми символами*, и оживает то, что до того казалось мертвым. Новое искусствоведение представляется Кандинскому не менее живым феноменом, чем само

искусство, органически вытекающим и дополняющим его на вербально-семиотическом уровне и перекрывающим собой пропасть между человеком (реципиентом) и искусством. «Естественно, – пишет он, – что новое искусствознание может возникнуть только тогда, когда знаки станут символами, и открытые глаза и уши осуществят путь от молчания к говорению. Кто не в состоянии сделать этого, должен оставить в покое “теоретическое” и “практическое” искусство – его усилия не только не наведут мост, но напротив еще больше расширят сегодняшнюю пропасть между человеком и искусством» (цит. по: с. 518).

Сам русский художник и теоретик искусства считал, что ему по плечу работа наведения мостов между зрителем (и художником) и искусством, и свою теорию он посвящает решению этой задачи, хотя хорошо сознает, что время для ее окончательного написания еще не настало. Поэтому он начинает с «азов» художественной азбуки во всех смыслах.

В частности, он достаточно подробно и глубоко занялся такими элементами изобразительно-выразительного языка, как *точка, линия, плоскость*. Они предстают перед его духовным взором могучими визуальными символами, обладающими неисчерпаемым запасом самой разнообразной энергии. *Точка* – это невидимая и нематериальная сущность, некий нуль, обладающий огромным потенциалом. «В нашем представлении этот нуль – геометрическая точка – объединен с высочайшей сжатостью, т.е. с величайшим молчаливством, которое, однако, говорит. Так, в нашем представлении геометрическая точка является высшим и в высшей степени единственным *объединением молчания и говорения*. Поэтому свою материализацию она обрела в первую очередь в письме (в письменности), которое одновременно принадлежит языку и молчанию. В текущей речи письма точка является ее перерывом, разрывом, молчанием, небытием, т.е. негативным моментом, и одновременно – мостом от одного бытия к другому (позитивный момент). В этом и состоит ее главное «внутреннее значение» в письме.

Особый акцент Кандинский делает на реальной антиномической символике *молчания* точки. «Звучание молчания, обыкновенно соединяемого с точкой, столь велико, что оно полностью заглушает другие свойства» (цит. по: с. 519). Именно эта характеристика оказывается особо значимой при использовании точки в живописи. Если изъять точку из ее обычного утилитарно-целесообразного контекста

письма, она начинает жить как *самостоятельная сущность* и подчиняться только законам внутренней целесообразности, которые зависят уже от множества факторов контекста живописного произведения и от ее формы, цвета, географии в пространстве живописного произведения и т.п. вещей. Изучению всего этого, собственно, и посвящена книга Кандинского «Точка и линия на плоскости».

Кандинский удивительно тонко ощущал духовное звучание всех элементов живописной структуры, начиная с точки, линии, элементарного цвета и кончая их богатейшими и сложнейшими симфониями, творцом наиболее сложных из которых был он сам.

Пристально изучая основные элементы живописи, Кандинский выявил наличие в каждом элементе как внешнего, так и внутреннего аспектов. И если внешний аспект элемента – это его видимая форма, то внутренний и более существенный – «живущее в ней внутреннее напряжение. При этом содержание живописного произведения “материализуется” не на уровне внешних форм элементов, но исключительно “в живущих в этих формах силах – напряжениях”». Точнее, содержание живописного произведения находит свое выражение в его *композиции*, под которой Кандинский понимал «внутренне организованную сумму необходимых в этом случае напряжений» (цит. по: с. 519–520). Если бы эти напряжения, или внутренняя энергетика формы, вдруг каким-то магическим образом исчезли, произведение перестало бы существовать, умерло. И тогда любое случайное соединение элементов можно было бы считать произведением. К сожалению, огромное большинство последователей Кандинского в сфере абстрактной живописи пошли именно этим путем – случайного соединения живописных элементов, ибо, как правило, не обладали его крайне редким даром глубоко и остро ощущать, слышать, чувствовать звучание, напряжение, внутреннюю духовную энергетику живописных элементов.

А именно в этом и состоит открытый Кандинским «секрет» любого живописного произведения и «нефигуративного», абстрактного, в первую очередь, – в умении на основе внутренней необходимости создать оптимальную композицию – единственно возможное («необходимое») сочетание внутренних напряжений элементов, образующих возникающее произведение. Кто не чувствует этих «напряжений», не слышит звучания форм, способен на создание только мертвых подобию, но не живых произведений. На основе этого принципа Кандинский делит всех людей на две категории: тех, кто мате-

риальному предпочитает нематериальное, или духовное, и тех, которые не хотят признавать ничего, кроме материального. Только первые способны слышать звучание форм, чувствовать их внутреннее напряжение, и только для них собственно и существует настоящее искусство. «Для второй категории искусство может вообще не существовать, и поэтому эти люди отрицают сегодня само слово “искусство” и ищут ему замену» (цит. по: с. 520). К концу XX в., как мы знаем, уже нашли. Теперь они называют любые бездуховные поделки посткультуры арт-практиками, арт-проектами и т.п. и действительно избегают употреблять термин «искусство» в его классическом смысле.

В начале прошлого столетия, на которое приходится Серебряный век русской культуры, «русский духовный ренессанс», Кандинский, как и многие наиболее духовно одаренные личности отечественной культуры того времени, ощутил наступление принципиально новой эпохи (которой, увы, пока не настал, видимо, час осуществиться) – эпохи *всеобъемлющей Духовности*. И он, как мог, и своим творчеством, и своей теорией готовил пути этой эпохе.

Да, считал Кандинский, сейчас человечество, погрязшее в материализме, позитивизме и материальных благах и устремлениях, в целом еще не готово к восприятию Духовного ни в мире, ни в религии, ни в искусстве. Но что-то меняется в Универсуме, и уже возникают условия, необходимые для «переживания человеком сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знаке “Духа”, родится наслаждение абстрактным – абсолютным искусством» (цит. по: с. 520–521).

Конечно, от зрителя потребуются дополнительные и немалые усилия для развития способности «переживать чисто художественную форму», но они с лихвой окупятся открывшимися ему в этом искусстве новыми неведомыми духовными мирами. Цель абстрактного искусства – существенно обогатить душу человека, идущего по путям духа в новую духовную эпоху – лучшую эпоху человеческой истории; бесконечно расширить его духовные горизонты приобщением к новым реальностям. Отсюда живопись понимается Кандинским как *мироздание*, созидание новых духовных миров. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос – оно проходит путем катастроф, подобных

хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» (цит. по: с. 521).

Именно поэтому Кандинский неодобрительно относится к утвердившимся обозначениям его живописи как абстрактной, нефигуративной, беспредметной и т.п. Точнее всего, считает он, называть ее «реальным искусством», ибо это искусство не копирует видимую действительность, но создает новый художественный мир духовной природы и ставит его рядом с уже существующим внешним миром. И это именно реальный *мир*, получающий свое полноценное бытие исключительно с помощью искусства. Созидая его, художник обходится без видимой «натуры», но бессознательно руководствуется «законами природы», космическими законами Универсума, слышать которые и повиноваться которым для художника – «высшее счастье». Кандинский обрел это счастье и всеми силами стремился приобщить к нему своих зрителей. Это понимание «реального искусства» очень близко к тому, что Вяч. Иванов называл «реалистическим символизмом». И Кандинский вольно или невольно во многом использует в своей философии искусства главные идеи русских теоретиков символизма, прилагая их уже к новому, им открытому направлению в искусстве.

Будучи, прежде всего, живописцем, он большое внимание уделял всем основным видам искусства, ибо хорошо ощущал и сознавал, что каждый из них обладает сугубо своими средствами и способами выражения Духовного, приобщения человека к различным его аспектам. Как и некоторые наиболее духовно одаренные художники, музыканты, поэты, философы и богословы его времени, он видел, что различные виды искусств, практически исчерпав свои видовые возможности выражения Духа, тяготеют к некоему синтезу – объединению своих сил для выведения Искусства на новый уровень выражения и проникновения в духовную сферу. Он предвидел возникновение в будущем принципиально нового синтетического «монументального искусства» на основе объединения «сил различных видов искусства». Символически оно представлялось ему в виде некой «духовной пирамиды, которая *дорастет до небес*».

Начиная с 1910 г. Кандинский создавал в основном чисто абстрактные полотна, называя их «Импровизациями», если они возникали на эмоционально-бессознательной основе, и «Композициями», когда в их создании участвовал и разум. В своем творчестве он про-

шел несколько крупных этапов от напряженных динамически-драматических, почти апокалиптических грандиозных цветовых симфоний (1910–1920) через точно выверенные геометризованные абстракции к фантастическим мирам своеобразных как бы органических форм, подобных биоформам микромира или неким неантропоморфным обитателям космоса, близким по духу к мирам сюрреалистов. При этом ему удалось во многих своих полотнах, особенно драматического периода, подняться до таких высот художественного выражения, которых уже не достигал никто после него в абстрактном искусстве, хотя последователей у него было (и все еще остается) множество. Однако столь гениального дара художественного выражения Духовного с помощью сочетания только неизоморфных цветоформ не было пока дано никому.

С.Г.

ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

М. Железнова

ПРОБКОВЫЙ ШЛЕМ*

Пробки на дорогах больших городов породили антипробочный транспорт – мототакси, или байк-такси. После Лондона Москва была вторым европейским городом, где появились мототакси.

Владелец «1 Мотто» Василий Енгальчев, зарегистрировавший свою идею в Роспатенте, в 2007 г. купил семь итальянских мотоциклов и нанял на работу семерых пилотов. Это было первое мототакси в России. Владелец фирмы «Байк-такси» Иван Савельев не стал покупать мотоциклы и нанимать водителей, а пригласил «байкеров на собственном транспорте – подзаработать в удобное для них время» (с. 58).

Москва является самым проблемным российским городом с точки зрения дорожного движения. Аналитический центр «Яндекс. Пробки» изучает ситуацию на дорогах в Москве с 2006 г., оценивая пробки по десятибалльной шкале. Если ноль баллов означает, что дороги свободны, то 10 баллов означает, что «город стоит, лучше ехать на метро» (с. 58). А мотоциклисты в пробках не стоят. Даже при пробке в 10 баллов мотоцикл может выехать из центра Москвы на МКАД всего за 30 или 40 минут. Впрочем, байк-такси работают только в хорошую погоду, а в дождь и грязь никто на мотоцикле не поедет (с. 60).

* Железнова М. Пробковый шлем // Рус. Newsweek. – М., 2010. – № 24(292), 7–13 июня. – С. 58–60.

После статьи М. Железновой имеется примечание под названием «Пробки долой». В нем говорится о водных такси в Петербурге и Нижнем Новгороде (т.е. катера по Неве, Оке и Волге), воздушном такси в Москве и Подмосковье (т.е. вертолетное и самолетное такси) и о велотакси в Москве (т.е. велокэбы с небольшим моторчиком) (с. 60).

И.Г.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

С.С. Воронцова

КОНЦЕПТЫ РЕЛИГИИ В ФОЛЬКЛОРЕ*

В аннотации реферируемой работы сказано, что в книге изложены результаты кросскультурного анализа концептов, составляющих концептосферу «религиозная культура» в русском, английском и немецком песенном фольклоре.

В главе «Основные концепты религии в народно-песенной традиции» идет речь о концептах «Бог», «душа», «святость», «грех», «рай», «ад» и «Библия». В русской народно-поэтической лирике концепт «Бог» представлен лексемами Господь и Бог (и звательной формой Боже): «Меня молодую-молодешеньку Господь Бог помиловал» (с.14). В английской лирике этот концепт репрезентируется лексемами «God», «Lord», «Almighty», «Father». В немецкой лирике – «Gott», «Herr», «Schöpfer», (Создатель, Творец), «Vater», «Höchste» (Всевышний).

Согласно Священному Писанию, человек состоит из тела и души. В песенном творчестве русских концепт «душа» представлен лексемой «душа»: «Спасенная душа, встань» (с. 21). В английских текстах концепт «душа» именуется лексемой «soul». В немецкой лирике эквивалентом лексемы «душа» являются лексемы «Geist» (дух, душа) и «Seele» (душа).

«Святыми» в русской фольклорной песне называют престол и

* *Воронцова С.С.* Концепты религии в фольклоре: (Кросскультурный анализ). – Курск: Курс. гос. ун-т, 2010. – 136 с.

страну Русь: «Мы стояли пред святым престолом»; «Рассыпалась сильна армия по святой Руси» (с. 24). У англичан аналогичным образом служат лексемы «holy», «heavenly», «sacred», а у немцев – «heilig».

«Грех» на богословском языке означает нарушение Закона Божьего. В фольклорно-песенной традиции русских он обозначен только лексемой «грех». А в английской фольклорной лирике концепт «грех» выражается лексемами «sin» «to sin», «sinful», «sinner». Немецкие лексемы «Sünde» (грех), «Sünder» (грешник) и «sündig» (грешный), как и английские, являются однокоренными.

Концепты «рай» и «ад» занимают важное место во многих религиях. В фольклорных русских песнях нет лексем, которые бы вербализовали концепт «рай». В русской фольклорной лирике содержится только лексема «ад»: «А кто любит чужих жен,/Того душа в аде» (с. 34). В английской народной лирике концепт «рай» именуется лексемой «heaven» (небеса), а в немецких фольклорных песнях концепт «Рай» представляют существительные «Himmel» (небо), «Himmelreich» (Царство Небесное), «Paradies» (рай). В английской фольклорной лирике имеется лексема «hell» (ад), а в немецких песнях концепт «ад» называют лексемы «Hölle» (ад, преисподняя) и «höllisch» (адский) (с. 35).

Термин «Библия» в самих священных книгах не встречается, он был предложен в IV в. св. Иоанном Златоустом и св. Елифанием Кипрским. Русская фольклорная традиция не содержит слова «Библия». В английской лирике упоминаются лексемы «Bible» и «Scripture» (Библия). В текстах немецких песен встречается только лексема «Bibel» (Библия) (с. 37).

Общим для лирики трех исследуемых этносов является упоминание об Иисусе Христе. В русских песнях встречается только одна лексема – «Христос». В английской и немецкой лирике имеется ряд синонимичных лексем, причем в центре внимания в фольклорной картине мира находится акт рождения Иисуса Христа. В песенных текстах англичан и немцев упоминаются многие библейские персонажи. «Существенное преобладание количества имен библейских персонажей в песенной традиции английского и немецкого народов, по сравнению с русской, объясняется особенностью их вероучения – протестантизма» (с. 57).

В главе «Концептосфера “церковь” в фольклорной лирике» речь идет о верующих, духовенстве и здании храма. В песенной лирике русские, англичане и немцы называют себя лексемой «христианин», причем русские обращают внимание на то, что христианин – право-

славный: «Позади его стояли православны христиане» (с. 59).

Духовенством зовутся служители культа в монотеистических религиях. В русской песенной лирике самой употребительной является лексема «поп»: «Я была, сударь, была / У попа на помочи» (с. 62). Своеобразие каждого из трех исследуемых этносов проявляется в этимологии языковых единиц, выражающих наименования духовенства в фольклорной картине мира. В русской лирике это греческие заимствования («пономарь», «дьякон», «игумен»), а в немецкой и английской – латинские («parson», «kapellan» и др.).

Концепт «христианский храм» присутствует во всех трех этносах, причем имеется в виду как сам христианский храм, так и его утварь. У русских это, прежде всего, «церковь» и «собор». В английской народной лексике храм называют лексемой «church» (церковь). В религиозной жизни немцев основное место занимает лексема «Kirche» (церковь, или лютеранский храм). Часовня встречается в песенных текстах всех трех традиций: «часовня / chapel / Kapelle» (с. 70). Русские, англичане и немцы обращают внимание на интерьер и пристройку храма: паперть, престол (только у русских), алтарь, кафедра, клирос, ризница. «Лексемы, называющие здания для богослужений, в лирике трех этносов эквивалентны» (с. 76).

Третья глава монографии озаглавлена «Концепты, репрезентирующие христианский культ в фольклорных песнях». В песенной лирике исследуемых этносов имеются упоминания о четырех христианских таинствах: венчании, крещении, исповеди и причастии. Лексема «венец» у русских употребляется в значении «венчание, бракосочетание»: «Ко венцу младу ведут...» (с. 80). Обряд венчания в фольклорной традиции русских также описывается сочетанием глаголов с наречием «замуж». В английской народной лирике обряд венчания вербализуется целым рядом лексем, а в немецкой лирике присутствуют только лексема-глагол «heiraten» (жениться, выходить замуж) и лексема-субstantив «Hochzeit» (свадьба).

Таинства покаяния, причастия и крещения упоминаются в фольклорной лирике редко. «Концепт “пост” репрезентирует только фольклорная традиция немецкого народа» (с. 89). Лирика всех трех народов употребляет концепт «молитва» и вербализует его лексемами «молиться, to pray, beten». Концепт «благословение» в песенных текстах трех народов представлен примерно одинаковым количеством лексем. «Церковное богослужение» в русских песнях излагается лексемами «заутрени, молебен, обедня, звонить, служить». В английской

и немецкой народной песне отмечается почти полное отсутствие лексем, репрезентирующих богослужение. В большой степени проявилось этническое своеобразие трех этносов при выборе имен христианских святых. «Христианский праздник» для всех трех народов – это «Рождество» и «Пасха». В репрезентации предметов религиозного культа у всех тех народов наблюдается полное этническое своеобразие: у русских – икона и свеча, у англичан – крест и распятие, у немцев – крест и ладан.

Автор реферируемой монографии С.С. Воронцова приходит к выводу о том, что «народная песня дает вполне реалистическое представление о месте религии в жизни народа – создателя этих песен, его религиозности и отношении к своему вероучению» (с. 126).

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ*

Реферируется глава из учебника по культурологии Альберта Ивановича Кравченко, в которой рассматривается период культуры раннего и классического Средневековья с V по конец XIV в.

Византия образовалась в 395 г. на месте Восточной Римской империи и существовала до 1453 г., когда взятие Константинополя турецкими войсками положило ей конец. «Содержание византийского искусства отражало религиозно-философские воззрения формирующегося средневекового общества» (с. 267).

Византийский император совмещал светскую и религиозную власть. При Юстиниане I (492 или 483–565) в Константинополе развивалось крупное монументальное искусство – храмы, дворцы, ипподромы, акведуки, триумфальные колонны и проч. Здания храмов отражали «иерархический характер церкви: арки нефов и хоров символизировали императорскую власть, а украшения из драгоценных металлов свидетельствовали о богатстве Церкви» (с. 268). Византийский крестово-купольный храм объединял разные виды искусства – архитектуру, живопись (мозаики, росписи, иконы), прикладное искусство (драгоценную утварь). Храм Св. Софии Константинопольской (532–537) воплощал идею могущества христианства.

Византийский император Василий II (958–1025) правил 50 лет

* *Кравченко А.И.* Культурология: Учебное пособие для вузов. – 10-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – С. 266–285. – (Gaudeamus).

(с 976 по 1025 г.), и это была эпоха наивысшего могущества средневековой Византии. «Самый блистательный и многолюдный город Европы Средневековья был Константинополь – крупнейший центр мировой торговли» (с. 270). Последний расцвет византийское искусство переживает в XIII–XIV вв., постепенно утрачивая «монументальный размах и значительность» (с. 271).

Термин «Каролингское возрождение» относится к подъему культуры в империи Карла Великого (742–814) и в королевствах династии Каролингов в VIII–IX вв., в основном на территории Франции и Германии. «Карл Великий прославился как покровитель искусств и наук» (с. 273). Он придавал большое значение распространению грамотности и религиозному образованию. Англосаксонский ученый Флакк Альбин Алкуин (ок. 735–804), аббат Турского монастыря, был советником Карла Великого. Именно он ввел так называемое *каролингское письмо*, т.е. основу современного печатного шрифта. В ходе Каролингского возрождения придавалось особое внимание развитию литературы, изобразительного искусства и архитектуры.

Период XII–XIV вв. охватывает классическое Средневековье. Тогда центрами культуры являлись Франция, Англия и Германия. Господствующим направлением средневековой философии стала схоластика («школьное богословие»). Наиболее выдающимися представителями средневековой схоластической философии были Альберт Великий (ок. 1193–1280) и Фома Аквинский (1225–1274). В Европе открываются первые университеты (от лат. *universitas* – объединение, общность). Первый университет был открыт в 1088 г. на основе Болонской юридической школы. «С XII по XV век в Европе возникло 46 университетов, они приняли эстафету у монастырских школ предшествующего периода» (с. 277).

Первым архитектурным храмовым каноном европейского Средневековья считается *романский стиль* с полуциркульными арками, купольными конструкциями, массивными порталами и узкими проемами окон. Изнутри храмы покрывали настенные росписи-фрески, а снаружи ярко раскрашенные рельефы. В эпоху романского стиля расцветают книжная миниатюра и декоративно-прикладное искусство.

Готическая архитектура пришла на смену романской. Характерная черта готики – устремленность ввысь. Таковы готические соборы во Франции и в Германии. «В основе общего плана готического храма лежит форма латинского креста» (с. 279). Снаружи и внутри

готические соборы украшались статуями, рельефами, витражами, живописью. Соборы становятся королевскими усыпальницами. После Лютеранского съезда церковников 1215 г., потребовавшего, чтобы Священное Писание знали все христиане, стали изготавливаться псалтыри, молитвенники и благочестивые книги. Вскоре возникает и придворная литература как составной элемент рыцарской культуры. Наиболее прославленными литераторами Западной Европы этого времени были Вальтер фон дер Фогельвейде (1172–1230) и Кретьен де Труа (1150–1190). В Германии появилась «Песнь о Нибелунгах» (около 1200 г.). Это был стихотворный эпос по мотивам германских сказаний о гибели королевства бургундов в 436 г. Стихотворные рыцарские романы и рыцарская поэзия – составной элемент рыцарской придворной культуры.

Одна из самых ранних форм молодежной субкультуры – это культура *вагантов*, т.е. бродячих школяров, нищих студентов, низших клириков, исполнителей пародийных, любовных и застольных песен. Трубадуры, труверы и миннезингеры прославляли в своих песнях рыцарскую любовь, но одновременно с этим они сочиняли и сатирические поэмы.

И.Л. Галинская

ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ*

Расцвет средневековой Европы пришелся на X–XIII вв. Росли и крепили государства, а вместе с ними крепло и народное единство. Люди стали слагать славные песни, посвящая их *своим* героям, *своему* отечеству.

Французский героический эпос сохранился в поэмах (их много, около ста), которые называются *шансон де жест* – «песни о деяниях», то есть о подвигах. Одной из форм песни о деяниях короля является, несомненно, красивейшая поэма «Песнь о Роланде». Она была написана на старофранцузском языке в XII в., хотя исследователи полагают, что героические поэмы о подвиге Роланда складывали и раньше. Так, Вильям Мальмсберийский, английский историк XII в., отмечал, что в 1066 г. перед битвой при Гастингсе «Песнь о Роланде» исполнил рыцарь-менестрель, который первым хотел нанести удар врагу.

Оксфордская рукопись, написанная между 1170 и 1180 гг. и сохранившая самую раннюю редакцию «Песни», содержит своеобразную подпись: «*Ci fait la geste que Tuoldus declinet*». Ученые до сих пор не могут перевести ее однозначно – по всей видимости, к созданию рукописи был причастен некий Турольд, возможно он был переписчиком «Песни о Роланде» или ее автором.

В основу «Песни» легло реальное событие. Король франков и лангобардов, будущий император Карл Великий возвращался из Испании, где потерпел поражение в битве под Сарагосой. Войско растянутым строем двигалось через Ронсевальское ущелье в Пиренейских горах. Именно здесь на отряд франков, шедший в самом конце обоза, напали баски, союзники арабов, с которыми воевал Карл. Баски уст-

* Князева Е. Голос Ронсевалья. «Песнь о Роланде» // Человек без границ. – М., 2010. – № 4. – С. 32–34.

роили засаду на вершинах скал, где деревья плотной стеной закрывали склоны. Атака стала для франков неожиданной, сражение в самом узком месте горного прохода было дать невозможно. Те, кто шел в конце обоза, были разбиты, а их оружие и доспехи исчезли. Исчезли и враги, быстро и незаметно, оставив на земле кровавые следы.

В ужасном бою пали многие славные воины: сенешаль Эггихард, граф двора Ансельм и командующий отрядом Роланд, о котором и были сложены величественные строки поэмы. А произошло сражение, если верить эпитафии Эггихарду, «в восемнадцатый день сентябрьских календ», то есть 15 августа 778 г.

В «Песни о Роланде» история несколько изменяется. Семи-летний поход Карла на Испанию был успешен, не удалось ему взять лишь Сарагосу, главный город испанцев-сарацин. У сарагосского царя Марсилия состоялся совет, на котором мавры решили отправить к Карлу посольство с богатыми дарами. Посольство объявило Карлу, что Марсилий готов стать его вассалом. На совете у франков прекрасный граф Роланд, племянник Карла, отверг предложение сарацин и вызвался ехать к Марсилию с ответом. Но Карл не пустил его, и Роланд из лучших побуждений предложил своему отчиму Ганелону ехать в Сарагосу, ведь выполнить рискованное задание было делом чести! Однако Ганелон не только настоял на том, чтобы принять предложение Марсилия, но и затаил глубокую обиду на пасынка. Приехав к сарагосскому царю, Ганелон предложил ему погубить Роланда, а вместе с ним погубить и 12 пэров Франции, вассалов короля. Марсилий согласился, и Ганелон пустился в обратный путь в лагерь франков, чтобы объявить о решении Марсилия стать вассалом Карла и принять христианскую веру. Войско Карла, осаждавшее испанцев, теперь могло вернуться на родину. Командующим франкского арьергарда был назначен Роланд. Но в узком Ронсевальском ущелье его 12-тысячное войско окружили мавры, как и замыслили Марсилий и Ганелон.

...А войско Карла уже далеко. Спускаясь с гор, увидели франки зеленые поля своей родины. Радостны лица воинов, но не весело на сердце у императора Карла – нет в нем доверия к Марсилию, закралась в душу тревога. То сожмет Карл ладонью рукоять меча, то отпустит. В недобрый час оставил он Роланда у самых ворот Франции, в тесном Ронсевальском ущелье... (цит. по: с. 32).

Неистово боролся с сарацинами Роланд, и безуспешно угова-

ривал героя его друг Оливье вострубить в волшебный рог Олифант, чтобы призвать на помощь Карла и остальное войско, – противился этому гордый Роланд, считал, что сам справится с сарацинами, и погиб. Погибли и его друг Оливье, и мудрый епископ Турпин, и все 12 пэров. Не успел Карл вовремя прийти на помощь, хотя и вострубил Роланд в Олифант в последние свои минуты.

...Лег Роланд на землю, лицом к врагу. Поднял руку в рыцарской перчатке к небу и бестрепетно встретил смерть, как подобает воину.

Лежит неистовый, безудержно отважный, безмерно храбрый и беспримерно преданный милой Франции рыцарь Роланд в долине Ронсевалья. Он лежит в своих золотых доспехах, обагренных кровью, с белым рогом своим Олифантом и с мечом Дюрандалем. Так и нашел его на поле битвы седобородый Карл... (цит. по: с. 33).

Эта сцена – самая символическая часть поэмы. Здесь отражена идея верного служения подданного своему королю. Умирая, Роланд ложится лицом к противнику – знак того, что он погиб в бою, а не во время бегства. Поднятая к небу перчатка означает служение новому сюзерену – Богу.

Так, не самое значительное, казалось бы, историческое событие легло в основу величайшего произведения французского героического эпоса, воспевающего доблесть храбрых воинов, до последней капли крови сражающихся за свою землю и свою веру.

«Песнь» о победе христиан над сарацинами оказалась столь популярной в Средневековье, что ее персонаж Роланд обрел свою собственную эпическую судьбу. Поэма XIII в. «Берта и Милон» повествует о необычном рождении Роланда, ее продолжение «Роналдин» рассказывает о том, как мальчик живет в нищете с родителями и как его находит император Карл. В следующих поэмах Роланд отправляется на битву с сарацинами, получает в награду от Карла меч Дюрандаль, участвует еще в нескольких завоевательных походах, пока не погибает в долине Ронсевалья. А в 1516 г. в Италии появилась знаменитая поэма «Неистовый Роланд», написанная Ариосто, где развивается любовная линия приключений прекрасного графа.

Но прошло Средневековье, прошла эпоха Возрождения и «Песнь о Роланде» забыли. Только в 1837 г., после столетий молчания поэму опубликовал Франциск Мишель, историк и знаток средневековой французской литературы. Однако сюжет поэмы был хорошо известен и до публикации Мишеля – из народных книг о «Гальене,

сыне Оливье». Эти книги с XVI в. непрерывно переиздавались и, конечно, включали в себя сюжет о гибели Роланда в Ронсевальском ущелье.

Чем завершилась поэма? Сарагоса была взята, Марсилиий убит, над предателем Ганелоном свершился Божий суд, а Карл отправился в новый поход. Но страна франков еще долго скорбела о погибшем Роланде.

Э.Ж.

Ж.К. Болонь

ИСТОРИЯ БЕЗБРАЧИЯ И ХОЛОСТЯКОВ*

Оригинальное издание книги бельгийца Жана Клода Болоня вышло в 2004 г. Почти вся она, за исключением главы о Древнем мире, базируется на французском материале.

Древние культуры

Понятие безбрачия, замечает автор, охватывает очень разные жизненные ситуации. «И девственница, давшая обет, и проститутка живут не в браке, в средневековой иконографии и та и другая изображаются “с волосами”, то есть без характерного для замужней женщины покрывала. Однако кто решится провести параллель между Девой Марией и Марией Магдалиной?..» (с. 9).

«Выбор между одиночеством и жизнью в паре характерен только для человека; <...> таким образом, история безбрачия, так же как история брака или история целомудрия, есть история человечества»; «отказ от брака – это факт культуры в еще большей степени, чем сам брак» (с. 19, 22). В Гражданском кодексе Франции 1804 г. слово «брак» упоминается 278 раз (почти всегда вместе со словом «имущество»), а слова «холостяк» и «безбрачие» – ни разу. Сходное соотношение можно увидеть и в Библии. «В основополагающих для нашей культуры текстах не существует безбрачия, оно воспринимается лишь как фон к главенствующему понятию “брак”» (с. 9–10).

Как следствие, и понятие «холостяк» было связано лишь с от-

* Болонь Ж.К. История безбрачия и холостяков. – М., 2010. – 478 с.

рицательными образами. Холостяк – это тот, кто не хочет или не может вступить в брак. Это человек, ставящий себя вне общества, или импотент. Общественный статус обретался только в браке; не вступившие в брак воспринимались как «ожидающие супружества». Даже краткое пребывание в браке делало женщину человеком уважаемым или по крайней мере свободным (с. 10).

Культ предков – первая форма религии – предполагал необходимость брака. «Холостяк добровольно лишал себя права на продолжение собственной жизни в будущем; у него не будет потомков, никто не воздаст ему почести <...>. Это ужасно, это форма самоубийства после смерти и потому безбрачие вдвойне порицаемо обществом <...>. Добровольно остаться холостяком – нелепость или же бунт» (с. 20).

Завет «Нехорошо человеку быть одному» (Быт. 2:18) определяет иудейское мышление. Для женщин Израиля считалось позором, если они не могут найти себе мужа, и пророк Исайя так грозит им: «И ухватятся семь женщин за одного мужчину в тот день, и скажут: свой хлеб будем есть и свою одежду будем носить, только пусть будем называться твоим именем. Сними с нас позор» (Ис. 4:1). В древнееврейском языке даже нет слова, обозначающего безбрачие, «как если бы не вступить в брак казалось невысказанным или, во всяком случае, невыговариваемым» (с. 28).

Талмуд углубляет библейское порицание безбрачия. «Человек создан по образу Божию, общество представляет подобие Божие в целом, не жениться – это значит уменьшить всеобщее подобие Божие, <...> отказаться от человеческой натуры, ибо она явлена Адамом и Евой вместе, а не только одним Адамом» (с. 28). Но уже в Книге преемственности Соломона, 4:1 (написана по-гречески во II в. до н.э.), читаем: «Лучше бездетность с добродетелью, ибо память о ней бессмертна!»

Именно в Древней Греции возникает представление о том, что наряду с физиологическим воспроизводством человека существует и духовное; «слава может считаться заменой плодovitости» (с. 32). Опора на традицию отходит на второй план, уступив место разуму, личные ценности выходят на первый план. «Первыми расшатывают устои брака философы» (с. 41). Эта эволюция нашла отражение и в мифологии: первое поколение олимпийских богов – поколение женатых, второе – поколение неженатых и незамужних: Арес, Афина, Артемида, Аполлон, Гермес, музы, т.е. воплощения духовной и интеллектуальной жизни. «Даже в браке боги второго поколения ведут

жизнь холостяков» (с. 34).

Афинские законы давали определенные привилегии отцам семейства: считалось, что холостяки менее заинтересованы в делах государства (с. 39). Тем не менее количество холостяков было весьма велико, о чем свидетельствуют многочисленные дела о наследовании, где нет имен прямых наследников. В императорском Риме также принимаются многочисленные законы против безбрачия.

В Античности не существовало культа девственности, хотя она и лежит в основе некоторых сказаний. Безбрачие жрецов обычно носило временный характер; многие священные функции, наоборот, могли исполняться только женатыми. Весталок в Римской империи было всего семь, их девственность не была пожизненной и они не были затворницами (с. 66). Даже Филон Александрийский (первая пол. I в. н.э.) еще понимает девственность аллегорически (с. 69–70).

Этот взгляд решительно изменился с появлением христианства. «Учение Иисуса из Назарета – это учение живущего в безбрачии, и обращено оно к холостякам или же к тем, кто ради него оставил жену» (с. 74). По Апокалипсису, все 144 тысячи избранных праведников – девственники (Откр. 14:3–4). Для религии меньшинства, верующего в близкий конец света, такая крайняя точка зрения была возможна, но когда христианство стало государственной религией, началась постепенная реабилитация брака. «Августин сумел окончательно обрядить брак в христианские одежды» (с. 86).

Средние века

В 1184 г. брак включен в число семи главных таинств, т.е. становится высшим, сакральным понятием. «Брак становится фундаментом мирского общества в качестве основы *ordo conjugatorum* – “ордена людей, состоящих в супружестве”» (с. 126). Безбрачие духовенства долгое время считалось единственно допустимым видом пожизненного безбрачия (с. 11). Богословское обоснование целибата дал в начале V в. папа Иннокентий I: священнослужители, через руки которых передается благодать крещения и тело Христово, обязаны к телесному воздержанию, а так как они служат ежедневно, то воздержание должно быть постоянным. «Здесь видно прямое продолжение древних представлений о том, что половое влечение оскверняет человека, как и все то, что связывает человека и животное и оскорбляет

идею о божественном призвании человека» (с. 93). В восточных церквях иереи, диаконы и субдиаконы могут вести нормальную супружескую жизнь, но лишь в те дни, когда они не служат у алтаря (с. 97).

До появления рыцарства деление на состоящих и не состоящих в браке совпадало с делением на духовенство и мирян. Рыцарь, однако, не обязательно женат, наоборот – постепенно формируется идеал рыцаря-аскета. «На скрещении двух идеалов безбрачия – рыцарского и монашеского – рождается образ тамплиера» (с. 133). Демографический взрыв зрелого Средневековья приводит к тому, что младшие сыновья остаются без наследства и либо уходят в монахи и рыцари, либо склоняются к более или менее длительным формам сожителства. «Холостяк занимает свое место в обществе, будь его безбрачие временное, продолжительное или окончательное» (с. 134).

Появляются юноши, живущие при дворе знатного сеньора. Термином «юноша» (*jeune*) обозначается рыцарь, прошедший посвящение, но еще не женившийся, а иногда – пока у него не родится первый ребенок. «Таким образом, представление о молодости связано не с возрастом и даже не с холостой жизнью, но с отсутствием детей» (с. 135). Куртуазная любовь «естественно вытекала из обстоятельств жизни, из невозможности оскорбить честь девственницы или скомпрометировать замужнюю даму» (с. 137). Впрочем, сексуальная жизнь таких молодых людей тщательно отделялась от любовной. Во взаимоотношениях с женщинами ниже по положению излишняя щепетильность не требовалась.

Римское право позволяло передавать наследство приемным детям, устанавливая некоторое подобие отцовства для холостяков. В Средние века такая возможность почти не используется. Присущая германскому праву терпимость по отношению к незаконнорожденным исчезла.

К устоявшимся ассоциациям – «священник и безбрачие», «мирянин и брак» добавляется еще одна – «безбрачие и бедность» (с. 140). Бедной девушке еще труднее выйти замуж, чем бедному юноше – жениться. Для женщины, не имеющей на кого опереться, будь то вдова или сирота, оставался один путь – обратиться к могущественному сеньору с просьбой выдать ее замуж. Появились благотворительные организации, помогавшие неимущим девушкам вступить в брак.

Незамужние женщины должны были содержать себя сами: это

прачки, горничные, шляпницы, швеи, знахарки, повитухи. Но «каким бы почтенным ремеслом ни занималась одинокая женщина, о ней ходят недобрые слухи» (с. 168). Появляется орден бегинок – для женщин, которые не дают окончательных обетов и живут вместе. Однако постепенно их жизнь все больше напоминает обычную монастырскую (с. 173). Распространение с XVI в. римского права еще более ограничивает свободу женщины – она теряет возможность распоряжаться имуществом и оказывается в полной зависимости от мужа (с. 199).

Долгое время ученость была уделом клириков, любое дело, требовавшее образования, становилось занятием клириков, так что слова «клирик» и «ученый» стали восприниматься как синонимы. «Клириками» часто называли студентов: университеты, выросшие из школ при соборах, остаются религиозными заведениями. С появлением профессий, требующих определенного уровня образования (нотариусы, университетские профессора), строгое разграничение между образованным клириком, живущим в безбрачии, и женатым мирянином стало стираться. «Вийон и “бродячие клирики” Средних веков составляют некую прослойку между бродягами и священниками – двумя типами холостяков» (с. 146).

Новое время

С конца XIV в. в городах и деревнях появляются содружества молодых неженатых людей, от 12 лет и старше. «Для юноши <...> примкнуть к одной из таких групп становится необходимостью, иначе он не найдет себе места в обществе, враждебном любому проявлению индивидуальности» (с. 176). В XVII–XVIII вв. на смену этим содружествам пришли другие, построенные по корпоративному принципу, прежде всего – союзы подмастерьев. Распространение закрытых учебных заведений и новый обычай отдавать девочек на воспитание в монастырь приводят к тому, что период между подростковым возрастом и взрослой жизнью проходит в изоляции от общества. «Именно в это время молодые неженатые мужчины утратили возможность социальной самоидентификации» (с. 183).

Создание духовных семинарий в эпоху Контрреформации было нацелено не столько на то, чтобы снабдить кандидатов необходимыми знаниями, сколько на то, чтобы воспитать юношей «без пороков и вредных склонностей» (с. 107). Предполагалось, что обет це-

либата принимается по призванию, по гласу Божию. В реальности целибат становился уделом детей в слишком многодетных семьях. «В XVII–XVIII веках женские монастыри, рыцарские и монашеские ордена, епископаты стали не столько местом, где процветала духовная жизнь, сколько местом насильственной изоляции тех, кто не был предназначен для брака» (с. 109).

Существование профессий, связанных с отказом от семейной жизни, способствовало формированию позитивного образа холостяка. Это могут быть моряки, солдаты, творческие личности («Они состоят в браке со своим искусством»), школьные учителя и (с XIX в.) учительницы (с. 11).

Вместе с тем к концу XVIII в. нарастает критика холостой жизни. «Теперь уже холостяк – это не просто эгоист, который хочет бежать от семейных обязательств <...>. Холостая жизнь превратилась в знак испорченной натуры, холостяк создает беспорядок в обществе, ячейкой которого является семья. Холостяк – это что-то вроде вредоносной клетки в организме» (с. 240). Тогда же осуждение безбрачия впервые распространилось и на целибат священников.

В конце XIX в. в кругу людей литературы и искусства, светских дам и дам полусвета возникла мода на женскую независимость. Она охватила также и те профессии, что считались либеральными: врачей, адвокатов. «Путь к свободе – это путь одиночества» (с. 262).

Первая мировая война ознаменовала решительный поворот в истории феминизма и женского безбрачия. Массовая гибель молодых мужчин обрекла на вдовство или безбрачие добрую половину женщин. С ростом числа женщин, вынужденных жить в одиночестве сразу после войны, «разлетелись и старые предрассудки относительно безбрачия» (с. 270). Рост числа незамужних женщин после войны отчасти уравнивался расширением «брачного рынка»: участились браки с иностранцами, больше стало мужчин, вступающих в повторные браки, снизился средний брачный возраст.

Еще до войны холостяки обоего пола пришли на смену монахам и монахиням в так называемых «социальных профессиях» – учителя, медсестры, социальные работники. Преподавание и воспитание издавна было традиционным занятием холостяков; во Франции вплоть до 1950-х годов женщины-преподавательницы в большинстве своем оставались незамужними (с. 276).

Закон о разводе (1884), расширение круга профессий, куда

женщинам был открыт доступ, наконец, сложившийся после 1918 г. образ достойной молодой вдовы, потерявшей мужа на войне, – все это привело к переоценке роли одинокой женщины в обществе. Вдовы Первой мировой перевернули сложившиеся модели частной жизни. Раньше вдовы доживали свой век в семьях родственников; в XX в. они стали жить отдельно. «Последующие поколения <...> увидели преимущества в одиноком существовании, и им уже не нужно дожидаться вдовства, чтобы жить самостоятельно» (с. 280).

Современный холостяк

В наши дни «холостая жизнь больше не зал ожидания для будущих супругов, но сознательный выбор» (с. 7). Послевоенная мода на экзистенциализм отчасти имела те же корни: «Экзистенциализм – это философия холостяков, провозглашенная холостяками» (с. 348).

Изобретение противозачаточных таблеток сняло последний заслон на пути сексуальной морали. «Сексуальная революция» 1960-х годов коснулась в первую очередь переоценки сексуальной активности холостяков. Для родившихся после войны девственность не является ценностью сама по себе. В воздержании стали видеть причины физических и психических расстройств. После «майской революции» 1968 г. понятие «супружеская пара» уже не обязательно связывается с официальным закреплением брака. Повышение брачного возраста приводит к тому, что образ жизни, характерный для периода полового созревания (около двух лет), растягивается до 15 лет (с. 313).

Меняется социальный состав холостяков. Холостых мужчин больше в деревне, а незамужних женщин – в городе, почти треть из них принадлежит к средним и высшим профессиональным слоям (с. 355). Сегодня одинокие мужчины – это по большей части те, кто когда-то был женат. В современном общественном сознании разведенный и холостяк почти не различаются. Многие проблемы у вдовых и разведенных те же, что и у холостых; «правомочно говорить о холостячестве как об образе жизни, а не как о типе гражданского состояния» (с. 13).

Холостая жизнь вписывается в «цивилизацию досуга», где работа занимает только 35 часов в неделю. «Сегодня у мужчины и женщины есть выбор <...> А выбор <...> предполагает индивидуализм» (с. 373). «Если комфорт и не породил холостую жизнь, то он сделал ее возможной, так как избавил человека от повседневных до-

машинных забот, обилие которых некогда побуждало мужчин вступать в брак» (с. 325). «Практически все достижения техники за последние 100 лет ведут к распространению безбрачия». Почти 40% пользователей Интернета – холостяки (с. 324).

После полувека психоанализа и 20 лет сексуальной революции сексологи обнаружили, что многие холостяки, в особенности женщины, не вступают в брак, боясь «оказаться не на высоте»: от сексуальной жизни стали ждать слишком многого. «Это “невротическое безбрачие” родилось из страха быть аномальным в мире, где сексуальность стала нормой» (с. 312). Хотя само по себе внебрачное сожительство так же старо, как и супружество, естественным и обычным союзом его стали считать недавно. Матери-одиночки впервые признаны обществом.

В обществе, большую часть которого составляли христиане, безбрачие всегда связывалось с целомудрием. Ныне появляются новые сторонники целомудрия у холостяков и временного целомудрия у женатых, причем они далеко не всегда исходят из норм традиционной морали. Истоки и объяснения этого «нового целомудрия» весьма разнообразны. Теперь оно не обязательно связано с нравственными и религиозными запретами и не исключает, например, порнографии и мастурбации. Для большинства современников целомудрие вписано в постфеминистский контекст и предполагает в первую очередь переосмысление отношений между мужчинами и женщинами на основе взаимного уважения. Его можно связать с отказом от системы сексуального потребления, продиктованной, по выражению Фуко, «суровой монархией секса». По мнению гинеколога и сексолога доктора Элен Жакмен, современное целомудрие может быть уподоблено отказу от пищи теми, кто протестует против общества потребления (с. 318).

Образ холостяка изменился коренным образом. «Общество с удивлением обнаружило, что после столетий, если не тысячелетий презрительного, в лучшем случае снисходительного отношения к одиночкам, после вековых обвинений в их адрес те, кто раньше принадлежал к меньшинству старых дев или закоренелых холостяков, стали гордиться своим положением и вызывать зависть и стремление подражать им! Холостяки превратились в победителей!» (с. 354–355).

Изменилось и представление о семейном очаге. Теперь от родителей уходят не затем, чтобы жениться, пусть и для «пробного брака», но просто чтобы жить самостоятельно. 50 лет назад переходили

из семьи в семью, 20 лет назад было принято до заключения брака некоторое время жить одной семьей, теперь большинство предпочитает испытать свои чувства, оставаясь в разных квартирах (с. 361).

«Хотя супружество по-прежнему остается основной моделью отношений, оно перестало быть нормой. <...> Сегодня норма – это чередование брака и жизни “соло”», – писал журнал «Le Point» в 2003 г. (с. 359). «В наше время, когда возникло столько альтернатив супружеской паре, когда, судя по статистическим данным, холостяков больше, чем женатых, существуют ли еще настоящие холостяки?» (с. 362). Женатые мужчины и замужние женщины нередко стремятся жить так, как раньше жили только холостяки: меняют партнеров, проводят отпуск врозь, каждый сам покупает себе еду, у каждого своя машина и свой телевизор. «Переход от временного безбрачия к окончательному совершается незаметно и безотчетно» (с. 380).

К.В. Душенко

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

А. Степнов, Ш. Бегли

ДОЛГОВЕЧНОЕ СИЯНИЕ РАЗУМА*

Ученые считают, что интеллектуальные способности пожилых людей с возрастом отнюдь не ухудшаются. Коэффициент интеллекта (IQ) постоянно растет. «Это наблюдение много лет назад сделал экономист Джеймс Флинн» (с. 55). Возраст отнюдь не делает человека глупее, считает специалист по старению мозга Тимоти Солтхаус. Когда журнал «Fortune» опубликовал рейтинг 500 успешных американских компаний, оказалось, что большинство их руководителей являются очень пожилыми людьми (с. 55).

Психиатр из университета Альбертье Флорин Долкос доказал, что «люди в возрасте оказались более устойчивыми к психологическим встряскам» (с. 56). Причем это качество появляется у человека с опытом. Биолог из медицинского центра Маунт Синай Джон Моррисон полагает, что представления о быстро стареющем мозге ошибочны. «Высокого мнения о способностях мозга пожилых людей придерживаются и разработчики специальных компьютерных программ-тренажеров» (с. 56). Правда, авторы реферируемой статьи сомневаются в том, что этот виртуальный прогресс действительно помогает в реальной жизни.

И.Г.

* *Степнов А., Бегли Ш.* Долговечное сияние разума // *Рус. Newsweek*. – М., 2010. – № 31–32(299). – С. 54–56.

А. Монгайт

ФАЛЬШ-АРТ*

Автор реферируемой статьи приводит примеры подделок знаменитых полотен многих живописцев. В 2006 г. в Лондоне на аукционе Christie's была куплена картина Б.М. Кустодиева (1878–1927) «Одалиска», которая всеми российскими специалистами по Кустодиеву была признана фальшивкой.

Известна история подделок подписи художника И.И. Шишкина (1832–1898) на работах голландских пейзажистов XIX в. Это было в 2004 г. В 1987 г. была продана картина «Подсолнухи» в качестве подлинника Винсента Ван Гога (1853–1890). В действительности картину написал профессионал-реставратор Клод-Эмиль Шаффенекер (с. 71). Говорят, что при жизни Ивана Айвазовского (1817–1900) часто подделывали его картины, поскольку «он писал очень просто и схематично, а продавался хорошо» (с. 71). Иконы под Андрея Рублёва (ок. 1360–70 – ок. 1430) писали еще в XVII в.

Сейчас помощниками экспертов являются радиоуглеродный анализ и дактилоскопическая экспертиза. Именно так теперь идентифицируют работы Леонардо да Винчи (1452–1519).

И.Г.

* *Монгайт А.* Фальш-арт // Рус. Newsweek. – М., 2010. – № 31–32(299). – С. 70–71.

Я. Яррет, Ш. Бегли

НЕФТЯНАЯ ПРОФОРМА*

Авария на нефтяной платформе Deepwater Horizon в Мексиканском заливе расследуется не только специально созданной американской государственной комиссией, но и множеством университетских ученых, которые пытаются самостоятельно оценить масштабы экологической катастрофы.

Специалисты из Национального управления океанических и атмосферных исследований США заявили, что на поверхности залива осталось всего 26% вытекшей из скважины нефти. Однако океанолог из университета Джорджии Чарльз Хопкинсон с этой цифрой не согласен. Он считает, что «побережью продолжают угрожать 79% от всей вытекшей нефти» (с. 46). Ученый утверждает, что следы нефти теперь можно обнаружить на самой различной глубине.

Исследователи из американского Океанографического института Вудс Хоул опубликовали отчет о своих глубоководных погружениях в журнале «Science». Их батискаф обнаружил подводный шлейф нефти от разрушенной платформы длиной 35 километров. Руководитель исследования Ричард Камилли рассказывает, что им впервые удалось доказать существование этого подводного шлейфа. Глава отделения исследований побережья и окружающей среды в университете Луизианы Кристофер Д'Элия напоминает, что «в будущем США придется разрабатывать все больше новых скважин <...> Другого выхода нет, иначе наша экономика пойдет под откос. Поэтому мы обя-

* Яррет Я., Бегли Ш. Нефтяная проформа // Рус. Newsweek. – М., 2010. – № 37(304). – С. 46–47.

заны разобраться с тем, что происходит в случае глубоководных утечек, и понять, что при этом следует делать» (с. 47). Ведь треть добываемой в США нефти получают, выкачивая ее в Мексиканском заливе, так что добыча там свернута не будет. Но ученые, недовольные расследованием катастрофы, обижаются, поскольку к их возражениям никто не прислушивается.

И.Г.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

И. Бузукашвили

ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ-БРИТН*

Тейт-Бритн – так называется лондонская галерея, где разместилось лучшее в мире собрание британского искусства за последние пять столетий.

Тейт-Бритн была основана в 1896 г. Сахарный магнат Генри Тейт дал деньги на строительство галереи и подарил британскому народу свою коллекцию живописи викторианской эпохи. Коллекция была небольшая, около шестидесяти полотен, а потому и здание для нее тоже было нужно небольшое. Оно возникло на северном берегу Темзы на месте разрушенной старой лондонской тюрьмы.

Коллекция росла. Вслед за ней «росло» и здание. Нужно было новое место для впечатляющего собрания знаменитого английского художника Тёрнера; современного зарубежного искусства – в первую очередь французских импрессионистов; художников-прерафаэлитов. Сегодня эти полотна составляют всемирную известность галереи Тейт, которая к началу третьего тысячелетия выросла настолько, что для современного зарубежного искусства пришлось построить новое здание вниз по реке – Тейт-Модерн. Да, еще есть два филиала: один в Ливерпуле, другой на острове Сент-Ив в Корнуолле.

«Тейт-Бритн, по словам Ричарда Хемфри, хранителя коллекции, – это британское искусство. Это собрание, которое объединяет идея национальной живописи. С этой точки зрения Тейт-Бритн вы-

* Бузукашвили И. Тейт-Бритн // Человек без границ. – М., 2010. – № 5. – С. 30–35.

глядит несколько анахронично, но и уникально в то же время. За исключением нескольких музеев в Восточной Европе и парижского центра Помпиду, она практически не имеет европейских аналогов, которые бы показывали произведения одной национальной школы» (с. 31–32).

В наши дни галерея Тейт по праву считается крупнейшим в мире собранием произведений британского искусства, охватывающим период с XVI в. до наших дней. Это около трех с половиной тысяч живописных полотен, графика, скульптура.

Сюда приходят посмотреть на Гольбейна и Ван Дейка. Они хотя и не были англичанами, но провели в Лондоне долгие годы своей жизни. Великий мечтатель, поэт и художник Уильям Блейк, знаменитые Джозеф Тёрнер и Джон Констебл, прерафаэлиты Хьюз, Милле, Россетти и Хант, философ Френсис Бэкон. Многообразен и разнолик мир британской живописи. В нем всегда соседствовали традиции и новаторство, преемственность и стремление вырваться на свободу из сковывающих ограничений.

Учиться понимать язык живописи никогда не рано и никогда не поздно. Поэтому в галерее Тейт-Бритн уделяют особое внимание образованию. Будь то рассказы об искусстве маленьким детям, которые приходят с родителями немного поучиться рисованию, или лекции с более академической информацией для взрослых. Показывают фильмы, устраивают дискуссии, поэтические и литературные вечера. В общем, по словам Ричарда Хемфри, пытаются достучаться до каждого.

«Последние 10–15 лет мы особо сконцентрировались на том, как лучше организовать диалог коллекции и людей, которые приходят в галерею, – говорит Ричард. – Это касается в первую очередь сопроводительных текстов к картинам.

Конечно, есть аудиогиды, с которыми можно ходить по всем залам. И очень много наших посетителей, прежде чем прийти в музей, заходят на нашу страничку в Интернете, знакомятся с тем, что хотят увидеть, и потом более уверенно чувствуют себя в галерее. Однако сегодня одна из насущных необходимостей – использовать в музее цифровые и мультимедийные технологии. И с их помощью приблизить коллекцию к человеку» (с. 35).

Э.Ж.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ФАРФОРА

Триста лет назад, в июне 1710 г. произвела свои первые изделия Мейсенская фарфоровая мануфактура. В том же году они были представлены на крупнейшей тогда ярмарке в Лейпциге. Вся Европа убедилась, что секрет фарфора раскрыт и владеет им Саксония.

Если бы не курфюрст саксонский Фридрих Август I, он же король Польши Август II, больше известный под именем Август Сильный, европейские дворы еще долго завозили бы фарфор из Китая и Японии, платя огромные деньги голландцам-перекупщикам. Август был страстным коллекционером – скупал везде, где только мог, разные диковинные вещи: образцы редких минералов, скульптуры, старинное оружие, картины. Именно при Августе расцвела знаменитая Дрезденская картинная галерея. И именно его любви к роскоши мы обязаны появлением европейского фарфора.

В его создании немалую роль сыграла и Пруссия. В 1696 г. в Берлин приехал учиться аптечному делу 15-летний Иоганн Фридрих Бёттгер. Способный юноша много читал, и в основном книги по алхимии – путь к золоту казался ему надежнее приготовления снадобий. А король Пруссии Фридрих I верил в алхимию и очень нуждался в деньгах. Когда в 1701 г. по Берлину пополз слух, что опыты Бёттгера якобы увенчались успехом, прусский король потребовал юношу ко двору. А поскольку незадолго до этого он приказал повесить за шарлатанство очередного придворного алхимика, Бёттгер благоразумно не стал дожидаться высокого назначения и просто сбежал. Прусский король назначил за поимку беглеца награду 1000 талеров (огромные деньги – а вдруг и впрямь добудет золото!). Но Бёттгер бежал в саксонский город Виттенберг, а там его нашел Август, которому тоже

были нужны деньги. Приговор беглецу Бёттгеру звучал однозначно: золото или что-то равноценное. Его переводили из крепости в крепость, иногда смягчая режим заключения, иногда выпуская к людям и даже принимая при дворе под вымышленным именем.

Наблюдать за его работой был поставлен граф Эренфрид Вальтер фон Чирнхауз, математик, минералог, владелец стекольного завода. У Бёттгера была теория, что на конечной стадии создания философского камня, необходимого для производства золота, температура внутри тигля должна быть выше, чем та, которую в состоянии выдержать обычный глиняный сосуд. И он занялся опытами по созданию керамики, способной выдерживать высокие температуры. В 1705 г. сосуд, изготовленный Бёттгером, увидел Чирнхауз. Постучал по нему и обомлел – керамика Бёттгера по своим свойствам очень напоминала фарфор. Созданный материал впоследствии называли красным, или яшмовым, фарфором. Он был тверд, поддавался шлифовке и гранению.

Отныне все силы были брошены на фарфор. Август Сильный увеличил финансирование. Будучи коллекционером он знал подлинную ценность фарфора.

Однажды в парикмахерской парик Бёттгера посыпали пудрой, которая пошла комками. Мошенник-цирюльник вместо дорогой французской пудры использовал белый порошок из глины, которую когда-то обнаружил купец Шнорр недалеко от Дрездена. Глина оказалась не хуже китайского каолина. Добавляя кварц, алебастр, полевой шпат, Бёттгер и Чирнхауз создали белую фарфоровую массу. В 1708 г. Чирнхауз умер от дизентерии, а год спустя Бёттгер доложил Августу о первых изготовленных фарфоровых изделиях. В начале 1710 г. Август издал указ о создании мануфактуры. Местом для секретного производства стал замок Альбрехтсбург в Мейсене. Администратором был назначен Бёттгер. Август положил ему огромное жалование, но свободы не дал.

Производство было объявлено строжайшей тайной. Все поступающие на фарфоровую мануфактуру давали клятву хранить ее секреты. За разглашение полагалась смертная казнь. Те, кто готовил фарфоровую массу, не знали, как работают печи, а кто занимался обжигом, не имел представления о сырье. Ну а три главных составляющих фарфоровой тайны (белая глина – каолин, добавки для плавкости и температура обжига) знали только три человека: сам Бёттгер и два его помощника. За Бёттгером всегда усиленно следили. И только в

1714 г., после того как мануфактура заработала без перебоев и на рынки Европы стал поступать драгоценный мейсенский фарфор, принося Августу Сильному огромные барыши, Бёттгера освободили, но следили за ним до последнего дня – он умер в 1719 г. 37 лет от роду.

Два великих наследника Бёттгера – скульптор-модельер (кто создает формы будущего изделия) Иоганн Иоахим Кендлер и художник Иоганн Гретор Хёральд – создали реальную славу Мейсену. Сервизы, фигуры, колокола, каминные плитки, даже надгробия – это все придумали они, как и краски для росписи.

До середины XIX в. производство оставалось в Альбрехтсбурге. Потом был выстроен отдельный комплекс, который к нашему времени значительно разросся.

На Мейсенской мануфактуре все делается вручную, поэтому изделия уникальны и стоят очень дорого. Есть на мануфактуре мастера-художники и формовщики, которые могут повторить любой из самых прославленных образцов прошлого, например «Лебединый сервиз» Кендлера (а в нем более двух тысяч предметов). На мануфактуре производится около 175 тыс. типов фарфоровых предметов. Всего же в фондах Мейсена находится 800 тыс. моделей фарфора разных периодов. Принятые к производству формы попадают в огромный архив, который занимает большой четырехэтажный корпус. Гипсовые эталоны стоят там на полках, имея свои индексы и номера. И за каждым индексом – мастер, живший на свете сто, сто пятьдесят или двести лет назад.

Наряду с мейсенским фарфором сегодня английский фарфор считается одним из лучших в мире. Но еще каких-нибудь двести пятьдесят лет назад британцы пользовались чашками и тарелками из обычной грубой глины, подходящей разве что для кирпичей.

В то время гончарное производство было распространено главным образом в деревнях и городках графства Стаффордшир. Одним из местечек, где жили гончары, была деревня Бэрлем. Этот район славился хорошей глиной, и поэтому вся земля вокруг была изрыта ямами и оврагами. Одно из местных семейств, занимавшихся гончарным делом, пользовалось особо высокой репутацией. Это были Веджвуды. Их посуда всегда выгодно отличалась от изделий конкурентов.

В 1730 г. в этой семье родился мальчик, которого называли Джозайя. Он с детства полюбил ремесло гончара и научился делать оригинальную посуду. Но в 11 лет мальчик заболел оспой и превра-

тился в калеку – его правая нога не сгибалась. Работать стало крайне трудно, и даже собственный брат отказался быть его партнером по ремеслу. Со временем, однако, молодой Веджвуд нашел помощника и начал изучать различные сорта глины, экспериментировать с новыми составами, красками и химическими веществами, пытаясь определить, какой эффект произведет на них нагрев и обжиг в печах.

Джозайя был настоящим виртуозом своего дела и не раз поражал своим умением знатоков. Поэтому он с полным правом требовал от своих мастеров, чтобы каждое изделие было образцом совершенства: не только красивым внешне, но и практичным, легким и прочным.

Веджвуд не только экспериментировал с различными сортами глины и химикатами, но и тратил значительные суммы денег на получение образцов глины из других стран мира и на совершенствование методов производства. Кроме того он стал задумываться над тем, как с наименьшими затратами доставлять изделия в другие районы страны. Одной из его идей было строительство канала, который связал бы Бэрслем с Ливерпулем, что позволило бы доставлять через этот порт различные сорта глины, а также перевозить готовые изделия. Веджвуд сумел заинтересовать этой идеей знакомых бизнесменов и аристократов, и они выделили средства на строительство канала. Результаты превзошли ожидания. Бэрслем быстро рос, создавались все новые мастерские, и заказы приходили из самых дальних уголков Англии. Веджвудский фарфор стал популярен в богатых домах. Слава его росла, и вскоре появились заказчики из самой Америки.

Благодаря поддержке друзей и своего компаньона Бентли Веджвуд построил на берегу канала новый завод, назвав его «Этрурия». Здесь работали новые цеха по производству самых различных видов посуды, только что изобретенные высокоэффективные печи для обжига, цеха для производства красителей и покрытий, а также мастерские художников и дизайнеров. А первую вазу на новом заводе сделал сам Джозайя. В те времена стали популярны фарфоровые вазы с древнегреческим орнаментом, и завод Веджвуда подхватил модную эстафету. Чтобы его вазы не отличались от старинных подлинников, Джозайя использовал самые редкие виды глины и порошки-красители. Эскизы для новых ваз выполняли лучшие художники того времени. Вскоре элегантно оформленный салон изделий Веджвуда открылся в Лондоне и тут же завоевал расположение столичной элиты.

Словом, дела шли в гору, и лишь здоровье Джозайи день ото дня ухудшалось. Болезнь колена прогрессировала, и ногу пришлось отнять. Но едва Веджвуд снова смог передвигаться, он вернулся на свой любимый завод. Он уже был знаменит во всем мире. Не только английские короли, но и монархи других стран покупали его изделия. Триумфом для Веджвуда стал заказ Екатерины II на изготовление специального обеденного сервиза, на предметах которого были бы изображены наиболее интересные места и пейзажи Англии. Веджвуд нашел известных художников, которые ездили с мольбертами по городам и весям Англии в поисках живописных уголков и выразительных сценок из жизни простого люда. Целый год ушел на изготовление удивительного сервиза из 1300 предметов. Он обошелся императрице в 3000 фунтов – огромные деньги по тем временам. Но Екатерина была в таком восторге от творения Веджвуда, что запретила пользоваться сервизом из страха, что хотя бы один предмет будет разбит, и держала его в специальной витрине, которую с гордостью показывала гостям.

Еще одним шедевром Веджвуда стала копия знаменитой Портландской вазы, находящейся ныне в Британском музее. Этот уникальный памятник древнеримского искусства был найден в Греции и привезен в Англию герцогом Портландом. Сейчас уже известно, что ваза была отлита из темно-синего стекла и облита белым стеклом, из которого древний мастер вырезал тончайшей работы фигуры. Но тогда полагали, что это редкий мрамор или вообще неизвестный науке материал. Веджвуд уговорил герцога одолжить ему вазу, и после долгих месяцев работы и нескольких неудачных попыток была выполнена идеальная копия из фарфора. Сходство было так велико, что сам герцог не смог отличить копию от подлинника. И нынешние посетители Британского музея нередко спрашивают, увидев Портландскую вазу: «Это случайно не изделие завода Веджвуда?»

Замечательный мастер умер в 1795 г. в возрасте 65 лет, прожив жизнь, полную творческих достижений.

Список литературы

1. Джозайя Веджвуд // *British style*. – М., 2010. – № 26. – С. 44–55.
2. *Славин А.* Хрупкая драгоценность // *The new times*. – М., 2010. – № 20. – С. 60–63.

Э.Ж.

Ф. Османова

ВЕТРЕННЫЙ ЯЗЫК*

*Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной –
И в руке твоей навеки
Неоткрытый веер мой.*

Анна Ахматова.
«Стихи о Петербурге»

Как определить социальный статус женщины? Самый верный показатель – модель телефона. Это сегодня, а двести-триста лет назад главным социальным маркером был веер. Жермена де Сталь, современница Наполеона, утверждала, что по манере держать веер можно отличить «княгиню от графини, а маркизу от буржуазки».

Есть у веера и совсем другие значения. Недаром повсюду – и в Европе, и на Востоке – его считали главным орудием женского кокетства. Но прежде чем стать орудием флирта, вееру нужно было закрепиться в своей прямой функции – охлаждать в знойные летние дни или у жарко натопленных каминов. О существовании веера доподлинно известно с древнейших времен. Китайские поэты относили возникновение опахала к эпохе императора У-вана (XI в. до н.э.). Позже появились круглые бумажные веера на ручке, мода на которые в I в. н.э. перешла из Китая в Японию. В Древнем Египте опахало считалось атрибутом величия фараона, символом счастья и небесного покоя.

* Османова Ф. Ветреный язык // The new times. – М., 2010. – № 29. – С. 60–63.

В Древней Греции и Риме популярны были восточные опахала из листьев и перьев, чаще всего павлиньих, на деревянной или костяной ручке. В Риме такое опахало называлось *флабеллумом*. Этими веерами молодые красивые рабы, флабеллиферы, обмахивали своих хозяек. У Овидия встречаются еще *табеллы* – маленькие веера, которыми пользовались римские щеголи. Вообще же самая полная энциклопедия античных вееров – это росписи ваз, сохранившие изображения вееров самых разных форм.

В Византии веер защищал высоких особ больше от мух, чем от жары. Опахало на ручке здесь называли *рипидом*. Использовали его во время торжественных богослужений – сначала просто отгоняли мух, и только потом веер приобрел ритуальное значение. Из Византии веер перешел к варварам и в средневековую Европу.

Сведения о светских веерах встречаются в описях имущества с XIV в., а чуть позже изображения вееров появляются и на портретах. Начиная с позднего Возрождения, дама с веером на полотне – это уже штамп.

Наиболее распространенная форма веера в XVI в. – четверть круга или прямоугольный флажок на древке. В это же время в Европу приходит складной веер в форме полукруга. И открывает совершенно новую блестящую эпоху. На XVII век в Европе приходится расцвет складного веера. В Московской Руси в это время еще используют опахала, которые по большей части привозили из Турции в дар высшим лицам государства. А вот складные веера в России XVII в. появляются лишь как иноземная диковинка. Редкие экземпляры, попадавшие к нам из Европы, хранились в царской казне. Так, в описи казны царя Михаила Федоровича за 1634 г. встречаем «опахало харатейное, то есть пергаментное, сгибное, расписанное красками на дереве».

Только в XVIII в. веер в России становится таким же элементом светской жизни, как и в Европе. А уже в начале XIX в. и в Европе, и у нас приходит мода на совсем маленькие веера. Щеголихи носят костяные или роговые веера, без тканевого или бумажного экрана. Весь декор здесь сводится к ажурной резьбе, а лицевые пластины иногда украшаются золотом и драгоценными камнями. В России в 1810–1820 гг. появляются тульские веера со стальными «алмазами». В эти же годы снова входят в моду китайские веера.

Следующая волна – увлечение готикой. Она тоже находит отражение в веерах. В России появляются уникальные чугунные веера в готическом стиле.

В середине XIX в. в моде веера в стиле двух Людовиков – XIV и XV. Вновь на веерах прописываются амур, цветы, сюжеты из античной мифологии и фантазии художников галантного века. В 1870–1880 гг. в почете веер кружевной или пергаментный на костяном остове.

Ближе к концу XIX в. в России и Европе ненадолго входят в моду веера из перьев, привезенных из Южной Америки. В это же время возвращается интерес к китайским веерам, расписанным цветами и драконами. Даме полагалось иметь несколько парадных вееров – для светских приемов и балов. И несколько простых – на каждый день или для приемов попроще. Хотя независимо от ранга приема веер светской красавицы всегда должен был быть изящным и непременно гармонировать с туалетами.

Начиная со второй половины XIX в., экраны и остова вееров делают из более дешевых материалов (нередко имитирующих дорогие). Чем дешевле – тем демократичнее: веер к концу XIX в. уже не диковинка в руках купчихи, мещанки и даже зажиточной крестьянки. В росписях вееров появляются сцены из народной жизни.

В начале XX в. для экрана веера уже используют тюль, вышивку, накладное шитье, блёстки, роспись. На смену стилю модерн, который утвердился в веерном искусстве в конце XIX в., приходит эклектика. Ведущая роль по-прежнему за Францией, которая поставляет веера в Америку, Индию и Россию.

Как живое, насыщенное смыслом и символической игрой явление культуры веер окончательно умирает в годы Первой мировой войны. Умирает легкомыслие, с которым ассоциировался веер, а значит, приходит конец и самому вееру.

Э.Ж.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

А. Константинов

ОТ РИМА ДО ДИСКОТЕКИ*

Чтобы разобраться в истоках человеческого досуга, автор реферируемой статьи обратился к одному из крупнейших специалистов по истории и социологии развлечений – Евгению Викторовичу Дукову, доктору философских наук, культурологу, музыковеду, профессору, заведующему отделом массовых жанров сценического искусства Государственного института искусствознания.

На вопрос, почему любую информацию теперь принято подавать в форме развлечения, Е.В. Дуков ответил, что «массовая культура прежде всего развлекает, потому что развлечения интересны всему обществу», и напомнил, что термин «развлечение» можно встретить уже у Аристотеля (с. 40).

Развлекательная массовая культура появилась в Древнем Риме. Дело в том, что «римская цивилизация возникла, когда римляне покорили Грецию и начали пользоваться плодами ее культуры. Но римляне не воспринимали эллинскую премудрость как нечто серьезное, для них это было, скорее, развлечением. И это развлекательное начало стало одной из основ римской цивилизации» (с. 41).

Е.В. Дуков считает, что разделение культуры на элитарную и массовую явилось следствием расслоения общества. Долгое время развлечения были привилегией высших слоев общества. Аристотель

* *Константинов А.* От Рима до дискотеки // Русский репортер. – М., 2010. – № 30–31 (158–159). – С. 40–43.

писал, что «в развлечениях проводят свой досуг государи» (цит. по: с. 42). Немецкий социолог Макс Вебер (1864–1920) отметил, что досуг стал уникальным, постоянным достоянием городской культуры, и при этом досуговая и рабочая деятельности осуществлялись в разных местах. Сейчас развлечения начинают занимать доминирующие позиции в современной цивилизации. Сакральным временем развлечений стало ночное время. Так, дискотека в ночном клубе оказалась преемницей прежней танцплощадки.

Если прежде танцевали парами на открытой и освещенной танцплощадке, окруженной зрителями, то теперь на дискотеке «черная тьма, прорезаемая резкими вспышками света, до предела насыщенное ревом динамиков помещение, в котором оказывается крайне затруднительным всякий контакт людей друг с другом», – говорит Е.В. Дуков (с. 40). На огромных танцполах сотни людей просто танцуют в одиночку и получают от этого удовольствие, причем дискотечные танцы – это танцы без особых правил.

И.Г.

Л.В. Скворцов

ОБРАЗ «ПТИЦЫ НЕБЕСНОЙ» И ОБРАЗ «ХАЛЯВЩИКА»: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ

Аннотация. В средствах массовой информации все более широко обсуждается феномен «халявщины» как способности получения ресурсов для жизни без каких-либо затрат труда. Косвенное оправдание феномена «халявщины» можно увидеть в евангелическом образе «птиц небесных», которые не сеют и не жнут, но каждый день находят для себя пищу.

В статье анализируются формы «халявщины» как на бытовом уровне, так и в более широком социальном смысле.

При этом «халявщина» рассматривается как свободно выбранный образ жизни для спорадической или постоянной реализации паразитического бытия, как поведение, претендующее на овладение мудростью современной жизни.

Ключевые слова: «халявщик», образ жизни, дух цивилизации, власть и богатство, культурная традиция, духовная болезнь.

Annotation. Mass media more and more often discuss phenomenon «haliavschina». «Haliavschina» is an ability to use social recourses for life without any form of labor. It is possible to see some form of approval of this phenomenon in the image of «heaven birds», who every day find food for themselves without any labor.

In the article the forms of «haliavschina» are analyzed on different levels: as a phenomenon of personal life, and as a social phenomenon.

«Haliavschina» is evaluated as a free choice of way of life for sporadic or permanent realization parasitic being pretentious of having wisdom of contemporary life.

Keywords: «haliavschina», way of life, spirit of civilization, power

and wealth, cultural tradition, illness of spirit.

В телевизионных передачах появилась тема, посвященная так называемой «халявщине». «Халявщина» стала явлением распространенным и активно влияющим на социальную психологию. 16 мая 2010 г. канал НТВ представил развернутую картину основных форм халявного образа жизни. Общая их черта – жизнь без трудовых забот. И в этом смысле кажется оправданным сопоставление форм поведения халявщиков с птицами небесными, которые не сеют и не жнут, но каждый день находят себе пропитание. Такой образ жизни не является преступным.

Халявщики не воруют, не грабят и не убивают. Они пользуются возможностями данного общества. Проблема концептуального осмысления и оценка явления «халявщины» представляется крайне важной в социальном смысле.

Прежде всего следует дать адекватную интерпретацию известного текста Евангелия. Птицы небесные действительно не сеют и не жнут, но *они и не люди*. Они действуют по-другому. Они выют гнезда, высиживают и выращивают птенцов, уничтожают вредителей и, кроме того, своим пением и оперением украшают мир природы. Наблюдения за птицами показывают, какие они неустанные труженики. Они получают от природы то, что им необходимо, поскольку они находятся с ней в деятельной *гармонии*, составляя важную часть естественного круговорота бытия. «Халявщики» по своей сути не соответствуют понятию «птицы небесные», поскольку стержень их жизни – *безделие и паразитизм*.

На первый взгляд проблема *так называемой «халявы»*, т.е. получения ресурсов для жизни без каких-либо затрат труда, как будто бы *не имеет серьезного общественного смысла*, как явление *сугубо маргинальное и незначительное* по социальному охвату населения. Речь в данном случае идет не о *нищенстве* или обращении к людям, к обществу *с просьбой* о помощи в связи с критической ситуацией.

«Халява» – это свободно выбранный *образ жизни*, основанный на способности использовать некоторые специфические черты общества для *постоянной реализации паразитического бытия*. «Халявщик» – это не нищий и не больной человек. И не личность, страдающая комплексом неполноценности. Он морально *самоутверждает* себя в качестве *личности*, якобы овладевшей «мудростью» *совре-*

менной жизни, позиционирует себя в качестве ориентира, олицетворяющего «верный путь».

В этом и состоит суть проблемы: может ли такой образ бытия считаться *универсальным разумным ориентиром*, обеспечивающим человеку *личную жизнь*? Или в этой ориентации заложена угроза самодеструкции нормальной жизни цивилизации?

Показанный 16 мая 2010 г. по телевидению сюжет интересен в том отношении, что он фиксирует «халявщину» как уже достаточно развитое явление, *обретшее определенную иерархическую структуру*.

Высший слой «халявы» составляют личности, сумевшие стать постоянными спутниками очень богатых людей. Нам были показаны женские персонажи, которые гордятся своим специфическим статусом. Этот статус связан с получением дорогих, *очень дорогих подарков*. Это, как можно было понять, дорогие машины – иномарки и квартиры в престижных домах и даже *пентхаусы*.

Плата за этот статус – *полная зависимость жизни от воли хозяина*. С одной стороны, считается, что самое ценное личное достояние – это свобода, а с другой стороны, человек начинает гордиться состоянием, в котором его личная свобода оказывается полностью утраченной. Эта гордость обусловлена принадлежностью в качестве составной части к так называемому *миру «гламура»*.

Следующий, более низкий, уровень составляют личности, которые умеют *проникать* на престижные «тусовки», т.е. различные собрания состоятельных людей, где можно приобщиться к шведскому столу, бесплатной выпивке и показать себя влиятельным людям, а быть может, как-то заинтересовать их собой.

Как следует из передачи, в механизме проникновения особо ценится *размер женского бюста*. То есть для успеха в халявной жизни достаточно обладать определенным естественным или искусственно созданным физическим свойством.

К этой группе примыкают и те персонажи, которые участвуют в распродажах за бесценок вещей, принадлежавших «звездам». Если, например, у Ксении Собчак накопилось 500 пар обуви, то ей, погребенной под этой кучей, становится неудобно жить, и она хочет от нее как-то избавиться, хотя бы частично. Купившая туфли Ксении в свою очередь будет думать, что хотя бы отчасти она живет так, как живет Ксения Собчак.

Самый низший слой халявщиков обитает около *мусорных*

контейнеров, мест выброса просроченных продуктов питания, а также утративших товарную ценность свалок вещей.

Иными словами, в обществе возникла ниша для халявы как образа жизни. Соответственно возникает и слой людей, который к нему приобщается и находит ему нравственные оправдания. При этом если человек полностью погружается в этот образ жизни, то он, естественно, начинает утрачивать *какие-либо профессиональные качества*, полезные для общества, а также и стремление к свободной творческой деятельности. Его главное свойство – это *потребление и способность к обеспечению собственного потребления без особых трудовых усилий*.

Однако то, что потребляется на всех трех уровня халявного образа жизни, создается чьим-то трудом. Может ли быть истина жизни человека *вне труда*? Это и есть ключевой вопрос цивилизации.

Очевидно, что принципом жизни в нише, в которой обитает «халявщик», становится тезис: *«хорошо ест тот, кто не работает»*, и это полагается реализацией «мудрости» лучшей жизни.

Эта «мудрость» представляется морально оправданной, поскольку она является контрапунктом отвергаемого *основополагающего принципа советского образа жизни*: *«кто не работает, тот не ест»*. Это – худшая жизнь. Известно, что бескомпромиссная реализация принципа этой жизни породила свои крайности, крайности борьбы с так называемым *тунеядством*. Эта борьба получила свое законодательное оформление. Под действие этого законодательства в свое время попал и поэт Иосиф Бродский, что создало ему всемирную известность и в определенной степени содействовало получению им Нобелевской премии. Как известно, на *«создание громкой биографии»* Бродского путем применения к нему этого законодательства в свое время обратила внимание Анна Ахматова.

Но как нам следует оценивать эту проблему с точки зрения той осмысленной цивилизационной стратегии, которую провозгласило современное государство? Перед народом и страной ставится *задача реализовать инновационный путь развития*. Какой народ, а значит, какой конкретный человек, способен реализовать эту цивилизационную задачу?

Какое отношение к реализации этой задачи имеет «халявщик»?

Можно, конечно, сказать, что «халявщик» – это маргинал, представитель *меньшинства*. Вместе с тем его жизнь – это штрих в общем потоке жизни, дополнительный момент в жизненном много-

образии и многокрасочности жизни.

На самом деле, один человек может быть интересен для другого человека и *вне* сферы труда. Сферы общения и взаимных интересов могут возникать на различных уровнях и могут восприниматься как самодостаточные по своему смыслу. Возможно, это и так, если этот смысл остается узкоограниченным. Однако проблема эта гораздо сложнее.

Дух «халявщика» как образ лучшей жизни без трудовых усилий способен отравить моральную атмосферу всего общества. В этом суть цивилизационной проблемы.

Теоретические исследования показывают, что становление цивилизации обусловлено *открытием новой истины духа*, которая превращается в моральную движущую силу народа. Характерна в этом отношении всем известная работа Макса Вебера «Протестантская этика», в которой была показана ключевая функция *сакрализации честного личного успеха в бизнесе* для утверждения капиталистического общества.

Большие прибыли, подчас получаемые не совсем легальными или совсем нелегальными методами, *создают широкие возможности для распространения халявного образа жизни*. Вот почему моральное оправдание аскетизма и рутины повседневной работы и более того – придание этой работе характера исполнения сакрального долга – это ключевое условие постоянного *самовоспроизводства цивилизации*.

При этом нужно было привести в соответствие дух капитализма со Священным Писанием. Без этого, учитывая ментальность масс, нельзя было рассчитывать на безболезненное утверждение капиталистических принципов жизни.

Халявный образ жизни как специфическая форма беззаботного бытия находит себе оправдание в противопоставлении своей формы жизни *жестокости этого мира*.

Дело в том, что в развитом обществе в качестве движущих начинают действовать *два определяющих стимула*, две могучие силы – это *власть и богатство*. При этом обретение и власти и богатства связано с такой состязательностью, которая, как правило, ставит индивидов и группы людей в отношения, при которых выигрыш одних оборачивается проигрышем других.

Эта система отношений при своем ничем не ограниченном развитии *взрывает цивилизацию изнутри*. Она порождает постоянно действующие тенденции как такую *онтологию жизни*, которая реали-

зуется в трех ее реальных составляющих:

- человека, готового к совершению *преступления* для реализации своего стремления к достижению власти и богатства;
- человека, становящегося потенциальной *жертвой* преступления;
- человека, играющего потенциальную роль *судьи*, принимающего заключения о преступлении и наказании и приводящего их в исполнение.

Интуитивно логика «халявщика» состоит в стремлении *выскочить за пределы* этой онтологии жизни. Но такое «выскакивание» не влечет за собой сдерживания или ограничения действия этой онтологии. На самом деле, халявный образ жизни как раз и паразитирует на ней. Действие этой онтологии в ее «чистом виде» сдерживается только потому, что на нее налагается *культура*, получающая свое воплощение в *цивилизационной традиции*.

В России исторически эта традиция была представлена ориентацией на формы жизни святых и старцев.

В художественной культуре образцом истинного бытия можно считать образ, созданный Ф.М. Достоевским. Это – *Алеша Карамазов*. Он воспринимается как конкретное воплощение евангелической истины. Его фундаментальные качества – смелость в отстаивании истины, бесстрашие, отсутствие эгоистического самолюбия, беспристрастие и целомудренность в утверждении нравственной справедливости. Заметим при этом, что приоритетом для него является *гармония* отношений человека с человеком и миром в целом, а не *личный успех* в бизнесе. В этом фундаментальное отличие этики православия от этики протестантизма.

В утверждении приоритета общей гармонии в России и рождаются духовные формы культурной нейтрализации сил, разрушающих цивилизацию изнутри.

Наиболее сложная проблема здесь – это *воздействие идеальной ориентации на характер массового поведения*. Эрозия этого воздействия как раз и порождает специфический дуализм неограниченного действия составляющих реальной онтологии жизни, с одной стороны, и распространение халявных форм бытия – с другой.

Заметим в связи с этим, что там, где сильны традиции культуры, определяющие характер массового поведения, там гораздо ниже уровень преступности. Нельзя не обратить внимание на тот контраст, который составлял высокий уровень преступности в Соединенных

Штатах Америки и сравнительно низкий уровень преступности в Японии.

Почему мы должны концептуально подходить к феномену «халявы»? Что означает такой подход применительно к современной России?

Россия стоит перед жизненной необходимостью осуществления научных, технологических, инновационных прорывов, для того чтобы не превратиться в страну, о которую будут «вытирать ноги» все, кому не лень.

Однако для осуществления успешных научных, технологических и экономических прорывов *необходим духовный этос*, определяющий смысл жизни народа в России в достижении выдающихся творческих результатов.

Очевидно, что феномен «халявщины» должен рассматриваться в контексте действующих доминант культурного этоса страны.

Если доминантой общественного настроения является стремление к высокому профессионализму и творчеству, то «халявщина» останется маргинальным явлением, неким отклонением от нормы, не представляющим серьезной опасности.

Но если дух «халявщины» станет заразительным, поскольку для него не найдено духовное противоядие, тогда инновационный путь России окажется перед целой серией сложных вопросов.

Совместима ли ментальность «халявщины» с выработкой адекватной цивилизационной стратегии? Вопрос может показаться нелепым. Но давайте посмотрим на доминирующую политическую ментальность 90-х годов.

Обращаясь к рассмотрению ключевых проблем России, политики нередко в качестве решающего аргумента ссылались на то, *как эти проблемы решаются в Соединенных Штатах Америки, в Скандинавских странах* и т.д. Иными словами, возник специфический тренд – брать готовые механизмы и *готовые решения*, приведшие к успеху в других странах, и реализовывать их в России. Соответственно высшие органы государства стали заполняться иностранными советниками. А ведь это – проявление «лености» мысли, специфическая форма «халявы», которая нанесла стране огромный экономический ущерб.

Как показывает опыт XX в., стратегический успех имели те страны, которые общие экономические законы творчески преломляли через специфические *национальные преимущества своих стран*. Ха-

раактерны в этом отношении такие примеры, как известный «*план Танака*» в Японии, стратегия, выработанная Дэн Сяопином применительно к Китаю, опыт Сингапура и Южной Кореи.

Мы здесь имеем дело с непростыми, сложными решениями, умением сочетать, казалось бы, несоединимое. Таким сочетанием, в частности, является сохранение руководящих функций КПК и создание рыночной экономики в Китае.

Слепая подражательность, как проявление «халявной» ментальности, может проявляться на самых различных, в том числе языковых, культурных, бытовых уровнях. На улицах мы сегодня в устах молодежи наряду с ненормативной лексикой постоянно слышим *ключевые слова* – «вау», «о'кей», «шопинг», «шузы» – все это проявления лениности в сохранении *высокой культуры русского языка*. Сегодня этот труд, эту ключевую функцию прежде всего должны взять на себя университеты – *и преподаватели, и студенты*. Здесь необходимы постоянная требовательность к себе и самодисциплина.

В противном случае от великого и могучего языка великих писателей – Пушкина и Льва Толстого, великих чтецов – Качалова и Яхонтова останутся «одни воспоминания».

Ментальность «халявщины» проявляется на бытовом уровне прежде всего в массированном создании *контрафактной продукции*. Это, естественно, приводит к подрыву авторитета национальной экономики на мировых рынках. И борьба с этим явлением пока не приносит ощутимых результатов.

Не менее трудным для нее оказывается выработка адекватного законодательства и соблюдение норм авторского права.

Очевидное негативное влияние халявного стиля мышления оказывается на выполнение *семейных функций* и на всю систему *семейных отношений*. Нас буквально «накрыл» девятый вал хаоса безответственных сексуальных отношений. Вообще от брака начинают ожидать главным образом *индивидуальных материальных выгод*. А это деформирует чувства и необходимость исполнения долга, а вместе с тем и нравственные основания семьи.

Проблема «халявщины», таким образом, перерастает в проблему *нравственности всего общества*. Как только мы ставим проблему в *этих* ракурсах, сразу же обнажается и ее реальный смысл.

Дело не столько в получении кем-то дорогих подарков или в незаконном проникновении на модные тусовки и использовании пищевых и иных ресурсов из мусорных контейнеров. Проблема – в сво-

бодном выборе каждого, в ценностных ориентациях общества, самостоятельности мышления, способности сохранять и приумножать свои культурные и моральные традиции. Это – духовная болезнь, которая не лечится ни суровыми приказами, ни полицейскими дубинками. Трудность лечения заключается в том, что эта духовная болезнь кажется тем реальным путем, который ведет к лучшей жизни. А как сейчас принято говорить – «нельзя запретить людям стремиться жить лучше».

Так что же делать? Применение жестких административных мер здесь невозможно. Правильный путь здесь один: это прежде всего *смещение смыслов* в общественном сознании. Это, конечно, *дело гуманитарного знания*. Речь идет не только о культурологическом анализе проблемы, но и активизации целенаправленного воздействия основных средств художественной культуры, средств массовой информации, системы воспитания. И это дело во многом *добровольное*, а значит, его исполнение зависит от уровня и характера *общественного самосознания*. Если этот уровень находится «ниже пояса», то рассчитывать на серьезные сдвиги нам особенно не приходится.

Другой составляющей этого правильного пути является *выработка государственной политики*, создающей все необходимые условия для формирования и совершенствования не паразитических, а творческих способностей человека, привитие вкуса к творчеству самым широким слоям молодежи, да и населению в целом. Творчество, как путь подлинной самореализации личности, превращение его в духовную натуру, *жизненную потребность человека*. Это процесс, складывающийся наряду с профессиональной подготовкой.

Необходима *сакрализация пути*, формирующего личность с доминирующими интересами к творчеству и высокому профессионализму. И для этого необходимо создание *реальной инфраструктуры*, обеспечивающей человеку возможности для творческого самоформирования, начиная с юного возраста.

М.Е. Аникина

КУДА ИДЕТ ТВ: ОТ ЖУРНАЛИСТИКИ К РАЗВЛЕЧЕНИЮ*

Автор реферируемой статьи анализирует 15 лет программного вещания двух федеральных каналов – «Первого» и телеканала «Россия», т.е. с 1992 по 2006 г. Общая продолжительность программ на этих двух общенациональных каналах за 15 лет возросла более чем на треть, и в 2006 г. составляла примерно 324,4 часа в неделю (с. 128). Однако наиболее очевидные изменения произошли в период между 1996 и 2006 гг.

Если в 1992 г. наряду с информационными и развлекательными форматами значительную долю занимали «образовательно-просветительские программы, то в 2006 г. их доля существенно сократилась» (с. 130). При этом за последние годы количество и продолжительность развлекательных программ возросли и продолжают расти. Сравнивая структуру вещания двух национальных телеканалов в целом, можно отметить, что «Россия» и до последнего времени стремилась сохранить программное разнообразие, чего не скажешь о «Первом канале», пишет автор реферируемой статьи (с. 131).

М.Е. Аникина полагает, что под существенным коммерческим давлением в последнее десятилетие сформировался особый характер современного российского ТВ. Зачастую телекомпании стремятся извлечь наибольшую коммерческую выгоду, а вовсе не

* Аникина М.Е. Куда идет ТВ: От журналистики к развлечению // СМИ в меняющейся России. – М.: Аспект Пресс, 2010. – С. 127–138.

желают учитывать интересы и потребности общества. «Существовавшая в прошлом политическая цензура была замещена коммерческой» (с. 133).

Исследуя изменения в сетке телевизионного вещания за прошедшие полтора десятилетия, автор статьи констатирует, что программы национальных каналов во многом не отвечают интересам и потребностям российских зрителей, причем эти интересы зачастую остаются вообще в стороне. «Отечественное телевидение вместе с сокращением программно разнообразия постепенно теряет и свои социально значимые функции» (с. 137).

И.Г.

П. Гольдин

**«СОВЫ НЕ ТО, ЧЕМ ОНИ КАЖУТСЯ»:
ИГРА «ЧТО? ГДЕ? КОГДА?»
БЕЗ ТЕЛЕВИЗОРА И ДИВАНА***

Игра «Что? Где? Когда?» (далее – ЧГК) широко известна в телевизионной версии. От большинства телевикторин ЧГК отличается тем, что поиск ответов в идеале носит эвристический характер. Вопрос же отчасти подобен мини-задаче ТРИЗ («теория решения изобретательских задач», разработанная инженером и писателем-фантастом Генрихом Альтшуллером (Альтовым) и его последователями в 1940–1970-х годах), однако со строгим лимитом времени на решение (одна минута) и предельно широким диапазоном областей знания, из которых может прийти поставленная задача.

Но помимо телевизионной версии есть и клубная, «спортивная» игра ЧГК. В этой игре одновременно играют несколько (иногда десятки) команд; они соревнуются между собой, отвечая на вопросы ведущего и записывая ответы на специальных карточках. В наши дни в такой «спортивной версии» ЧГК участвуют 10–15 тыс. человек, и это не считая «любительских» игр (с. 746).

«Устойчивость и последовательное воспроизводство ЧГК прямо противоречат многочисленным утверждениям социологов о том, что в постсоветское время рухнули все социальные структуры и порядки, созданные в советское время интеллигенцией, ввиду радикального “переформатирования” самой этой социальной группы. ЧГК –

* Гольдин П. «Совы не то, чем они кажутся»: Игра «Что? Где? Когда?» без телевизора и дивана // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 746–759.

институция, ориентированная на интеллектуалов как на главную референтную группу, и она оказалась легко трансформируемой при переходе от советских интеллигентов к постсоветским интеллектуалам, более того, в постсоветское время это движение стало еще более массовым» (с. 746).

Первая телепередача ЧГК вышла в эфир в 1975 г., а вскоре возникли и первые клубы любителей игры. В 1982 г. вышла книга Ворошилова «Феномен игры»¹, где намечались перспективы развития многокомандной игры. Принцип игры ЧГК без зрителей, но с участием всех присутствующих, открыл дорогу клубным играм, не нуждающимся в аудитории. Именно вокруг этой «спортивной» версии игры в 1980–1990-е годы сформировалось общественное движение (с. 748).

Первые, «архаичные» клубы (до середины 1980-х годов) были связаны с библиотеками, клубами авторской песни и клубами любителей фантастики. Темп игры соответствовал образцам телеклуба, составляя иногда лишь несколько вопросов за игру. Наравне с ЧГК практиковались и другие «игры в загадки». Это был способ развлекательного времяпрепровождения и дружеского общения – как игроков, так и вскоре появившихся зрителей (с. 748).

«Отгадывание загадок как добровольное коллективное развлечение оказалось весьма востребованным в позднесоветском обществе. Во-первых, игра ЧГК не требовала специальной подготовки, то есть была общедоступна – в отличие, скажем, от исполнения песен под аккомпанемент. Во-вторых, игра не имела идеологических или исторических импликаций. В-третьих, она привлекала ощущением идеального, “чистого” процесса познания, свободного от утилитарных требований и, тем более, общественных запросов; заметим, что “бесполезность”, по мысли философов Й. Хёйзинги и Р. Кайуа, является неотъемлемой предпосылкой любой игры. В эпоху позднесоветских КБ и НПО, зачастую вовлекавших своих сотрудников лишь в имитацию исследований, игра ЧГК выглядела альтернативой, предлагавшей интенсивные интеллектуальные усилия и одновременно достижимую цель – решение задачи за одну минуту. В-четвертых, игра уже тогда могла быть <...> источником альтернативной социальной

¹ Ворошилов В.Я. Феномен игры. – М.: Советская Россия, 1982. – 23 с. (Библиотечка: «В помощь художественной самодеятельности»).

карьеры <...>. И, наконец, возможность командной игры обеспечивала социализацию игрока – возможность найти “своих” и, наоборот, новое развлечение для дружеского круга» (с. 748).

Интересно, что именно игровые механизмы формирования социума проявились в постсоветской эмиграции. Позже, в 1990-е, писатель, журналист и телеведущий Борис Бурда скажет о русской диаспоре: «...культурная жизнь русской эмиграции держится на трех китах: КВН, “Что? Где? Когда?” и авторская песня» (с. 749).

В отличие от авторской песни и КВН, клубы ЧГК не воспринимались властями как пространство потенциального политического вольномыслия. «Для внешнего наблюдателя в качестве главного достоинства игры выступала ее общественная полезность, а для самих участников – напротив, отсутствие необходимости “обслуживать” заведомо фальшивые социальные задачи». Подобная двойственность в презентации движения характерна для клубов ЧГК вплоть до наших дней. В то время как многим членам клуба – игрокам зачастую совершенно очевидна бесполезность игры, составляющая ее главную прелесть, руководство клубов в поисках спонсоров может позиционировать игру как познавательную деятельность и едва ли не альтернативную модель образования (с. 749).

Во второй половине 1980-х годов начинаются турниры двух команд из разных городов. Игра начинает занимать в жизни игрока гораздо большее место, чем прежде. В круге общения игрока растет доля товарищей по играм. Сама игра занимает больше времени, путешествия требуют материальных затрат. Из клубов исчезают «случайные» люди, зрители (с. 750).

По мере усиления соревновательного элемента важную роль в социальной жизни игрока начинает играть команда – поскольку в спортивной версии ЧГК именно команда является носителем атрибутов игры: команда (а не отдельный игрок) дает ответ, получает игровые очки, выигрывает турниры. Импровизированные составы команд стабилизируются. Сборные клубов уступают место постоянным командам. Команда начинает занимать значительную часть нерабочего времени игрока – иногда все это время. «Командные связи конвертируются в дружеские и семейные. Теперь не компания друзей формирует команду, а команда превращается в социальную единицу» (с. 750–751).

Тогда же появился «брейн-ринг» – телевизионная версия игры

на скорость для двух команд. Телетрансляции брейн-ринга произвели взрывной эффект – возникло множество новых клубов, как правило, не связанных институционально с «архаичными» (с. 751).

Во второй половине 1980-х – начале 1990-х годов «из развлечения игра становится страстью. Разумеется, для части игроков отношение к игре не выходит за пределы спортивного азарта, игра для них – соревнование, *agon*. <...> И все же на многих (возможно, на большинство) “знатоков”, отдавших игре 10–20, а то и 25 лет жизни, игра оказывает завораживающее действие; игра превращается в самоцель и становится неотъемлемой частью личности, то есть воспринимается ими прежде всего как *illinx* – экстатический опыт измененного сознания. Источником удовлетворения (“самореализации”) становится ежеминутное озарение, расширяющее границы познания и приводящее к ответу на вопрос. Сочетание *agon* и *illinx* многократно увеличивает цену ответа и усиливает мотивацию к игре – победить соперника и расширить собственные гносеологические возможности» (с. 751–752).

Из воспоминаний игроков создается впечатление, что погруженных в игры «знатоков» едва коснулись политические события тех лет (с. 752). 1993 год – гиперинфляция, гангстерские разборки, политическая нестабильность, этнические чистки. «Брейн-ринг» не сходит с телеэкранов. Студенты и отправленные в бессрочный отпуск за свой счет (целыми институтами!) инженеры в одночасье становятся телезвездами. Фестивальные игры проходят при полных зрительных залах (с. 753).

Тем, кто приходит в игру с конца 1990-х годов, как правило, не больше тридцати; многие – подростки. «Конечно, для подростка игра может быть и временной имитацией будущей социальной активности, и компенсацией возрастной травмы. Однако мотив компенсации травматического опыта современности, несомненно, присутствовал у очень многих игроков, пришедших в движение в начале 1990-х, независимо от возраста. В условиях разрушения большей части общественных институтов клубы и команды ЧГК оказались для многих островком социальной и бытовой стабильности, а проповедь познания как ценности была привлекательной альтернативой страсти к обогащению и насилию. С этой точки зрения клубы ЧГК начала 1990-х можно описать и как интеллектуальные лагеря беженцев, и как структуры самоорганизации нового гражданского общества» (с. 753).

«Игра стала для “знатоков” средой универсальных, внеисто-

рических ценностей. <...> На какой-то период для игроков мир за пределами клуба перестал существовать». Обрыв внешних социальных связей проявляется и по сей день. Сейчас темп игровой жизни у большинства игроков с 15–20-летним стажем снизился по сравнению с началом 1990-х годов, однако доля игроков в круге общения в нерабочее время по-прежнему составляет у многих от 30 до 100% (с. 754).

С середины 1990-х годов проводятся ежегодные крупные турниры («фестивали»), чемпионаты клубов, городов и стран, многоэтапные «кубковые» турниры. Игры наделяются неофициальным статусом «интеллектуальных видов спорта». «Игровая дистанция» продолжает расти: нынешний турнир – это 40–90 вопросов. Расширяется география игр, причем предел этого расширения, вероятно, еще не достигнут. В Израиле насчитывается 153 команды, игравшие в последние шесть лет, т.е. в играх за этот период участвовали примерно 0,1% русской диаспоры – вчетверо большая доля населения по сравнению с Москвой. Появились клубы ЧГК в русской диаспоре США, Германии, Канады, Финляндии, Чехии, Великобритании.

Чемпионаты ЧГК на национальных языках проводятся в Грузии, Азербайджане, Молдове, украиноязычные турниры – в западных областях Украины. С 1987 г. существуют «клубы знатоков» в Болгарии, хотя вопросы скорее напоминают классическую телевикторину. В 1994 г. состоялся первый турнир посредством электронной почты (с. 755). Следующая волна увеличения числа новых клубов стала результатом распространения интернет-игр. «В последние годы состояние движения ЧГК в целом корректно было бы назвать стагнацией». Большая часть «знатоков» – игроки с 5–15-летним стажем (с. 755–756).

«Было бы соблазнительно описать нынешних игроков ЧГК эскапистами, бежавшими в игру от трудностей переменчивого мира, юными бездельниками или нищими безумцами, коротающими век в “тусовочных” играх. <...> однако невозможно не признать, что среди игроков чересчур много людей, ведущих активную социальную жизнь в “большом мире”. Более того, создается впечатление, что в играх-illinx ЧГК оказалась мобилизована прежде всего социально активная часть общества: в этом смысле ЧГК для программистов, учителей и мелких предпринимателей, возможно, играет такую же роль тренинга, как горнолыжный спорт для миллиардеров <...>. Особое значение интеллектуальная игра-illinx приобретает для трудоголика, создавая возможность отдыха посредством переключения на другой

вид деятельности. В наши дни эту роль обычно выполняют компьютерные игры <...> которые, однако, часто требуют слишком много времени и приводят к снижению социальной активности. Нехватка времени оказывается главным мотивом отказа и от ЧГК, однако мало кто променял ЧГК на компьютерную игру; напротив, отказ от ЧГК обычно связан с повышением социальной активности в других областях» (с. 756).

Расцвет движения ЧГК связан с повышением индивидуальной мобильности – пространственной, социальной, информационной. Важные условия участия в игре – возможность распоряжаться собственным временем, возможность путешествовать. «Таким образом, оказывается, что движение “Что? Где? Когда?” и сама игра в ходе ранней эволюции (1975–1989) оказались очень хорошо подготовлены к наступающим переменам в советском и постсоветском обществе» (с. 756).

К.В. Душенко

С.И. Жук

**ЗАПАД В СОВЕТСКОМ «ЗАКРЫТОМ» ГОРОДЕ:
«ЧУЖОЕ» КИНО, ИДЕОЛОГИЯ И ПРОБЛЕМЫ
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ НА УКРАИНЕ
В БРЕЖНЕВСКУЮ ЭПОХУ (1964–1982 годы)***

Днепропетровск с 1959 г. был закрыт для иностранцев, поскольку в нем находился крупнейший в СССР ракетостроительный завод, так что он может служить метафорой всего советского «закрытого» общества (с. 548). Население города вынуждено было потреблять строго ограниченное количество западных культурных продуктов (включая кино), разрешенных местными идеологами из уже и так лимитированного набора, предлагаемого Москвой.

Местные аппаратчики и борцы за идейную чистоту не переставали жаловаться на засилье иностранного кино на экранах «закрытого» города, и эти жалобы не были вовсе безосновательны. Подавляющее большинство новых кинокартин, присылаемых в «закрытый» город, были фильмами советскими. Тем не менее в городском кинопрокате (с учетом репертуара дворцов культуры и летних кинотеатров) преобладали иностранные фильмы. В 1966 г. почти 60% всех кинокартин были иностранными, а 50% – «западными». В 1975 г. иностранными были уже почти 85% фильмов, а «западными» – 75% (с. 561). Такая динамика в значительной степени объяснялась все более заметной конкуренцией со стороны телевидения. Несмотря на официальную критику, западные (в том числе и «идеологиче-

* Жук С.И. Запад в советском «закрытом» городе: «Чужое» кино, идеология и проблемы культурной идентичности на Украине в брежневскую эпоху (1964–1982 годы) // Новое литературное

обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 548–566.

ски вредные») фильмы являлись лучшим средством привлечения молодежи в пустые кинотеатры, поскольку на телевидение популярное западное кино практически не допускалось.

Местная молодежь полностью игнорировала советские украинские кинофильмы о местной истории, как, впрочем, и подавляющее большинство фильмов о русской и советской истории. Чтобы заполнить пустые залы, администрация школ и вузов, по требованию местных партийных властей, посылала школьников и студентов на обязательный просмотр «идеологически правильных» кинофильмов (с. 559).

Главным результатом массовой популярности западного кино была русификация украинской молодежной культуры. В 1970-е годы все западные фильмы на Украине дублировались только на русском, а все лучшие радио- и телепередачи о кино были российскими. Юные поклонники западного кино предпочитали российские издания, поскольку украинские журналы всегда были более осторожными и консервативными, нежели периодические издания в Москве. С середины 1970-х годов русский язык вытеснил украинский из основных кинотеатров Украины. Юные украиноязычные кинозрители переходили в повседневной практике на русский язык. Если в 1970 г. 9% этнических украинцев Днепропетровской области выбрали русский своим родным языком, то в 1989 г. уже почти 24% предпочитали русский (с. 564).

«Поиск аутентичного Запада оказался основным моментом в процессе самоидентификации для миллионов юных советских потребителей продуктов западной массовой культуры (таких, как западное кино или поп-музыка). Эти потребители старались идентифицировать себя только с Западом или по крайней мере с его законными (согласно их представлениям) “заменителями”. В воображении этих юных потребителей официальная советская украинская культура представляла все наиболее консервативные, отсталые и антизападные элементы в их жизни. Следовательно, принимая реальный Запад как часть собственной идентичности, они отрицали официальную советскую версию своей национальной самоидентификации. В конечном счете этот процесс идентификации с реальным Западом приводил к выравниванию и сглаживанию национальных культурных различий среди активных потребителей предметов западной массовой культуры, он вел к тому, что некоторые исследователи называют гомогенизацией советской культуры, означающей на практике русификацию молодежной культуры в Восточной Украине в течение 1970-х годов» (с. 564–565).

К.В. Душенко

А. Медведев

100 МИНУТ ЕВРОПЫ*

Фильм Жана-Люка Годара (род. 3 дек. 1930 г.) «Социализм» не рассматривает соответствующую названию общественную формацию, а толкует о судьбах Европы. Фильм, длящийся 100 минут, состоит из трех частей: «Вещи, просто так», «Quo vadis, Europa?» («Куда идешь, Европа?») и «Гуманитарные науки».

В первой части фильма имеется обобщающий образ: «Европа – круизный теплоход, курсирующий по Средиземному морю от одной знаковой географической точки к другой» (с. 64–65). В каютах и на палубах корабля персонажи ведут интеллектуальные беседы на различные исторические сюжеты. Вторая часть фильма посвящена выборам в местную власть. «Тут Годар разыгрывает небольшую пьесу про семейство Мартен, владеющее авторемонтной мастерской и готовящееся принять участие в голосовании» (с. 65).

Финальное эссе фильма состоит из коллажа цитат и образов – от рассуждений о демократии в Греции и до разговоров о Потемкинской лестнице в Одессе и об Эйзенштейне. Автор реферируемой статьи полагает, что Годар может «тасовать культурологическую колоду до бесконечности» (с. 65). «Подытоживает свою европейскую Одиссею Годар в революционном ключе – обещая Европе новые потрясения», – заключает А. Медведев (с. 65).

И.Г.

* *Медведев А.* 100 минут Европы // *Рус. Newsweek.* – М., 2010. – № 43 (262), 18–19 окт. – С. 64–65.

В. Манн

ЧТО СЛУШАЕТ ПОЛЯК В ПОЛЬШЕ XXI ВЕКА?*

Прежде чем в Польше воцарился свободный рынок и наступила коммерциализация СМИ, в стране были три общепольских радиопрограммы. Эти программы, в особенности 3-я, играли очень важную роль в музыкальном образовании слушателей. Несмотря на многочисленные идеологические ограничения, когда весьма неохотно разрешали продвигать западную музыкальную моду и их звезд эстрады, польское радио знакомило с тем, что было самого лучшего на мировом рынке легкой музыки. Польские исполнители, желая удержаться на рынке, использовали доступные заграничные образцы и делали всё, чтобы их художественный уровень не слишком уступал мировому. И молодые люди, жившие в стране, где не было магазинов с пластинками, а печатная информация о кумирах рок- и поп-музыки была доступна только благодаря возникавшим «уголкам меломана», не только много знали о легкой музыке, но и прекрасно ориентировались в том, что в ней достойно внимания, а что нет.

В один прекрасный день рухнул железный занавес, кончились запреты, исчезла цензура, не стало монополии государственных СМИ. Вскоре появились частное телевидение и частные радиостанции. Как известно, ни радио, ни телевидение невозможно делать без развлекательных передач, поэтому потребность в музыкальных программах стремительно возрастала. Упоенные свободой и возможностями выбора, молодые поляки словно не заметили, как в страну широким потоком хлынула не только лучшая, но и весьма низкопробная

* Манн В. Что слушает поляк в Польше XXI века? // Новая Польша. – Варшава, 2010. – № 7/8 (121). – С. 87–88.

коммерческая продукция, штампованная на конвейере. Оказалось, что отмена ограничений не привела к повышению качества музыки, звучащей в СМИ. Наоборот, подражание Западу, с особым пиететом к англо-американским образцам, вытеснило из сознания слушателей интересные художественные поиски в других направлениях. С грустью можно констатировать, что польская публика плохо осведомлена о легкой музыке, создающейся во Франции, Италии, Испании или России. Безнадежный уровень таких международных музыкальных событий, как конкурс Евровидения, ни в коем случае не решает проблемы. Тревожит и такое весьма заметное и имеющее коммерческую основу явление, как появление на нашем рынке «звездочек» одного сезона из Германии и других европейских стран. Они исполняют создаваемую компьютером низкопробную танцевально-вокальную жвачку. Всяческие «океаны» («Ocean»), которых нам представляют как «международных звезд», мелькают на наших эстрадах и экранах, создавая некую иллюзию, что их пластмассовый блеск признан во всем мире.

В свою очередь польские артисты делятся на группы, различающиеся довольно четко. В группу «самограи» (музыкальные автоматы) входят «любимцы публики» – Байм, Юстина Стечковская, Марыля Родович, Рышард Рынковский, Кшиштоф Кравчик, Наталья Кукульская, Эдита Гурняк. Уже много лет находясь на рынке, они ничем не удивляют, исполняют вполне нейтральный и, честно говоря, совершенно не современный репертуар популярной музыки. Есть также заслуженные и уже хорошо известные рок-исполнители, как группа «Perfect» или «Lady Pank», стригущие купоны со старых успехов. Следующую группу составляют довольно громко рекламируемые «современные» звезды. От «любимцев публики» они отличаются псевдонимами, количеством татуировок, частой сменой нарядов от модных фирм, а также количеством интервью и фотосессий. Пением – уже меньше. Тут пальма первенства принадлежит таким дамам, как Doda, Paulla или Candy Girl. Исполняемые ими песенки тоже вторичны, немодны и мало интересны.

Когда смотришь популярные развлекательные телепрограммы или слушаешь передачи коммерческих радиостанций, постоянно звучащие в парикмахерских или супермаркетах, может возникнуть ошибочное впечатление, что польской публике нравится все. Однако это не так. Многие проявляют интерес к тому, что редко услышишь в польском эфире. Есть любители «хип-хопа», «металла», фолка, блюза

и ряда других музыкальных жанров. Однако тут возникает довольно серьезная экономическая проблема. Молодежь не располагает большими деньгами, зато хорошо разбирается в информатике. Покупать диски стало немодным и финансово обременительным, а модным и практичным стало скачивать из Интернета и копировать музыкальные сайты. Распространенные повсюду устройства типа i-Pod или музыкальные телефоны стали общедоступными, с их помощью можно с легкостью получить самые популярные записи. Здесь порочный круг замыкается – студии звукозаписи зарабатывают меньше и потому не слишком стремятся рисковать и сотрудничать с артистами, которые не могут гарантировать «верняк».

К счастью, еще не совсем исчезли радиостанции, которым претит поверхностность и которые предлагают своим слушателям записи хороших исполнителей. И, конечно, есть Интернет, благодаря которому не только копируются художественные схемы, но и обеспечивается невероятно демократический доступ к дискуссионным группам или сайтам, представляющим музыку, которую не услышишь в СМИ.

«Так что если кто-то захочет узнать, что слушают в Польше, он не должен полагаться на первое впечатление. Второе, третье, а иногда и четвертое впечатление бывают гораздо более интересны и верны», – заключает автор (с. 88).

С.Г.

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

И.В. Стечкин

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИАЛЬНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ РОЛЕЙ ЖУРНАЛИСТА В ИНТЕРНЕТЕ*

Развитие новых информационно-коммуникационных технологий привело к трансформации в профессиональной деятельности журналистов, пишет автор реферируемой статьи. В конце 90-х годов журналистское сообщество в России разделилось на два лагеря: одни не использовали Интернет вообще или использовали его ограниченно; другие стали полноценными «интернетчиками». Журналисты этого второго типа «прикладывают усилия к налаживанию системы социально-профессиональных связей с использованием новейших информационно-коммуникационных технологий» (с. 237). Впрочем, только в Москве проникновение Интернета в журналистику максимально высоко, а «в целом по стране – не более 30%» (там же).

И.В. Стечкин считает, что в 2001 г. произошло три важных события в Сети: «появился первый русскоязычный блог на сайте www.livejournal.com; прошла первая онлайн-конференция президента РФ и был открыт бесплатный доступ к ленте новостей информационного агентства РИА “Новости” (www.RIAN.Ru) <...> В 2003 г. на факультете журналистики МГУ начинается подготовка

* *Стечкин И.В.* Трансформация социально-функциональных ролей журналиста в Интернете // СМИ в меняющейся России. – М.: Аспект Пресс, 2010. – С. 235–245.

студентов по специальности “Интернет-журналистика”» (с. 239).

Практика журналистской деятельности в Интернете показывает, что в Сети появился целый ряд социально-функциональных ролей: автор, редактор, организатор, модератор (журналист, управляющий дискуссией), агент влияния, контент-менеджер, маркетолог, продюсер, фасилитатор (т.е. методист, направляющий социальное общение), «интернет-пользователь» (журналист, участвующий в сборе информации в Сети), «диспетчер» (журналист, управляющий пользовательским вниманием в рамках какой-либо конкретной темы) (с. 243).

«В полной мере весь диапазон социально-функциональных ролей представлен в Интернет-СМИ модели Web 2.0. Там же наиболее активно используются актуализированные и новые возможности, а следовательно, и роли» (с. 243). Известно, что директор корпорации New Media Stars (в которую входят два из пяти ведущих Интернет-СМИ – ВЗГЛЯД.Ру и ДНИ.Ру) Дмитрий Ицков сказал на встрече с депутатами Государственной думы РФ: «Для Интернета как отрасли риск не в сокращении, а в тотальной нехватке квалифицированных кадров» (с. 244).

И.Г.

В. Друк

АВТОР 2.0: НОВЫЕ ВЫЗОВЫ И ВОЗМОЖНОСТИ*

В развитых странах сеть Интернет стала универсальным каналом социального общения, если и не полностью заменив старые механизмы демократии и «открытого» общества, то существенно их дополнив. По мнению многих наблюдателей, началась новая социально-культурная революция, последствия которой непредсказуемы (с. 800).

История Сети – это история не прекращающейся ни на минуту и временами довольно ожесточенной борьбы за право владения и контроля. Два основных игрока в этой схватке – бизнес и власть. Но есть и «третий игрок» – радикальные движения самих создателей Сети. Прежде всего это движение «Free Software» («Свободное программное обеспечение»), основанное американцем Ричардом Столлманом в 1980 г. «Free Software» предполагает «право пользователя свободно запускать, копировать, распространять, изучать, изменять и улучшать» программное обеспечение (с. 802).

В пику понятию «копирайт» появилось понятие «копилефт». Значок «копилефта» дает право любому человеку использовать, изменять и распространять исходное произведение. Копирайт соответствовал эпохе массового издания книг, поскольку не ограничивал читателя в том, чтобы владеть книгой: читатель мог ее читать, делать выписки и даже переписывать для друзей и знакомых. С появлением компьютеров ситуация кардинально изменилась: владельцы авторских прав преследуют любые нарушения «копирайта», подобно

* *Друк В.* Автор 2.0: Новые вызовы и возможности // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 800–819.

тому как в тоталитарных странах к каждой копировальной машине был приставлен офицер госбезопасности (с. 803).

В 1998 г. было основано движение «Open Source» («открытый источник»; в русской версии – «открытый код»). Один из его основателей, Эрик Реймонд, изложил принципы движения в эссе «Собор и базар»¹. «Соборный» метод работы, по Реймонду, предполагает наличие четкого плана, замкнутой рабочей группы, четких разрядок; доступ к коду разрешен лишь ограниченному кругу разработчиков проекта. Большинство корпоративных программ создаются именно таким образом. Метод «базара» основывается на стихийном планировании, открытом коде и сотрудничестве программистов в Сети (с. 805).

Движение «открытого кода» объединяет десятки, если не сотни тысяч разработчиков по всему миру и не только завоевало рынок, но и открыло миру совершенно новую концепцию открытости и сотрудничества (с. 806). Принцип «открытого кода» применяется сегодня в сотнях проектов, самые известные из них – операционная система Linux и браузер Firefox.

Именно идеи «открытого кода» определили новую парадигму Интернета – «Web 2.0». Почти все, что рядовой пользователь называет сегодня Интернетом – блоги, социальные сети типа MySpace или «Одноклассники.Ру», YouTube, Wikipedia, – это Интернет второго поколения. Вошел в обиход новый тип подписки и сбора новостей – RSS (Really Simple Syndication – «действительно простое объединение»), при котором все новости из самых разных источников собираются и обрабатываются для конкретного пользователя. Число участников сервиса Facebook (русский аналог – «Одноклассники») уже превышает все население США – более 300 млн. (с. 807). Около 250 тыс. людей работают сегодня над 275 тыс. open source-проектами. Эта цифра сопоставима с количеством работников «General Motors». Сайт YouTube посещают 350 млн. человек каждый месяц. У «Википедии» 10 млн. зарегистрированных авторов, не менее 150 тыс. из них – постоянные. Google и Yahoo объединяют и поддерживают свыше 10 млн. групп, увлеченных самыми разнообразными интересами (с. 807–808).

Лоренц Лессиг, близкий соратник Столлмана, считает, что

¹ Реймонд Э. Собор и Базар. (The Cathedral and the Bazaar. – 2001.) – Режим доступа: <http://www.usoft.spb.ru/Graphic/Russian/FreeSoftware/baz.html>.

созданные на заре индустриального общества патентное и авторское право сегодня не работают. Практически все мы – пираты и нарушители авторских прав. А если нарушителей закона слишком много, значит, закон устарел и требует изменений. Человечество, вооруженное Интернетом, думает и придумывает значительно быстрее; остается либо искать и судить всех нарушителей, либо открыть вашу технологию всем (с. 808). В 2001 г. Лессиг основал в Сан-Франциско организацию «Creative Commons» («Творческие общины»). Она занимается разработкой лицензий и инструментов на основе идеи «Некоторые права защищены» (Some Rights Reserved), противостоящей общепринятой концепции «Все права защищены» (All Rights Reserved) (с. 809).

Один из самых знаменитых продуктов «нового Интернета» – энциклопедия «Википедия». Ее программная платформа и ее содержание имеют лицензию CC («Creative Commons»). Автором статьи может быть каждый, число авторов не ограничено, каждый автор вправе что-то добавить, исправить, уточнить и даже удалить предыдущую запись. Между авторами возникает масса конфликтов, особенно вокруг «горячих» тем. «В отличие от традиционной энциклопедии, да и вообще привычного нам понятия “законченного” произведения, статьи в “Википедии” – это не результат, а процесс». Создатели «Вики» исходили из предположения, что количество «хороших» пользователей превышает количество «плохих». «Время показало, что этот утопический расчет, при всех издержках вандализма, вполне оправдался». «Вики» – результат невиданной ранее кооперации профессионалов и любителей, «один из самых интересных экспериментов по созданию коллективного знания человечества» (с. 810).

Поисковики типа Google или Яндекс «считывают» и «перерабатывают» миллиарды веб-страниц. Предполагается, что такой тип поиска поможет простому пользователю быстро обнаружить то, что он ищет. Но на самом деле здесь возможны и ошибки самих машин, и сознательные манипуляции. Мало быть просто замеченным, надо еще и попасть на первую страницу результатов, поскольку 90% пользователей не заглядывают дальше первой страницы. В дополнение к прежним способам поиска появились сервисы (агрегаторы), которые ищут информацию по тэгам (меткам пользователя). «Поисковые машины и агрегаторы – вот от кого зависит сегодня, найдут ли вас в Интернете. Им принадлежит информационная власть. Попасть на первую страницу результатов поиска – вот новая игра в “признание”. Ги-

пертекстовые ссылки и комментарии пользователей – вот что влияет на положение вашей страницы в результатах поиска» (с. 811).

Ссылка на вашу страницу учитывается как «голос», как будто за вас проголосовали. Важно и то, кто именно за вас голосует. Чем выше статус источника, с которого идет на вас ссылка, тем выше эта ссылка оценивается поисковой машиной, тем больше людей вас заметят и посетят ваш ресурс. Эта система копирует традиционную иерархию ссылок на научные публикации: предполагается, что чем больше вас цитируют, тем более ценна и важна ваша работа для науки и человечества. Проблема здесь в том, что, во-первых, цитируемость – далеко не идеальный измеритель ценности даже в науке. Во-вторых, ссылки легко подделать и имитировать («поисковый спам»). И, в-третьих, поисковые анализаторы текста не умеют достаточно хорошо понимать сложные и художественные тексты (с. 811).

Возникает новая система иерархий и фильтров. «Там, где раньше признание и популярность создавалась коллегами, профессиональными критиками, массмедиа, на худой конец – властью или историей и, в последнюю очередь, самими зрителями-читателями, – сегодня командует “толпа” и царствуют поисковые алгоритмы» (с. 811). В Сети идет постоянная борьба за правдивость и объективность информации. Идет борьба со спамом, компроматом, сливами, искусственными рейтингами и прочими уловками и обманами. Предполагается, однако, что недоверие к источникам нейтрализуется системой сетевого «уважения» – сетевой репутацией (с. 812).

В книге американца Джеймса Суrowеcki «Мудрость толпы» (2004) доказывается, что группа людей дает более точные оценки и принимает более правильные решения, чем отдельные личности. Но не всякое скопление людей является группой, и не всякая группа бывает «мудрой». Необходимо соблюдение ряда условий: 1) участники должны придерживаться разных точек зрения, 2) их мнения должны быть независимыми, 3) они должны быть специалистами в своих областях, 4) должен существовать механизм, преобразующий отдельные мнения и решения в общее мнение-решение (с. 812).

Критики новой веб-культуры справедливо отмечают, что системы интернет-голосований ставят под удар само понятие профессионализма, давая неграмотным и необученным любителям почти неограниченные возможности не только создавать и публиковать

свои работы, но и агрессивно завоевывать наше внимание. Эндрю Кин в своей книге «Кульť дилетанта» («The Cult of the Amateur»¹, 2007) назвал Web 2.0 грандиозной, сравнимой с коммунизмом утопией, которая возводит на пьедестал недоучек и самоучек; поэтому нынешний Интернет рано или поздно нас уничтожит (с. 812–813). В. Друк признает, что «многие сетевые ресурсы с течением времени захватываются активными бездарями и спамерами и превращаются в мусорные свалки», однако «как только это происходит, ресурс неизбежно теряет свою репутацию и им в конечном счете перестают пользоваться» (с. 813).

Новые рабочие группы в Сети «основаны на новых (а если приглядеться, то на довольно старых) принципах деловой иерархии и сотрудничества. <...> Они состоят из добровольцев – их никто не заставляет, они не получают зарплату. Как только “зрители” превращаются в “деятели” <...>, болтуны и крикуны сами покидают проект» (с. 813). «Кто-то назвал их эгоистичными альтруистами. Альтруистами – потому что они подключаются к проекту добровольно, не ожидая наград. Эгоистичными – поскольку своеобразную, нематериальную награду они все-таки получают: уважение коллег, удовольствие от свободного труда, от работы над решением новых сложных проблем» (с. 814).

Однополярный мир «единственно верных» учений, впечатлений, мнений и интерпретаций исчезает. «Структура, грамматика гипертекстовых ссылок и связей точнее отражает натуральный процесс мысли и восприятия, для которого как раз характерны перебивы, отсылки, отступления, варианты, фрактальность» (с. 815). Однако сущностная «интерактивность» культуры требует подготовленной аудитории. «Здесь мы <...> подходим <...> к старой <...> идее – просветительства. <...> Наступает время новых групповых авторских просветительских проектов. Если раньше была культура одиночек, то теперь приходит культура множеств, сетей и групп» (с.815). «Современный мир лишил нас, “инженеров человеческих душ”, прежней априорной, шаманской власти над умами и сердцами простых смертных. Но он, этот мир, дал нам взамен новые инструменты, с помощью которых сделать что-то “разумное-доброе-вечное” стало значительно проще, дешевле и быстрее» (с. 815–816).

Совместная безвозмездная работа над серьезными проектами – это и есть «то немногое, что творческая элита может противопоставить

¹ Keen A. The cult of the amateur. – N.Y.; L.: Doubleday, 2007. – 227 p.

двум реальным силам, влияющим на современную культурную ситуацию, – алчной и агрессивной коммерции и добрым дядям в серых плащах, которые любят решать, что есть “сумбур”, а что есть музыка. И работа эта не только “для” читателя, не только “во имя” читателя, но скорее работа ради нас самих, вместе с читателями. Нет больше противопоставления автор – читатель, как нет больше жесткого разделения эксперт – профан, профессионал – любитель. Границы эти – к добру или худу – размыты. И с этим, хочется нам или не хочется, придется считаться, как с прогнозом погоды на завтра» (с. 816).

«Чем более будем усердствовать в старых ролях непонятых гениев и непризнанных пророков, тем больше у нас шансов исчезнуть как мамонты. Сегодня творческой элите нечего терять, кроме своей маргинальности» (с. 817). Стоимость компьютеров и смартфонов будет снижаться до чисто символической. Все заведут блоги, все станут авторами, в кавычках и без. «Толстые» журналы и издательства погибнут, если не создадут оригинальный симбиоз с Сетью. «Виртуальный Человек будет чувствовать себя удивительно одиноким, униженным и потерянным, если за ним нет “виртуального” племени» (с. 817).

«Россия из самой читающей вдруг стала самой интернетовской, самой “погруженной” в социальные сети» (с. 817). Надежды и иллюзии, энтузиазм и энергия первопроходцев российского Интернета 1990-х годов практически исчерпаны. Сотни сайтов и проектов, начатых в те годы, сегодня или завершены, или находятся в подвешенном состоянии. Поддержка от государства или общественных фондов явно недостаточна, а бизнес всегда строит для себя и «под себя». «Наше поколение выросло на самиздате. Наши дети выросли (или еще подрастают) в Сети. Что и как будет делать в Сети (и в “реале”) – поколение digital natives – цифровых аборигенов или даже, переведем, “туземцев” – поколение детей, родившихся в начале и в середине 1990-х?» (с. 818). «Никакие бизнес-маркетологи, никакие чиновники, никакие наемные работники не могут конкурировать с людьми, для которых искусство и литература – “одна, но пламенная” страсть, дело жизни. Если бы впору сегодня было писать новый манифест, стоило бы начать его словами: “Гуманитарии, объединяйтесь!”» (с. 819).

К.В. Душенко

К. Кобрин

NEWS OF THE WORLD И WORLD OF THE NEWS*

Новости «создаются только для того, чтобы как можно быстрее умереть. В мире новостей не может быть “прошлого” <...>, нет Истории, там рассказывается множество “историй”, которые уместятся в несколько минут» (с.795). «Еще относительно недавно (исторически недавно) никаких новостей не было. Точнее, не было жанра “новостей”, не было “мира новостей”, собственно, не было мира, нуждающегося в “новостях”. Сами новости, конечно, возникали и циркулировали; в основном, это были события местного, коммунального характера – рождения, смерти, свадьбы, стычки, засуха в соседней области». Новости «были частью бытового циклического времени, что же до линейного христианского, то там все новости либо уже произошли, либо давно предсказаны» (с. 793). Настоящая «история новостей» начинается с Нового времени. Обесценивание «священного времени», его секуляризация, постепенное вытягивание бытового циклического секуляризованного времени в линейный вектор, «открытие мира» Западом – создали условия для появления «новостей» (с. 794).

С самого начала в жанре «новостей» были серьезные различия, обусловленные характером общества, которое производило и потребляло новости. Так, в Англии ньюсмейкерами были не только титулованные или облеченные властью персоны и – самое главное – не только и не столько государство. В Китае, во Франции, потом – в

* *Кобрин К.* News of the World и World of the News // Новое литературное обозрение. – М., 2009. – № 100. – С. 793–799.

России государство (двор монарха или сам монарх) было главным ньюсмейкером, порой – редактором, а иногда даже и ньюсрайтером. Некоторые заметки для официозной «La Gazette» писал лично Людовик XIII. Петр I сам отмечал в голландских газетах то, что нужно было переводить для «Ведомостей». Позже эти различия несколько размылись, но уже в XX столетии два типа новостей окончательно сформировались в рамках двух систем – тоталитарно-авторитарной и «демократической» (с. 795).

С появлением радио и телевидения «газетные новости» перестали быть собственно «новостями» – они неизбежно устаревают до того, как попадают даже в печать. В 1980 г. Тед Тёрнер создал Си-эн-эн, первую в мире телевизионную сеть, заполненную последними известиями все 24 часа в сутки. В информационном смысле сутки обывателя теперь делились на 24 часа с выпуском новостей в начале каждого из них. Время снова свернулось в цикл (с. 795).

Интернет пошел гораздо дальше – он уничтожил информационное деление суток на 24 части, сделал новости доступными в любую секунду, практически уничтожил зазор между событием и новостью о нем. «Мир новостей теперь не структурирован, он бесформен и находится на расстоянии одной нажатой кнопки от человека» (с. 796). Интернет сделал ненужными посредников между происшествием, известием о нем и потребителем информации. При этом речь идет не только (и не столько) о новостях, которые принято считать «важными», а о любых новостях.

Тем не менее мы по-прежнему живем в обществе, одной из культурных функций которого является производство и передача «новостей» с помощью некоего посредника, который называется «пресса». «В каждой отдельно взятой новости событие создается; без нее события просто нет, а есть еще один из миллиардов феноменов, не имеющих так называемого “смысла”. Только написанная новость придает феномену контекст, смысл и тем самым создает “событие”. <...> О чем-то напишут, о чем-то – нет, что-то из этого станет событием, что-то нет; вне “мира новостей” <...> происшествия имеют отношение только к их участникам и ничего не значат для остальных» (с. 796).

«Задача новостей – создание мира с определенной иерархией, динамикой, телеологией, и, если угодно, эсхатологией. <...> Отбор, написание и трансляция новостей – не передача “искаженной” или “правдивой” информации, это – серийное воспроизводство назидатель-

тельно-торжествующей парадигмы, демонстрирующей свои железные правила на старательно отсеянных примерах. Главная задача мира новостей – социально-педагогическая: напомнить о том, что важно, а что нет, и заставить зрителя, слушателя, читателя еще раз присягнуть на верность этим ценностям. Не важно каким – коммунистическим, либеральным, экологическим; главное, что мир новостей каждый час (полчаса, пятнадцать минут) структурирует бесформенное сознание потребителя. В этом смысле предшественник теле- и радионовостей – средневековый Часослов. Именно эту функцию и ставит под вопрос Интернет. <...> Если обыватель может сам отбирать их из целого океана сообщений, <...> то социальная и политическая новостная педагогика невозможна. За приватизацией времени в Новое время следует приватизация новостей в нынешнюю эпоху. Для авторитарных и полуавторитарных режимов это гораздо страшнее, чем закрытая информация, которая может распространяться в обществе. В конце концов, в советские времена желающие слушали радио “Свобода” и “Голос Америки”, но там новостной мир был столь же иерархизирован, как и в программе “Время”. <...> Во многих полузакрытых обществах провайдеров заставляют закрывать доступ к разным ресурсам; эти щиты нужны не для того, чтобы отсечь от своих подданных крамольные известия или непристойные шуточки на YouTube, нет, это просто попытка сделать непрозрачным условный забор (это жалкое подобие “железного занавеса”), отделяющий мир структурированных “последних известий” от океана неиерархизированных новостей» (с. 797).

Изоляционизм и обскурантизм характерны для всех обществ; важно, какие выводы из своего изоляционизма делают сами эти общества и государства. «На Западе новости о дальних и мало кому интересных странах есть инструмент глобализации и знак того, что европейский “просвещенческий проект” продолжает действовать. <...> Новости нужны западному человеку не просто для того, чтобы знать, где и что происходит <...>. Новости – такая же принадлежность цивилизованного мира, как хорошие дороги и забота об охране окружающей среды. Наконец, новости, международные новости – идеологический универалистский инструмент, помогающий поддерживать антропологическую солидарность жителей западных стран с обитателями другого, “закрытого”, “полузакрытого” мира» (с. 798).

«Если для западных медиа международные новости – способ еще раз напомнить потребителю информации о единстве мира (вне

зависимости от того, какие режимы правят в разных уголках земного шара), то для “полузакрытых” и “закрытых” обществ важно не сходство, а отличие. <...> Для какого-нибудь Первого канала или НТВ окружающий мир является отличным фоном для демонстрации собственного превосходства – а если таковое не получается, то хотя бы для подчеркивания собственной самодостаточности. Взгляд западного журналиста за пределы своей страны чаще всего доброжелателен (если оставить в стороне политические вопросы), даже искусственно, насильственно, идеологично доброжелателен. А, к примеру, российская “новость с Запада” есть упражнение в скрытом недоброжелательстве, которое на самом деле только подчеркивает уязвимость пишущего или говорящего» (с. 798–799).

Однако «в некотором смысле <...> замшелый провинциальный новостной мир нынешней России более соответствует сегодняшним тенденциям, нежели <...> универсалистская информационная утопия. Информационный изоляционализм, сепаратизм, регионализм неизбежны. “Мир новостей” – в том виде, в котором он окончательно сложился в XX веке, – обречен. Он, будучи порождением определенного исторического типа общественного сознания, исчезает вместе с этим сознанием. Важнейшим условием существования “мира новостей” является представление о более или менее “едином мире”, исповедующем более или менее универсальные ценности. “Мир новостей” видит себя неким отражением, “информационной картиной” этого “единого мира”, и в то же время именно “единый мир” есть адресат “мира новостей”. Но западные просвещенческие универсалистские концепции уже потеряли претензии на всеобщность и превратились в один из сугубо частных языков» (с. 799).

«В ближайшем будущем, скорее всего, каждый будет вкушать свои, специальные новости. “Мир новостей”, претендующий на всеобщность, распадается на все большее количество миров, а те – в свою очередь – на совсем уже узкие мирки, и так до бесконечности. <...> Приватизация “мира новостей”, подрывающая основы любой государственной пропаганды, уничтожает и главного врага этой самой пропаганды – “свободную информацию” западных демократий» (с. 799).

К.В. Душенко

В.В. Кихтан

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПОРТАЛЫ В СЕТИ*

Реферируется вторая часть монографии Валентины Вениаминовны Кихтан из Ростовского государственного экономического университета. Интернет прочно вошел в сферу образования и воспитания, напоминает автор. Образовательная среда охватывает область естественно-научных исследований, в которой особо выделяется бизнес-образование. Значительное место занимают сайты гуманитарного (культурологического) образования и воспитания – «мировая культура и мода, театр, литература и живопись и др., формируя основы эстетического и этического мировоззрения» (с. 86).

Церковь размещает в Интернете различные виды сайтов, которые знакомят пользователей с нравственными идеалами и моральными нормами общества. Экологическое образование выдвинулось на одно из ведущих мест в системе образования и воспитания. Политическое образование теперь особенно важно в Сети, ибо политика «изначально содержит в себе информационно-коммуникативное начало» (с. 87).

Политическая коммуникация в СМИ направлена на массовую аудиторию и в ней наличествуют многие функции: информационная, образовательная, функция социализации и критики, контрольная, функции артикуляции и интеграции, функция формирования общественного мнения, инновационная и оперативная функции, функция вовлечения в политику и др. Сегодня все чаще говорят о важности

* *Кихтан В.В.* Образовательные порталы в сети // *Кихтан В.В.* Интернет как образовательный портал. – Ростов н/Д: Рост. гос. экон. ун-т РИНХ, 2009. – С. 81–160.

электоральной коммуникации через Интернет, т.е. о возможности проголосовать за то или иное решение, поучаствовать в работе политической ассоциации, задать вопрос политику, изучить законопроект и проч.

Всемирной сетью активно пользуются политические структуры, лидеры, фонды, да и само государство, ибо в Сети существует официальный сайт Правительства РФ и официальный сайт Д.А. Медведева (<http://www.medvedev-da.ru>). Последний представлен 10 разделами: главная страница, биография, новости, аналитика, мнения, фотовидео, сообщество, опросы, форум, баннеры (с. 95–97). Сайт президента РФ Дмитрия Медведева «занимает безоговорочно первое место по всем параметрам» (с. 100), полагает В.В. Кихтан.

В главе «Интернет-портал как площадка для бизнес-образования» автор реферируемой работы перечисляет ряд программ данной сферы. Это сайты, посвященные корпоративному менеджменту, моделированию бизнес-процессов, обзорному курсу лекций по системному анализу, информационной поддержке предпринимательства и проч. (с. 107). Портал «Российское образование» был создан в 2002 г., его сайты очень полезны для студентов, абитуриентов, администрации, экономистов, учителей и научных работников (с. 112).

Экологическая сетевая тематика «во многом способствует практической реализации триады “экономическое воспитание” – “экологическое просвещение” – “экологическое образование”, все больше объединяя профессионалов от журналистики и экологов» (с. 142). Ведь сегодня уже невозможно представить себе ни одного крупного СМИ, к которому не было бы доступа в Интернете, заключает автор реферируемой работы (с. 160).

И.Г.

Н. Максимов

ИГОРНОЕ НАБЛЮДЕНИЕ*

Автор реферируемой статьи напоминает, что психологи давно полагают, будто компьютерные игры изменяют мозг. В 2010 г. американский нейрофизиолог Денис Леви опубликовал свои результаты лечения пациентов от амблиопии (болезни глаз) при помощи компьютерных игр.

Теперь считается, что компьютерные игры являются неплохим тренажером, инструментом для развития мозга. Психолог из университета Рочестера Дафна Бавелье доказала, что «люди, которые играют в компьютерные боевики, способны принимать решения с особенной быстротой» (с. 47).

Основательница российской геймерской команды «Virtus» Ирина Семёнова вспоминает, что все компьютерные игроки в ее команде менялись на глазах, «у них развивалась способность оценивать ситуацию в реальной жизни и действовать быстро и четко» (с. 48).

Канадский нейрофизиолог Шериф Карама просканировал мозг игроков в «Temus» с помощью томографа. «Оказалось, что за время игры у участников опыта увеличился один из участков нервной ткани, располагающийся в лобной области» (с. 49). Исследователь из нью-йоркского медицинского центра Джеймс Россер еще в 2007 г. провел опрос среди хирургов. Выяснилось, что те из них, кто играли в компьютерные игры, при лапароскопических операциях (на брюшной полости) совершали на 37% меньше ошибок, чем их не играющие в компьютер коллеги, причем работали они на 27% быстрее (с. 49).

* Максимов Н. Игорное наблюдение // Рус. Newsweek. – М., 2010. – № 40 (307). – С. 46–49.

Компьютерные упражнения в стрельбе, согласно отчету исследовательского центра Военно-морского флота США, могут помочь и в настоящей войне. «Противнику будет непросто тягаться с солдатом, который с детства тренирует свою реакцию на виртуальных оппонентах», – заключает Н. Максимов (с. 49).

И.Г.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Ю. Люц

НЕУГОМОННЫЙ ЧИНОВНИК*

Василий Никитич Татищев отдал жизнь служению России. Непонимание окружающих помешало осуществлению многих замыслов и претворению мечты в жизнь.

Встреча Татищева в Летнем дворце с Петром I в 1719 г. свидетельствовала об особом доверии и уважении Петра к чиновнику. Татищев, офицер для особых поручений при Якове Брюсе, человек самоотверженный и ответственный, готовый браться за самые трудные дела. Петр предложил Татищеву новое дело: создать географию России, заняться разработками карт, собиранием и проверкой сведений о природных богатствах, реках и землях России.

Специальным объявлением в Сенате Петр I определил его к «землемерию всего государства Российского и сочинению обстоятельной российской географии с ландкартами».

Работа оказалась сложной и захватила Василия Никитича полностью. Для того чтобы создать географию, сначала нужно восстановить историю, выяснить, как разные земли вошли в состав Российского государства, каковы истоки живущих на них народов. Но долго поработать Татищеву не удалось. В начале следующего 1720 г. с важным делом, которое нельзя было больше никому доверить, чиновника посылают на Урал «для осмотру рудных мест и строения за-

* Люц Ю. Неугомонный чиновник // Человек без границ. – М.: Новый Акрополь, 2009. – № 5. – С. 40–45.

водов», чтобы увеличить выплавку меди и добычу серебра, если таковое найдется.

Татищев не был простым исполнителем инструкций, он подходил к каждому поручению с государственным размахом и великими мечтами. Каждому искателю, нашедшему руду, чиновник распоряжается выдавать денежную премию. Испытывая неудобство от несовершенства почтовой связи с Петербургом, Татищев разрабатывает проект нового типа почт в России и начинает его осуществлять, строит новые дороги, занимается ярмарками, горными законами, новыми ремеслами, богадельнями. Круг его административных забот необычайно широк: он берет на себя обязанности и воеводы, и губернатора, и судьи. Разрабатывая проект обязанностей горного начальства, Татищев вносит в него пункт «О хранении лесов», издает указ, запрещающий под страхом смертной казни вырубать леса в окрестностях Екатеринбурга.

Татищев снимает копии с первых русских карт Урала и Сибири, рассылает во все концы геодезистов – составлять новые карты. Организует систематический поиск полезных ископаемых, требует от рудознатцев помимо образцов руды составления чертежей и «обстоятельного описания» самого месторождения. Он разрабатывает специальную анкету и рассылает ее по всем городам и острогам Сибири, собирая сведения по сибирской географии, истории, археологии, этнографии, лингвистике. Деловые разъезды по Уралу Татищев превращает в научные экспедиции – изучает природу, быт, обычаи, языки местных народов, собирает коллекции минералов и растений, тщательно осматривает Кунгурскую пещеру, интересуется минеральными источниками.

Василий Никитич ясно осознавал необходимость воспитания грамотных специалистов, которые будут востребованы при дальнейшем превращении России в цивилизованное государство. России нужны были грамотные люди. И Татищев открывает школы не только среднего звена, но и заботится о получении крестьянами элементарной грамотности. В Екатеринбурге он создал горнозаводскую школу, сочетавшую теоретические занятия с работой на рудниках и заводах. Это было ново не только для России, но и для Европы. Татищев спорил с Петром об образовании, говорил о важности создания начального звена обучения. Иначе в академии европейским профессорам некого будет учить.

Василий Никитич никогда не был царедворцем, мыслил все-

гда оригинально и с размахом. Пётр к нему прислушивался, но слишком свободные суждения Татищева не всегда нравились государю. Да и недоброжелатели норовили очернить чиновника в глазах Петра.

Татищев был слишком прогрессивен для своего времени. В проекте об устройении училищ и распространении наук, представленном в 1734 г. императрице Анне, он предлагал учредить три типа училищ: начальные, средние и высшие. Это позволило бы увеличить число учащихся и снизить затраты на образование. К такой системе образования Россия пришла только в конце XVIII в.

Всю жизнь Татищева преследовали обвинения и судебные разбирательства, поскольку многим он был неудобен своей принципиальностью, идеализмом и размахом. После смерти Петра выполнявший его поручения в Швеции Василий Никитич остался без поддержки и денег, чтобы вернуться домой. Но несмотря ни на что, он продолжал свои занятия: составил примечания ко всем статьям о России в «Лексиконе...» историка Гибнера, продолжил научные занятия, написал и опубликовал на латинском языке статью о костях мамонта, обнаруженных им в Кунгурской пещере, общался со шведскими академиками, изучал шведскую экономику (чтобы применить свои знания с пользой для России), познакомился со шведской поэтессой Софьей Бреннер и уговорил ее написать поэму о Петре I, составив для нее «Краткое изъятие из великих дел Петра Великого».

Положение Татищева при дворе не изменилось. Переводя с места на место, его все время отправляли как можно дальше: сначала Московская монетная контора (Татищев предложил реформу российской монетной системы и частично осуществил ее), управление Уральским краем, руководство Оренбургской экспедицией, помощь казахским племенам, просившим российского подданства и защиты, успокоение башкирского мятежа, Калмыцкая комиссия (Татищев добился улучшения отношений с калмыками) и губернаторство в Астрахани. В течение этого времени, почти 20 лет, он создавал свой главный труд – «Историю Российскую» и продолжал собирать материал по российской географии.

В 1745 г. из-за чьей-то очередной клеветы Сенат предложил императрице освободить Татищева от занимаемых должностей. Ему было предписано жить в своих деревнях и запрещено ездить в Петербург. Подмосковное Болдино Татищев превратил в настоящий филиал Академии наук. Он подает в Академию свое «мнение» о затмениях солнца и луны, проект «О учинении вольных типографий», предло-

жения об исправлении русского алфавита и о «напечатании азбуки с фигурами и прописями», составляет почтовую книгу России, готовит к изданию и комментирует Судебник Ивана Грозного, размышляет о веротерпимости, разрабатывает проекты новых законов: передает проект экономических реформ России, посылает в Академию рассуждения о русской азбуке, заранее соглашаясь с закрытием своего имени.

Неугомонный Татищев положил начало многим преобразованиям, осуществленным в России гораздо позднее. Мечты его стали началом различных дел, свершившихся через много лет, пусть сам он их и не увидел.

О.В. Кулешова

М. Мануйлов

СКРЯБИН*

Александр Скрябин (1871–1915) вошел в историю мировой культуры как родоначальник нового направления в музыкальном искусстве – цветомузыки.

В 1910 г. (ровно сто лет назад) он завершил свое гениальное творение – симфоническую поэму «Прометей». Поскольку героем поэмы является легендарный похититель огня, подаривший человечеству этот символ цивилизации, композитор впервые вводит в партитуру музыкального произведения «голос» огня. Впервые «сочетает законным браком» музыку со светом и цветом.

Уже через три года после написания «Прометея» в Вене была поставлена новая опера А. Шёнберга «Счастливая рука», где драматическое действие проходило не только под непрерывный поток музыкальных звуков, но и при сверкании прожекторов в игре цветowych букетов. В 1946 г. в Карнеги-холле прозвучал «Черный концерт» И. Стравинского, где повествование принадлежало не только музыке, но и цвету. А потом последовала «Поэтория» Р. Щедрина на стихи А. Вознесенского с участием самого поэта и яркой цветовой палитрой. А в 1964 г. в зале им. Чайковского состоялась премьера сценической композиции А. Шнитке «Жёлтый звук» (по В. Кандинскому).

Трудно, а пожалуй, и невозможно перечислить все аспекты влияния, оказанного Скрябиным на современную музыку. Председатель Скрябинского общества в Амстердаме Х. Аустбе, выступая в январе 1992 г. на научной конференции в Мемориальном музее

* Мануйлов М. Скрябин // Человек без границ. – М., 2010. – № 4. – С. 22–27.

А. Скрябина в Москве, заметил: «Сейчас трудно найти современного композитора, который прямо или косвенно не испытывал бы влияния Скрябина» (цит. по: с. 25).

Скрябин, приобщившийся к музыке с трех лет, а в восемь задумавший написать оперу «Лиза» (увы, незавершенную), оставил в наследие поколениям не только много гениальных творений, но и целые пласты новаторства.

«Творчество Скрябина, – писал Г. Плеханов, – было его временем, выражением в звуках» (цит. по: с. 25). Это ярко прослеживается на одном из ранних творений композитора. В 1894–1895 гг. он написал опус фортепианных этюдов. Завершал его этюд № 12, ставший как бы своеобразным эпитафием всего наследия композитора. Написанный в канун XX в., он словно предвосхитил и две мировые войны, и взрывы в Нагасаки и Хиросиме, и многие другие события тревожного века. Этюд захватывает неистовостью опережающих друг друга звуковых пластов, резкие перепады волевых мелодий. Слушателей не оставляет ощущение, будто не на фортепиано, а на сотнях раскаленных добела наковален отчеканена эта музыка. И когда вскоре после создания этого творения Скрябин впервые выехал на гастроли за рубеж, его концерты в Париже, Брюсселе, Амстердаме прошли с триумфальным успехом. Правда, общее признание пришло далеко не сразу. Выражение его мыслей, его мироощущения оказалось столь дерзновенным, столь новаторским и нетрадиционным, что вызвало волну протестов и у многих слушателей, и у коллег.

Композитор С. Танеев, прослушав фортепианные миниатюры Скрябина, заявил: «Такое ощущение, будто палками меня всего избили». А композитор А. Аренский, прослушав Вторую симфонию А. Скрябина, в письме Танееву не без издевки писал, что, по его мнению, вместо слова «симфония» в афише надо было бы написать «какофония».

И все же уже в 20 с лишним лет Скрябин обретает славу и в отечестве и за рубежом. Композитор А. Лядов приветствовал его новое творение словами: «Появилось новое и великое искусство». Н. Римский-Корсаков о нем писал: «Звезда первой величины». Лев Толстой, услышав одну из фортепианных миниатюр композитора, откликнулся так: «Очень искренне, искренность дорога. По одной этой вещи можно судить, что он большой художник» (цит. по: с. 26).

Выдающийся музыковед, член-корреспондент АН СССР А. Оссовский спустя много лет после премьеры Третьей симфонии

Скрябина вспоминал: «Симфония произвела ошеломляющее, грандиозное действие. С уст потрясенных слушателей то и дело срывался восторженный эпитет “гениально”... Нам казалось, что Скрябин этим произведением открывает новую эру... Между нами было неоспоримо решено: “Скрябин – гений и вождь”» (с. 26).

Широкое признание пришло к нему и за рубежом. Исполнение его произведений в Европе и Америке, как правило, вызывало восторженный прием слушателей. Немецкий критик А. Абер, услышав «Поэму экстаза», утверждал: «Это произведение ставит Скрябина в ряд величайших симфонистов, которые известны в истории музыки» (цит. по: с. 27).

Высокая оценка творчества Скрябина была дана еще при его жизни. Выдающийся композитор и музыкальный критик В. Каратыгин в 1911 г. писал: «Скрябин... кажется, русская музыка не знала до сих пор имени, которое возбуждало бы к себе более страстный, более острый интерес, чем имя Скрябина. Его душа центростремительная. Она фокус, куда сбегаются лучи... от всех феноменов внешнего мира. И раскалываемые сосредоточением мировых лучей в одной точке, плавятся и вскипают звуки, и каскадами жаркой творческой славы брызжут и хлещут с яростью неукротимой» (цит. по: с. 27).

Э.Ж.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Символ русской поэзии Сергей Есенин родился 21 сентября (3 октября) 1895 г. в селе Константиново Рязанской губернии в крестьянской семье. «С двух лет был отдан на воспитание довольно зажиточному деду по матери, у которого было трое взрослых неженатых сыновей, с которыми протекло почти все мое детство», – писал Есенин в октябре 1925 г.¹

В 1909 г. С. Есенин окончил Константиновское земское училище, в 1912 г. – учительскую школу в Спас-Клепиках. После окончания школы едет в Москву, где работает корректором в типографии. В 1915 г. С. Есенин переезжает в Петроград и знакомится с А. Блоком. В 1916 г. выходит первый сборник есенинских стихов «Радуница». Сборники стихов «Преображение», «Голубень», «Трерядница», «Москва кабацкая», «Персидские мотивы», «О России и Революции» выходили с 1918 по 1915 г.

С. Есенин принял Октябрьскую революцию положительно, по его определению – с крестьянским уклоном. Поэт много ездил по России, побывал в Киргизии, на Украине, в Крыму. В 1922–1923 гг. вместе с известной танцовщицей Айседорой Дункан Есенин путешествует по Германии, Франции, Бельгии, Италии, США. В 1924–1925 гг. он совершил поездку по Закавказью.

Сергей Есенин написал более двух десятков поэм: «Марфа Посадница», «Песнь о великом походе», «Русь советская», «Пугачёв», «Анна Снегина», «Ленин» (отрывок из поэмы «Гуляй-поле»), «Поэма о 36» и др. Поэма «Чёрный человек» была написана 14 ноября 1925 г., в ней налицо трагическая смятенность чувств, противоречивые двойственные настроения поэта. С этим произведением связан знаменитый литературный курьез. Дело в том, что Есенин писал бук-

¹ Есенин С. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Диамант, 1998. – С. 5.

вы «г» и «ч» похоже, а поскольку поэма «Чёрный человек» была опубликована в 1926 г., т.е. после смерти поэта, во второй строфе вместо слов «шея ночи» печатают на протяжении многих лет выражение вполне бессмысленное – «шея ноги»:

*Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше нечем¹.*

По сей день в статьях о творчестве поэта этот курьез постоянно обсуждается.

Сергей Александрович Есенин покончил жизнь самоубийством в ночь с 27 на 28 декабря 1925 г. в Ленинграде. Он исполнил то, о чем писал в 1916 г. в стихотворении «Устал я жить в родном краю...»:

*И вновь вернусь я в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь².*

С.А. Есенин похоронен в Москве на Ваганьковском кладбище.
И.Г.

¹ Есенин С. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Диамант, 1998. – С. 368.

² Там же. – С. 71.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

Игорь Северянин (настоящие имя и фамилия – Игорь Васильевич Лотарёв) родился в Петербурге 4 (16) мая 1887 г. Сын офицера, в 1896 г. поступил в Череповецкое реальное училище в Новгородской губернии, где окончил четыре класса.

Первый сборник стихов Северянина «Зарницы мысли» опубликован в 1908 г. В 1911 г. «Прологом эгофутуризма» Северянина в России открывается движение эгофутуризма. А. Блок писал в дневнике в 1913 г., что «футуристы прежде всего дали Игоря Северянина»¹. Стихи сборников «Громокипящий кубок» (1913), «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Поэзоантракт» (1915) и др. «носят преимущественно декадентский характер»². Любители поэзии помнят строки Северянина:

*Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Удивительно вкусно, искристо и острó!
Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!
Вдохновляюсь порывно! И берусь за перо!*

Весной 1918 г. на поэтическом вечере в Политехническом музее в Москве Игоря Северянина избрали «королем поэтов». Выступая с рядом словесных новшеств в поэзии, Северянин, в частности, сочинил слово «бездарь», которое вошло в русскую речь и в толковые словари русского языка.

С 1918 г. Игорь Северянин жил в Эстонии, где вышли его сборники «Эстляндские поэзы» (1919) и «Вервэна» (1920). В 1922 г. он выступал в Берлине совместно с В. Маяковским и А.Н. Толстым. Здесь он опубликовал сборники «Миррэлия» (1922), «Менестрель»

¹ Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т.8. – С. 168.

² Там же. – Т.6. – С. 717.

(1922), роман в стихах «Падучая стремнина» (1922). В 1930-е годы в Белграде и Бухаресте выходят его сборники «Классические розы» (1931), сборник сонетов «Медальоны» (1934), «роман в строфах» «Рояль Леандра» (1935).

Игорь Северянин переводил стихи с разных языков – немецкого, французского, румынского, болгарского, литовского и др. В 1928 г. он издал в своих переводах антологию эстонской лирики за 100 лет.

Игорь Северянин скончался 20 декабря 1941 г. в Таллине.

И.Г.

К. Прентис

ПИСЬМА СЭЛИНДЖЕРА ВЫСТАВЛЕНЫ НА СУД ПУБЛИКИ*

После смерти Джерома Д. Сэлинджера (1919–2010) в нью-йоркском Музее Моргана выставлены ранее неизвестные письма писателя, которые были приобретены музеем в 1998 г. и хранились под замком. По мнению куратора выставки Деклана Кили, письма никак не изменят сложившихся представлений о писателе Сэлинджере, причем они показывают, что он не был странным, уединенным, чудачковатым человеком, как думали о нем многие.

Письма написаны с 1951 по 1993 г. и обращены к другу писателя и его бывшему соседу Е. Майклу Митчеллу, который в свое время оформил обложку ставшего мировым бестселлером романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Всего продано 65 млн. экземпляров этого романа.

Сэлинджер перестал публиковаться в 1965 г. и жил в уединении, но письма показывают, что он продолжал писать, поскольку ежедневно садился за письменный стол в 6 часов утра и работал до полудня. В письме от 16 октября 1966 г. он сообщает другу, что у него имеются две готовых рукописных книги. Куратор выставки Деклан Кили говорит, что согласно этим письмам Сэлинджер оставался вовлеченным в жизнь мира даже после того как уединился от него.

Сэлинджер был трижды женат, у него осталось двое детей. Деклан Кили заключает, что Джером Сэлинджер был очень хорошим

* *Прентис К.* Письма Сэлинджера выставлены на суд публики. – Режим доступа:
http://www.bbc.co.uk/russian/entertainment/2010/03/100317_salinger_letters.shtml

товарищем и заботливым отцом. Письма также свидетельствуют о разочаровании писателя внешним миром и о гневе из-за вмешательства в его жизнь прессы, поклонников и самозванных биографов. Однако ни в одном письме не указывается причина, по которой Сэлинджер не публиковался.

И.Г.

АРХИВ ДЖОНА АПДАЙКА

Аннотация. Самыми откровенными документами в архиве Джона Апдайка являются сотни писем его родителям и другая обширная переписка.

Ключевые слова: Джон Апдайк, архив, родные, переписка.

Annotation. The most revealing documents in John Updike's archive are hundreds of letters to his parents and other voluminous correspondence.

Keywords: John Updike, the archive, parents, correspondence.

Знаменитый американский писатель Джон Апдайк (1932–2009) скончался от рака легких в больнице городка Беверли-Фарм в штате Массачусетс (1). Архив Апдайка, состоящий из 170 ящиков, хранится на складе для редких книг и рукописей библиотеки Гарвардского университета. Первое исследование некоторых материалов архива Апдайка провел редактор «The New York Times Book Review» Сэм Таненхаус, который трудился в архиве три дня. Таненхаусу разрешили ознакомиться только с перепиской писателя, поскольку весь архив находится в работе: сотрудники библиотеки составляют каталог архивных материалов Апдайка и намерены делать это до 2012 г.

Вдова писателя Марта Апдайк сказала, что архив был жизненно необходим ее супругу, поскольку он рассматривал архив не только как собрание материалов, требующихся ему для работы, но также и как «свидетельство времени, в котором он жил» (2). Всего писатель издал около 30 романов, десяток сборников рассказов, девять сборников стихов и ряд публицистических работ (1). Архив демонстрирует, сколь тщательно он трудился, создавая свои произведения. Он переписывал и улучшал едва ли не каждую фразу, причем как в рукописях, так и в машинописных вариантах. Писатель также собирал и хранил различные документы, относящиеся к жизни в США.

Особо ценными Сэм Таненхаус считает сотни писем Апдайка своим родителям. Он писал по одному письму в неделю с 1950 по 1967 г. Мать писателя Линда Хойер Апдайк переплела письма сына в два фолианта красной сафьяновой кожи с вытесненной золотом надписью «Письма в Плаувилл». Так называлась семейная ферма Апдайков в городе Шиллингтоне (штат Пенсильвания).

Начиная с поступления в Гарвардский университет, и тогда, когда Апдайк уже был автором бестселлеров, за которые получал литературные премии, его письма к родным (всегда напечатанные на машинке) показывают, как из мальчика с фермы он стал всемирно известным, изысканным писателем и серьезнейшим художником слова.

В школе Апдайк являлся отличником и был намерен столь же хорошо учиться в Гарварде. Боясь потерять стипендию, он дрожал перед каждым экзаменом и рассказывает об этом в письмах к родителям. «Я стал настоящим зубрилой», – пишет он в одном из своих первых писем в Плаувилл (3). Поскольку он собирался быть писателем, то особенно тщательно изучал классическую литературу и английский язык.

Апдайк также мечтал овладеть французским языком, но его письма свидетельствуют о том, что, как правило, иностранные языки давались ему плохо. Что касается художественной литературы, то на этот счет у Апдайка было свое четко сложившееся мнение. Он считал, что американские писатели сильно увлечены европейскими модернистами и должны обратить внимание на собственную страну, в которой они живут.

«Нам не нужны люди, подобные Прусту и Джойсу, ибо такие люди являются роскошью, дополнительным свидетельством того, что может произвести богатая культура, чьи все основные литературные требования уже осуществлены», – писал родителям Апдайк в 1951 г., когда ему было всего 19 лет (3). «Наш век нуждается в людях наподобие Шекспира, или Мильтона, или Попа, т.е. в людях, которые переполнены силой своих культур и не превышают границы своего века, но работают в соответствии с современностью, приходя к славе. Нам нужны великие художники, которые принимают ограничения и которые любят свое окружение с такой силой, что могут из протестантской этики создать эпос» (3). «Каковы бы ни были недостатки в моей работе, но она является манифестом моей любви ко времени, когда я был рожден», – заключает Апдайк это письмо (3). Сэм Таненхаус считает, что Джон Апдайк достиг всего, о чем он говорил в юно-

сти, и в своих романах о Кролике Энгстроме, и в пенсильванских рассказах о городе Реддинг, где он жил.

В «Письмах в Плаувилл» Апдайк также описывает свои отношения с первой женой Мэри Пеннингтон, на которой он женился, будучи студентом второго курса, а также свою работу в журнале «Нью-Йоркер», где он был корреспондентом и печатал рассказы и стихи.

Список литературы

1. Памяти Джона Апдайка // Культурология. дайджест. – М., 2009. – № 4 (51). – С. 176–177.
2. *Савинова И.* Последний архив: Бумаги Джона Апдайка. – Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2117090.html>
3. *Tanenhaus S.* John Updike's archive: A great writer at work. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2010/06/21/books/21-updike.html?pagewanted=1&r=1>

И.Л. Галинская

АНРИ БЕРГСОН

Французский философ Анри Бергсон (Henri Bergson) родился в Париже в 1859 г. Он является представителем интуитивизма и «философии жизни». Интуитивизм, возникший на рубеже XIX–XX вв., считается разновидностью иррационализма и усматривает в интуиции единственное достоверное средство познания. «Философия жизни» выдвигала в качестве исходного понятия «жизнь» как «некую интуитивно постигаемую целостную реальность, не тождественную ни духу, ни материи»¹. Анри Бергсон называл жизнь метафизически-космическим процессом, «жизненным порывом» (*élan vital*), т.е. могучим потоком творческого формирования.

Вслед за американским философом Уильямом Джеймсом (1842–1910), который развил в своих лекциях концепцию «потока сознания» – непрерывно сменяющихся целостных психических состояний, Анри Бергсон утверждал в работе «Непосредственные данные сознания»² (1889), что он согласен с тем, что слова «река» или «поток» естественнее всего рисуют сознание. В работе «Материя и память»³ (1896) Бергсон, говоря об интеллекте, выдвинул тезис о том, что основанный на восприятии интеллект ориентирован на приспособление к определенным условиям и на реализацию практических действий. В работе «Творческая эволюция»⁴ (1907) Анри Бергсон пишет, что «цель эволюции лежит не впереди, а позади, выступая в

¹ Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – С. 732.

² Бергсон А. Непосредственные данные сознания: Время и свобода воли. – М.: ЛКИ, 2010. – 224 с.

³ Бергсон А. Материя и память. Собр. соч. – СПб.: Семенов, 1913. – Т. 1. – С. 159–317.

⁴ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. – М.: ТЕРРА–Кн. клуб, 2001. – 383 с.

форме исходного “взрыва”, приведшего к разворачиванию жизненного процесса». ¹ В труде «Два источника морали и религии» ² (1932), содержащем социально-этическое и религиозное учение, Бергсон противопоставляет «закрытое общество», т.е. тупиковую линию эволюции, «открытому обществу», состоящему из избранных личностей, благодаря которым возможна дальнейшая эволюция человечества.

Анри Бергсон был профессором Коллеж де Франс (1900–1914) и членом Французской академии (1914). В 1927 г. как блестящий стилист он стал лауреатом Нобелевской премии по литературе.

Философия Анри Бергсона оказала влияние на персонализм, экзистенциализм, философию истории Арнолда Тойнби (1889–1975), на творчество Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Вирджинии Вулф, Натали Саррот, Гертруды Стайн и др.

Анри Бергсон скончался в Париже в январе 1941 г.

И.Л. Галинская

¹ Современная западная философия: Словарь. – М.: Политиздат, 1991. – С. 37.

² Бергсон А. Два источника морали и религии. – М.: Директ-Медиа, 2009. – 550 с.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

С.В. Переверзева

ДУБ КАК ОБРАЗ-СИМВОЛ В СТИХОТВОРЕНИИ А.И. ФЕТА «ОДИНОКИЙ ДУБ» И В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»*

«Одинокий дуб» – это олицетворение мира природы и человека. Под «изрытою корою» он полон «силой молодую», как «не остывал душой и годами» его сверстник, старый витязь. «Внутренняя сила и молодость души роднят образы дуба и витязя» (с. 129). Дуб каждую весну напоминает о себе внукам своими «поблеклыми листьями». А к корням дуба жмутся цветы «незабудки», ищущие у него защиты.

Считается издавна, что дуб связан с грозой и притягивает молнии. В славянской мифологии «Перунов дуб» – дерево Перуна, бога грозы. Характерной чертой ритуалов и мифов, связанных с Перуном, является их соотнесение с дубами. «Дуб почитался не только у славян, но и у кельтов, евреев, греков, римлян (дерево Юпитера). Он воспринимался как небесные врата, через которые божество может появиться перед людьми» (с. 130).

У христиан дуб – эмблема Христа, ибо по некоторым версиям «крест распятия был сделан из дуба» (с. 131). Мифологический подтекст стихотворения А.И. Фета «Одинокий дуб» пронизывает все

* *Переверзева С.В.* Дуб как образ-символ в стихотворении А.И. Фета «Одинокий дуб» и в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Образы-символы художественного текста: Практика лингвокультурол. анализа. – Ульяновск: УИПКПРО, 2009. – С. 129–134.

произведение и отражает «особый тип сознания, свойственный язычникам с их представлениями о мире» (с. 132). «Весенний ветер» несет «поблеклые листы» дуба, чтобы сообщить внукам, что «жив их пращур одинокий». Таким образом, одинокий дуб – не только представитель растительного мира, он и состарившийся родитель, и священное дерево, и родоначальник-«пращур», и символ страдания, и олицетворение «древа жизни» (с. 133–134).

Возникает ассоциация с образом дуба из романа Л.Н. Толстого «Война и мир». Там дуб стал символом судьбы князя Андрея Болконского, стал символом «его духовных исканий» (с. 134). «Писатель и поэт были друзьями, а роман “Война и мир” Л. Толстой называл письмами к Фету <...> Через самоотождествление князя Андрея с дубом мы познаем связь между людьми и природой, толстовское ощущение единства со всем миром» (с. 134). Это ощущение органично и для стихотворения А.И. Фета.

И.Г.

В.М. Шаклеин

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБЩЕСЛАВЯНСКОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ*

В.М. Шаклеин из Российского университета дружбы народов (Москва) напоминает, что статус языка, определяющий направление языкового поведения, как правило, в значительной степени зависит от уровня развития литературного языка.

Культурное поле Украины формировали три литературных языка – украинский, русский и польский. В середине XIX в. эти языки находились на разной стадии развития и функционирования. Они не только демонстрировали несовпадения обслуживаемых ими коммуникативных сфер, но и показывали разную степень стилистической дифференциации.

Польский язык долгое время сохранял на Украине статус официального, да к тому же он имел хорошую литературную традицию. Однако к концу XIX в. польский язык на Украине окончательно вытесняется русским. А в первой половине XIX в. русский язык утверждается здесь в статусе официального.

Языковое поле Украины формировалось в XVII–XVIII вв. с учетом практики языкового многоязычия. В настоящее время лингвокультурная парадигма здесь изменяется. Русский язык начинает приобретать значение языка национального меньшинства. Что касается Польши, то здесь русский язык занимает лишь третье место среди изучаемых населением языков.

И.Г.

**Шаклеин В.М.* Лингвокультурологический аспект общеславянского культурного наследия // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 298.

О.Н. Левушкина

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК*

В.Я. Пропп (1895–1970) называет два признака сказки – повествовательный жанр и вымысел. Он пишет: «Сказка универсальна, ее понимают все, сказка сыграла огромную роль в становлении и развитии европейской литературы» (цит. по: с. 13). Подлинная народная сказка была введена у нас «в литературно-общественный и научный обиход А.С. Пушкиным» (с. 17).

«Сказка о рыбаке и рыбке», как установил М.К. Азадовский (1888–1954), восходит к сказкам братьев Гримм. Пушкин построил свою сказку на традиционном противопоставлении реального и мистического, земного мира и «тридевятого царства». Золотая рыбка – хозяйка морской стихии, «владычица морская». Главным персонажем пушкинской сказки является старик, который способен общаться с представителями «иного» мира. За что же он наказан, за что оказывается у разбитого корыта?

Старуха наказана за корыстолюбие и властолюбие. А старик виновен в безоговорочном потворстве прихотям старухи. Пушкинская сказка имеет много разнообразных смыслов. На *бытовом* уровне – это поучение старику-«подкаблучнику». На *социальном* уровне старик воспринимается как воплощение простодушного русского народа, из которого корыстные властители «веревки вяют» (с. 22). *Культурологический* смысл сказки: надо совершенствоваться духовно, ибо без

* *Левушкина О.Н.* Лингвокультурологический анализ образов литературных сказок // *Образы-символы художественного текста: Практика лингвокультурол. анализа.* – Ульяновск: УИПКПРО, 2009. – С. 12–34.

духовного совершенствования народа невозможно его развитие. Выражение «разбитое корыто» после сказки Пушкина «символизирует упущенные возможности» (с. 22).

Сказка «Аленький цветочек» была записана С.Т. Аксаковым в 1858 г. В.Я. Пропп отмечает архаичность и международность сюжета сказки. Подарки, которые дочери просят купца привезти им из «тридевятого царства, тридесятого государства», отнюдь не простые предметы. Венец золотой из самоцветных камней – это не только атрибут свадебного обряда, т.е. символ замужества, но и мистический предмет, принадлежность «потустороннего мира» (с. 24). «Тувалет из хрусталу восточного», т.е. зеркало, есть символ *удвоения* действительности, «граница между земным и потусторонним миром» (с. 25).

«Аленький цветочек» как символ-образ парадоксален, поскольку краше его нет на белом свете. Поэтому он становится самым волшебным подарком в сказке. Согласно В.Я. Проппу, «тридевятое царство» – это царство смерти, «тот свет», причем природа этого царства огненная (с. 27). «Зверь лесной, чудо морское» отсылает читателя к образу лешего, в христианской культуре характеризующегося как нечистая сила, но в конечном счете он оказывается заколдованным принцем. Он умирает в демоническом пространстве и воскресает в реальном человеческом мире на пути к истинной любви.

Лингвокультурологический анализ образов-символов сказки «Аленький цветочек» показывает, что это «воплощение чуда духовного преображения, совершающегося силой величайшей христианской любви» (с. 34).

И.Г.

Л.Я. Сапожникова

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ ЯЗЫКА РЕСТОРАННОГО ХОЗЯЙСТВА И ТОРГОВЛИ*

Лингвокультурология исследует не только общие понятия культуры, но и специфические лексемы. Автор реферируемой статьи описывает материальные объекты украинской культуры, в частности – напитки.

Украинский язык заимствовал лексемы «чай», «кофе», «коньяк», «виски», «ликер» у языков-доноров и у языков-посредников. Так, лексема «кава» (кофе) появилась в украинском языке из арабского через языки-посредники – турецкий и польский. Стихийная узусализация (закрепление в языке) лексемы «кава» происходила в украинском языке на протяжении XVII–XIX вв. Лексема звалась и «каффа», и «кагве», но к началу XX в. утвердилась форма «кава» и от нее образовалась масса производных слов: «кавоварка (кофеварка), кав'ярня (кофейня), кавомолка (кофемолка), кавувати (кофейничать), кава-бар» и проч. При этом существительное «кава» имеет весьма значительную лексическую активность, поскольку, как и в русском языке, требует употребления после себя зависимого элемента: «чорна, в зернах, мелена» (черный, в зёрнах, молотый).

Лексическая единица «чай» вошла в украинский язык из китайского через русский. Это слово, как и в русском языке, зачастую требует зависимого элемента – «чай індійський». Лексемы «чай» и

* *Сапожникова Л.Я.* Лінгвокультурологічний аспект дослідження лексичних одиниць підмови ресторанного господарства та торгівлі // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 287.

«кава» в украинском языке, как и в русском, имеют ряд дополнительных познавательных смыслов, являясь показателями и определенного образа жизни, и дружеских отношений, и тонкого вкуса, а также – мест встреч с друзьями, того или иного социального статуса, желания уединиться, способа проведения времени и, наконец, наиболее общее значение – один из видов приема пищи.

Особенность этого типа украинской лексики состоит в том, что значительное число населения страны употребляет и чай, и кофе, отчего данные лексемы известны всем.

И.Л. Галинская

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

А.А. Зализняк

ИЗ ЗАМЕТОК О ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ЛИНГВИСТИКЕ*

Академик А.А. Зализняк широко известен в филологическом сообществе своими работами, затрагивающими самые разные темы. Он является автором основополагающих трудов и о русском словоизменении, и о новгородских берестяных грамотах, и о русском ударе в его истории и современности.

Однако наиболее широкий общественный резонанс из всех работ А.А. Зализняка вызвало, несомненно, проведенное им со всей лингвистической строгостью доказательство подлинности такого спорного и полного загадок произведения, как «Слово о полку Игореве». В книге «“Слово о полку Игореве”: Взгляд лингвиста», первое издание которой вышло в свет в 2004 г., А.А. Зализняк убедительно продемонстрировал, что предполагаемый фальсификатор, живший в XVIII в., не мог обладать необходимым объемом знаний для того, чтобы создать текст, который по всем языковым параметрам, в том числе и по самым тонким, только недавно открытым учеными, соответствует подлинным текстам XII в.

В 2007 г. А.А. Зализняку была присуждена Литературная премия Александра Солженицына, и на церемонии вручения премии он выступил с речью, направленной против «снижения в общественном сознании ценности науки вообще и гуманитарных наук в частности».

* *Зализняк А.А.* Из заметок о любительской лингвистике. – М.: Русский Миръ: Московские учебники, 2009. – 240 с.

В последующие годы А.А. Зализняк немало сделал для того, чтобы продемонстрировать широкой публике, что языкознание – это действительно наука, а не пустые разговоры. Он регулярно выступает с публичными лекциями, расшифровки которых пользуются неизменным успехом в Интернете, а в 2009 г. выпустил книгу «Из заметок о любительской лингвистике».

Книга открывается главой «Что такое любительская лингвистика?», в которой автор подробно обсуждает, как и почему рождаются любительские построения о языке. А.А. Зализняк отмечает, что если неспециалисты задают вопросы о языке, то чаще всего такие вопросы делятся на два типа: с одной стороны, это вопросы о том, как правильно сказать (*прóдал или продáл? волнующий или волнительный?*), а с другой стороны, это вопросы о происхождении и исконном значении слов (что значит слово *альяповатый*, откуда оно произошло и когда появилось? Есть ли связь между словами *мятый* и *мята*? каково первоначальное значение имени *Юрий*?). Однако школьное образование не дает ответов на вопросы второго типа, поскольку в школе не уделяют никакого внимания тому, как языки изменяются во времени. И поэтому людям приходится либо довольствоваться случайными отрывочными сведениями, не всегда почерпнутыми из надежных источников, либо строить собственные предположения на этот счет, даже не догадываясь о том, что есть специальная наука, которая этим занимается. Именно так рождается то, что можно называть любительской лингвистикой.

А.А. Зализняк пишет, что обычный подход лингвиста-любителя состоит в том, чтобы найти два похожих слова в одном или в разных языках и постараться отыскать между ними связь. Языковед-любитель даже не догадывается о том, что внешнее сходство двух слов может объясняться разными причинами: историческим родством, т.е. происхождением из одного и того же слова языка-предка (например, англ. *three* и рус. *три*), заимствованием из одного языка в другой (например, англ. *dog*, заимствованное русским языком в виде *дог*, или, при обратном направлении заимствования, англ. *tsar* и рус. *царь*) и, наконец, случайностью (например, англ. *bread* ‘хлеб’ и рус. *бред*). Фактор случайности нельзя недооценивать: поскольку корни обычно бывают короткими, то неудивительно, что похожие корни, состоящие из распространенных звуков, встречаются в самых разных языках мира. Если взять корень русских слов *мена*, *менять*, то окажется, что трудно найти язык, в котором похожего корня не будет:

ср., например, англ. *man* ‘человек’, франц. *il mène* ‘он ведёт’, нем. *Mähne* ‘грива’, перс. *mān* ‘я’, араб. *mān* ‘кто’, суахили *men-a* ‘президент’ и т.д. Однако, по данным лингвистики, никакая пара из приведенных выше корней не имеет между собой исторической связи.

А.А. Зализняк отмечает, что лингвисты-любители не отдают себе отчета в том, что язык изменяется во времени, и обычно представляют себе наших предков тысячелетней или двухтысячелетней давности говорящими так же, как мы говорим сейчас. Но на самом деле в ходе истории языка на всех его уровнях: и в фонетике, и в грамматике, и в значениях слов – происходят изменения. Фонетические изменения могут приводить к тому, что слова изменяются до полной неузнаваемости (например, из лат. *calidus* ‘горячий’ получилось французское *chaud*, которое произносится примерно как *шо*). Лингвисты-любители иногда обращаются к понятию звукового перехода, говоря, например, что «*б* может переходить в *в*», но они игнорируют тот факт, что всякое фонетическое изменение происходит не в одном лишь данном слове, а во всех словах данного языка, где подвергавшийся изменению звук находился в такой же позиции.

Поэтому лингвист-любитель обычно весьма вольно обращается со звуковым составом слова: например, *б* для него – это то же самое что *в*, *ф* или *п*, все гласные для него взаимозаменяемы, какие-то буквы при сравнении слов можно отбрасывать или, наоборот, дописывать. Особое место в арсенале любителя занимает такой прием, как «обратное прочтение»: с его помощью из слова *Рим* можно получить *мир*, из слова *Милан* – *налим* и так далее. Наличие такого количества степеней свободы в обращении со словом приводит к тому, что можно построить огромное количество пар якобы связанных между собою слов.

Найдя таким образом два будто бы родственных слова, лингвист-любитель пытается объяснить связь между их значениями. И в этом случае у него не возникает никаких трудностей, поскольку любитель обычно не стесняется изобретать сколь угодно натянутые семантические переходы. В качестве примера А.А. Зализняк приводит такие любительские построения: *солнце* – это *сол-неси*, т.е. есть *несущее силу* (разумеется, несовпадение *сол-* и *сил-*, а также *-нще* и *неси* по звучанию не останавливает автора гипотезы); *солнце* – это *со-лѣн-ц-е-*, т.е. нечто маленькое (ввиду уменьшительного суффикса *-ц-е*), совместное (*со-*) с луной (*лѣн-*).

Произвольность подобных сближений не может не поражать

непредвзятого наблюдателя, но тем не менее именно на основании таких сближений любители нередко строят необоснованные фантазии об истории и географии. Действительно, если на карте любой страны можно найти названия, похожие на русские слова (город Вена в Австрии, мыс Горн в Аргентине, город Бар в Черногории и так далее), то почему бы не предположить, что это совпадение значимое, и не попытаться понять, как русские названия попали в столь далекие от России места? Но любителю не приходит в голову, что точно так же, скажем, испанец увидел бы в названиях рек Кама и Ока испанские слова *сата* ‘кровать’ и *оса* ‘гусыня’ и мог бы построить на этот счет какую-нибудь теорию.

Похожими методами, не имеющими отношения к науке, любители способны прочесть почти любой древний текст и вчитать в него нужное им содержание. Но поскольку фальшь в таких построениях очевидна профессиональным лингвистам, но не очевидна широкой публике, то неподготовленный читатель может оказаться в плену примитивных выдумок о древней истории.

Три последующие главы книги посвящены разбору работ наиболее влиятельного и известного из таких лингвистов-любителей – академика А.Т. Фоменко, создателя концепции «новой хронологии», утверждающего, что почти все общепризнанные представления об истории являются ложными. А.А. Зализняк убедительно демонстрирует, что авторитет, заработанный А.Т. Фоменко в области математики, не является основанием для того, чтобы принимать на веру его исторические построения, которые в основном базируются на непрофессиональных лингвистических суждениях. Например, А.Т. Фоменко утверждает, что Лондон прежде стоял на Босфоре, аргументируя это тем, что английское слово ‘пролив’ звучит как *sound*, а при обратном прочтении без гласных получается *DNS*, что может быть воспринято как *TMS* – Темза. Основываясь на сопоставлениях такой же степени доказательности, А.Т. Фоменко выстраивает целую гипотезу вселенской фальсификации истории в XVII–XVIII вв.: по его утверждению, всё, что нам сейчас известно об истории ранее X в. нашей эры, – это поздняя подделка. А.А. Зализняк показывает, что для осуществления такой масштабной подделки по всему миру должна была бы работать целая сеть фальсификаторов, оперировавшая информацией, сравнимой по объёму с нынешним Интернетом, и обладавшая безграничными техническими возможностями для того, чтобы создавать фальшивые древние надписи, изображения и строения.

Касается А.А. Зализняк и вопроса о так называемых «дина-

стических параллелизмах» А.Т. Фоменко. Суть этого явления состоит в том, что на протяжении какого-то отрезка времени зафиксированная летописью последовательность правителей некоторой страны фактически копирует последовательность правителей той же или другой страны в более поздний период, из чего А.Т. Фоменко делает вывод о фиктивности летописей, которые просто излагают под разными именами одни и те же события с небольшими вариациями. Однако А.А. Зализняк показывает, что с хронологическими данными А.Т. Фоменко обращается столь же вольно, как и с лингвистическими: он не стесняется ради параллелизма «расщеплять» правление одного царя на несколько частей (например, Иван Грозный – это «на самом деле» четыре разных человека, потому что этого требует параллелизм), а сами даты правления в том случае, если они спорны, можно выбирать такие, чтобы это было удобно для параллелизма. А.А. Зализняк указывает, что методы, стоящие за обнаружением династических параллелизмов, не имеют ничего общего с наукой: на самом деле А.Т. Фоменко математически доказывает не сходство зафиксированных в истории длительностей царствий, а сходство двух цепочек чисел, созданных его руками благодаря вольному обращению с данными источников.

Последняя глава книги А.А. Зализняка посвящена сравнительно новой работе А.Т. Фоменко и Г.В. Носовского «Старые карты Великой Русской Империи»¹. В ней авторы заявляют, что «в XIV веке возникает огромная Великая = “Монгольская” Империя с метрополией на Руси. <...> В XV веке территория Великой = “Монгольской” Империи охватила практически весь населенный мир той поры» (цит. по: с. 154). При этом тот факт, что в XIV–XVI вв. весь мир был подчинен русско-ордынским правителям и говорил по-славянски, доказывается в основном тем, что авторы находят славянские географические названия в самых разных уголках земного шара. Хотя авторы и утверждают, будто бы они оперируют математическими методами, а «лингвистические наблюдения вовсе не играют роли самостоятельных доказательных аргументов» (цит. по: с.150), – это, как констатирует А.А.Зализняк, чисто словесная уловка, тогда как на самом деле именно эти наблюдения и призваны оказать психологическое воздей-

¹ Носовский Г.В., Фоменко А.Т. Старые карты Великой Русской Империи (Птолемей и Ортелиус в свете новой хронологии). – СПб.: Нева, 2004. – 635 с.

ствие на читателя, а математическая непреложность «новой хронологии» – это лишь фикция. А.А. Зализняк разбирает некоторые примеры лингвистических построений А.Т. Фоменко и Г.В. Носовского: например, из слова *белый* при помощи обратного прочтения получаются *Альпы*, а *Русь* благодаря различным ухищрениям превращается в *Сирию*, *Ассирию*, *Сербию*, *Аризону*, *Арецо*, *Ла-Рошель*, *Рошфор*, *Мар Rosso* (Красное море), *Абруцци*, *Брюссель*, *Пруссию*, *Париж* и *Персию*. Основываясь на доказательствах такой степени убедительности, авторы «новой хронологии» строят свою «революционную» концепцию истории.

А.А. Зализняк пишет: «Игнорируя профессиональную лингвистику, “новые хронологи” недвусмысленно приглашают своих последователей встать на ту точку зрения, что никакой науки лингвистики, которая бы знала про язык больше, чем человек с улицы, не существует» (с. 179–180). Он с прискорбием отмечает, что чем дальше, тем больше построения А.Т. Фоменко смещаются в сторону грубой тенденциозности с целью показать якобы научным способом, что русские были некогда властителями мира.

А.Ч. Пиперски

Л.В. Скворцов

«НЕПРАВИЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ»: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Аннотация. В ситуации глубоких цивилизационных перемен, слома традиционных духовных ценностей становятся распространенными субъективные оценки поведения человека. Индивид начинает считать свое поведение правильным, хотя с социальной точки зрения оно оценивается как неправильное.

Явление широкого распространения коррупции, мошенничества, феномен нравственного упадка общества находят свое объяснение в действии социальных факторов. Опыт, однако, показывает, что понимание правильности и неправильности поведения во многом зависит и от восприятия человеком объективности как реальности жизни.

В этом контексте возникают проблемы определения сущности личности, оснований объективности самосознания, фактора «озарения» как постижения истины.

В статье также анализируется феномен так называемой «эрозии» личности и последствий философского редукционизма.

Ключевые слова: неправильное поведение, самость (self), сознание, самосознание, нравственный климат, озарение, интенциональный объект, редукционизм.

Annotation. The subjective estimations of a man's behaviour become wide-spread in the situation of deep civilizational changes and the breaking of traditional spiritual values. An individual begins to consider its behaviour being correct although the latter is appreciated from the social point of view as incorrect and erroneous.

Phenomena of the wide-spreading corruption and the swindle, the phenomenon of ethical decline of society find their explanation in the action of social factors. However the experience shows that the understanding of rightness or incorrectness of behaviour mostly depends on man's perception of objectivity as a vital reality.

In this context such problems appear: defining the essence of an individual; some grounds for the objectivity of self-consciousness; the factor of the «illumination» as almost complete understanding of truth.

The phenomenon of the so-called individual «erosion» and the consequences of philosophical reductionism are also being analyzed in the article.

Keywords: incorrect behaviour, self, consciousness, self-consciousness, the ethic climate, the «illumination», the intentional object, reductionism.

В средствах информации, телевизионных передачах постоянно говорится о таких явлениях, ставших массовыми, как коррупция, мошенничество, о нравственном упадке общества.

При этом люди, как правило, считают свое поведение правильным, хотя с социальной точки зрения оно оценивается однозначно как неправильное в нравственном и правовом отношениях.

Объяснение этого феномена пытаются найти в **социальных факторах**. Однако нельзя не заметить, что в одних и тех же социальных условиях люди ведут себя по-разному. Значит, социальные факторы если и объясняют многое в поведении человека, *но не всё*.

Каждый человек стал пророком для себя самого

Один из самых трудных вопросов – это почему человек вполне искренне свое неправильное поведение считает правильным?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прояснить проблему восприятия объективности как реальности жизни. Как человек в своем сознании «видит» объективность? От этого «видения» зависит и его толкование *истины, правды и не-правды*.

Другая проблема возникает в контексте видения «иллюзорности» нравственных и правовых принципов. Почему возникает *такое* видение?

Сегодня эти вопросы обрели острую актуальность. Сегодня массы людей ведут себя в соответствии с собственными личными са-

моопределениями, которые возникли в результате отрицания общих принципов жизни. Они слышали тот голос, который говорил, что *они живут не по истине*. И каждый стал *рваться к жизни по истине так, как он ее понимал*. Каждый становился пророком для себя самого.

Этот путь деструкции общей нравственности и определил *особенности эволюции нашего общества в 1990-е годы*. Нравственная жизнь общества в эти годы формировалась под воздействием поведения так называемых «новых русских», не всегда состоявших из этнических русских. *В чем состоял нравственный кодекс нового русского?* Он состоял в лозунге личного обогащения любыми средствами. Эта тенденция стала оказывать свое влияние на все сферы общественной жизни, в том числе на правовые и профессиональные качества человека.

*Качество общества и его способность решать возникающие задачи определяется качеством тех «молекул», из которых оно складывается. Это значит, что можно выдвигать самые захватывающие проекты, принимать самые правильные законы, но их практические результаты будут зависеть от того, кто их будет осуществлять, какими мотивами он будет при этом руководствоваться и какими профессиональными качествами при этом он будет обладать. Это значит, что для каждого человека вопрос кто я есть? имеет не только сугубо индивидуальный, но и цивилизационный смысл. Очевидно, что для того, чтобы человек давал **правильный ответ на этот вопрос**, общество должно *влиять* на него, *помогать* ему решать эту непростую задачу. Но на что конкретно должно влиять общество?*

Гуманитарное знание здесь оказывается перед фундаментальной теоретической проблемой. Существо этой проблемы состоит в расшифровке *адреса* вопроса «кто я есть?» К какой **реальности** может быть направлен этот вопрос?

Человек – это видимая для всех материальная, биологическая реальность, имеющая руки, ноги, грудную клетку, живот, голову. К какой части тела мы обращаем вопрос «кто ты есть?» Человек состоит из частей. Но ведь часть – *это не целое*. Ни одна часть *тела* и даже простая совокупность всех частей не отвечает на вопрос «кто я есть?» **как единое целое**.

Ответ может дать *другая реальность*, которую можно определить как «самость», или англоязычный вариант – «self». Эту реальность можно обозначить местоимением «я». «Я» в принципе могу и даже должен ответить на вопрос «кто я есть?», поскольку я обладаю

свойством *рефлексии*, т.е. способностью обратить знание на себя самого и дать самому себе определенную **оценку**, т.е. *определить себя*.

Но если «я» это не какая-то часть и не совокупность частей *тела*, и если эти материальные части не могут исчерпать сущности «я», то **тогда какая реальность «стоит» за «я»?**

Допустим это – *психологическая реальность*, т.е. эмоции, переживания, ощущения, мыслительные процессы. Все это «я», но проблема состоит в том, что это – текущая реальность, которая *обновляется каждый день*. Значит ли это, что каждый новый день я – другой, т.е. *уже не-я*?

Но ведь «я» по определению некая константа, сохраняющая свое смысловое тождество. Кто же фиксирует это тождество? – Я сам или кто-то другой?

Что я могу понимать под своим постоянством, если всё с течением времени во мне изменяется? Под моим постоянным «я» я имею в виду *свою личность*, которая **следует в жизни своей позиции**. Это то, что *принадлежит мне и только мне* как **выработанное мной и воспринятое в качестве истины моей жизни**. Сегодня мы знаем, что существует и материально-информационная константа индивида, заключенная в ДНК. Однако расшифровка ДНК, определяющая наследственные свойства человека, не раскрывает той жизненной позиции, которую он считает **истиной** своей жизни. Именно выработанную мной истину жизни я и воспринимаю как свою «самость» (Self), как константную личностную характеристику, которая и служит мне объективным основанием собственной самооценки. *Стало быть, мое самосознание зависит от того, кем я сам себя сделал в этой жизни*. Это – моя личная оценка.

Социальные основания объективности самосознания

Личная оценка по логике вещей не может не быть субъективной. Она может отталкиваться от субъективного видения моих внешних и внутренних качеств: я красив или уродлив, привлекателен или не очень, умен или не очень, смел или труслив, удачлив или неудачлив. *Я так вижу себя*.

Личная самооценка корректируется *социальным смыслом*, когда она опосредована таким моим качеством, как *совесть*. *Совесть* – это моя личная самооценка, но опосредованная возможным **взглядом на меня со стороны социума**. Социум определяет для себя то, что

составляет мою константность. Это определение может не совпадать с моим самоопределением. На стыке личного самоопределения и социального определения сущности личности и возникают серьезные проблемы.

С этим явлением и сталкивается сегодня наше общество.

Ключевая проблема сегодня – это восстановление социальных оснований *объективности* самосознания, как совпадения личной самооценки и социального определения сущности личности.

Это – вместе с тем и ключевая проблема гуманитарного знания. Гуманитарное знание призвано дать расшифровку основных составных частей, образующих самость, а вместе с тем направлений возможного влияния на нее.

В научной интерпретации самости присутствуют три основных **составных части**. *Во-первых, биогенетическая специфика*, личный код, определяющий особенности физической организации, склонности и способности человека. *Во-вторых, культурный код*, который определяется происхождением, генеалогическим древом, культурными традициями страны, которые преломляются в личности индивидуальным образом. *В-третьих*, это те принципы, которые человек открывает для себя в качестве истин в процессе своей жизни.

Очевидно, что *код* истинной жизни, который входит в сущность самосознания, содержит в себе в своеобразном единстве кажущиеся взаимоисключающими элементы: *естественные свойства*, которые просто *даны* человеку Природой, и *культурно-исторические*, не-природные качества, *константные* элементы, определяемые генами и генеалогией и *возникающие в процессе жизни, принципы*, которые усваиваются в качестве истины на основе жизненного *опыта*.

Баланс этих элементов и образует *сущность личности*, ее своеобразие и даже уникальность, поскольку уникальным является *сочетание* элементов, опосредованное тем, как индивид понимает истину своей жизни.

Этим определяется возможность «разброса» личных самоопределений. Уникальность, материализованная в конкретной личности, может простирается от уголовного элемента до святого. Эрозия общих нравственных принципов делает такой «разброс» *массовым*.

Парадокс, с которым здесь сталкивается гуманитарное знание, заключается в том, что все три различных измерения самости и внутренние ее противоречия проецируются на какое-то *одно*, соединяющее их в себе, в некоторой *персональной реальности*. Эта реальность

как бы *сливает воедино противоречивые свойства* индивида, *предопределяя* его выбор при совершении *поступка*. Именно в *поступке* в широком смысле этого слова соединяются вместе все измерения самости. *Другие люди и общество* в целом судят об определенности личности по поступкам.

Общество дает интегральную оценку личности, позитивную или негативную, либо смешанную и в зависимости от этой оценки выражает свое к ней *практическое отношение*. В *точке пересечения личных самоопределений и социальных определений* личности рождается та *нравственная среда*, в которой образуется *климат*, способствующий нравственному возвышению общества или его нравственной деградации.

Качество нравственного климата – это тот *лик общества*, который воспринимается окружающим миром как выражение реальной внутренней сущности данного общества. Стало быть, это не только ключевой внутренний, но и международный вопрос. Этим во многом объясняется *забота о климате* общества как точке пересечения личных самоопределений и социальных определений позитивного нравственного и правового **лика данного народа как единого целого**.

Например, когда католическая церковь пришла к выводу о том, что в силу своей *нравственной слабости* человек *неизбежно* встанет на путь совершения *греховных* поступков, то возникает угроза погружения людей в уныние в силу невозможной тяжести нести в себе состояние греховности и сознавать эту греховность.

Но *состояние* уныния также характеризуется как смертный грех. Рождается проблема сохранения нормального лика общества путем создания постоянно действующего механизма освобождения человека от нравственного бремени свершенного греха. Этот механизм был выработан. Человек освобождался от бремени греха путем исповеди и отпущения греха, путем наложения церковного наказания либо *путем покупки индульгенций*.

В последнем случае оказывалось, что **безнравственный шаг церкви – продажа индульгенций – должен восстановить нравственную чистоту жизни**. Это – очевидный абсурд.

С аналогичной проблемой мы сталкиваемся в уголовном законодательстве. Считается, что тюрьма может восстановить нравственность **уголовника – рецидивиста, педофила** и т.д. Восстановление нравственности определяется по *поведению преступника* в тюрьме. Если он следует правилам тюрьмы, то считается вставшим на путь

нравственного исправления. Но при этом не учитывается, является ли данное учреждение с его правилами именно той структурой, которая способна *коренным образом* изменить внутренний нравственный мир личности в лучшую сторону. Если мы не уверены в этом, то следует учитывать возможность *мимикрии*, временного приспособления к правилам тюрьмы при сохранении верности *внутренним установкам* жизни, которые и порождали преступления. Стало быть, нужно найти способы проверки изменения *внутренних установок* преступника, прежде чем досрочно выпускать его на свободу. Эти установки могут мотивироваться как генетическими и генеалогическими особенностями личности, так и духовными принципами, которые он постулирует в себе в качестве очевидной безусловной истины. Как происходит изменение внутренних установок личности?

«Озарение» как постижение истины

Коренное изменение внутренних установок, как правило, опосредовано **драматическими событиями** в жизни человека, детерминирующими *слом* прежнего понимания истины жизни и восприятия нового ее понимания. Опыт показывает, что нередко такой слом происходит как **озарение**, внезапное открытие **истины**.

Обычно в качестве наиболее яркого примера такого озарения приводится пример апостола Павла, который внезапно из гонителя христиан превратился в одного из самых ярых приверженцев Иисуса Христа.

Если теория исходит из постулата, что общественное сознание, а значит, и сознание каждой отдельной личности, *отражает* или *выражает* общественное бытие, то тогда духовное озарение будет восприниматься как *отклонение* от нормального постижения истины жизни. Но здесь возникает немало сложных вопросов. Например, почему возникло революционное сознание в России начала XX в., хотя общественные отношения, базис общества в своих основных качествах оставался прежним. Эта проблема появилась в последней четверти XX в., когда родилась идея **перестройки**, перевернувшая общественное сознание вверх дном. Мы столкнулись с **коренной реконструкцией самосознания людей**, причем опережая изменение объективной сущности социальных отношений. **Получалось, что следствие опережает причину**. Не значит ли это, что нужно признать действие «озарения» в какой-то его форме? Разве не похоже на «озаре-

ние» внезапное, без каких-либо серьезных оснований изменение отношения к сложившейся сущности советского человека, которая считалась нравственно образцовой? Она стала характеризоваться как «совковость», как примитивность и несоответствие реалиям жизни реального человека. Между тем в свое время это самосознание относилось к тем формам, которые **становятся необратимыми**.

Сформировавшийся советский человек, считал Г.Л. Смирнов, – это *социалистическая личность*, выступающая как **идейная** личность, ставящая на первое место **общественный интерес**; труд на социалистическом предприятии воспринимается этой личностью как **служение благу народа и как высший смысл жизни**; коллективизм, братство, интернационализм считались свойствами новой личности, характерной ее особенностью становится глубина, прочность идейно-нравственных черт, морали¹. Так характеризовал понимание истины жизни советского человека академик Г.Л. Смирнов. Эпоха перестройки опрокинула это понимание. В эпоху перестройки приходит *новая вера, новое озарение*. И здесь возникает ключевой вопрос: совпадает ли новое озарение с постижением истины?

Как оказалось, *самосознание обладает какой-то странной автономией*. Оно может претерпевать *мутации*, как бы стремится *обнаружить истину в себе самом*. Причем эта истина претендует на *свою специфическую объективность*.

Перед гуманитарным знанием здесь возникает ключевой вопрос: *как понимать эту претензию на объективность и как ее оценивать?* Почему то, что вчера считалось абсолютно истинным, сегодня трактуется как абсолютно не-истинное?

Здесь можно провести аналогию с вывеской на магазине – на одной стороне написано «Открыто», а на другой стороне «Закрыто». Так и с социальным самосознанием. Но ведь социальное самосознание складывается из самосознаний отдельных индивидов. Почему же оно обретает общие черты?

Дело в том, что оно может следовать за *образцами*, которые кажутся привлекательными. *Но в динамике отдельных образцов самосознания может присутствовать тот случайный элемент*, который может приводить массовое сознание на различные, в том числе

¹ См.: Смирнов Г.Л. Советский человек. – М.: Политиздат, 1971. – С. 192–256.

неадекватные, цивилизационные пути под давлением текущих обстоятельств жизни или тех или иных личных интересов.

Здесь становится не очень ясным, имеем ли мы дело с действительным «озарением» или беспринципным конъюнктурным колебанием. Колебания внутренних установок известных личностей лежат на поверхности и получают отражение как в поэтическом творчестве, так и в политической жизни.

Сегодня я *Кудеяр-атаман*, а завтра *кающийся грешник*, готовый стать монахом. Или сегодня я Генеральный секретарь ЦК КПСС, а завтра я правоверный социал-демократ. Каждый раз я заново открываю истину своей жизни. Как гуманитарное знание должно относиться к таким радикальным сдвигам самосознания? И как их оценивать? Как лицемерие или искреннее принятие новой веры? Где критерии отличия одного от другого?

Но главное, *где границы* форм самосознания, принимаемых за истину? Сегодня этот вопрос обретает практический смысл в связи с массовым формированием типов самости, для которых основной жизненной ориентацией становится **предпринимательство**, которое понимается **как делание денег любой ценой**. «Любая цена» как раз и делает возможными и даже необходимыми самые различные «озарения», если они находятся в русле достижения главной цели.

На этой почве и возникают явления мошенничества, коррупции, уголовных преступлений, рейдерства и проституции. При этом индивиды, следующие этим формам поведения, считают, что они действуют **правильно**.

«Эрозия» личности?

С точки зрения социальной такая «истина» жизни поворачивается каким-то странным *боком*. Начинаются какие-то метания индивидов от одной крайности к другой. Исторически сформировавшиеся нормы культуры утрачивают свою силу. Этот процесс связан со специфическим ренессансом *варваризации* сознания. Варваризация сознания характеризуется *распадом личности*. Именно в этом процессе обнаруживают себя парадоксы самосознания и самости личности. Сущность этих парадоксов связана с «расщеплением» личности на взаимоисключающие части: *материальную* и *духовную*.

Следуя материальной истине жизни как *подлинной*, человек отрицает истину духовную. И, напротив, следуя духовной истине как

подлинной, он отрицает истину материальную. В итоге он начинает утрачивать адекватное знание самого себя как личности, утрачивать свою самость.

Эрозия личности в качестве массового явления тесно связана с кризисом цивилизации. На это обстоятельство обратил внимание сотрудник отдела философии университета штата Колорадо (США) **Мэтью Маккензи**¹. Он отмечает, что уже *внутри буддизма* возникают фундаментальная рефлексивная концепция самосознания, с одной стороны, и концепция, отрицающая реальность самости, концепция *no self* (*anātman*) – с другой.

Как ответить на вопрос, что такое самость, кто может указать пальцем на самость как реальность? Действительными кажутся только материальные процессы, и эта кажимость формирует содержание сознания человека. Но с точки зрения здравого смысла реальность самости представляется *очевидной*. На самом деле, кому может *принадлежать опыт сознания, если не самости*, что я осознаю в своем самосознании, если не самость, что я имею в виду, когда произношу свое личное местоимение – «я»? Маккензи приводит остроумный аргумент, высказанный Джоном Кемпбелом. Если мы рассматриваем три лица: *первое* лицо, обращающееся с речью ко *второму* лицу в присутствии *третьего* лица, то становится очевидным, что сущность первого лица в этой связке *не тождественна* сущности ни второго, ни третьего лица. И эта нетождественность должна быть отнесена к реальности *самости* первого лица.

Реальность самости подтверждается в реальности активной позиции личности. Эта позиция как бы предшествует конкретным акциям, имеющим частные мотивы и частное содержание. Когда, например, мы соотносим жизненные позиции Обломова и Штольца, героев известного романа Гончарова, то видим, что они отличаются в своих исходных принципах, а не только в мотивах отдельных действий или в отказе от этих действий. Теперь попытаемся ответить на сложный вопрос: как вообще становится возможным, чтобы безнравственные и неправовые формы поведения воспринимались сознанием индивида как *правильные*?

¹ См.: Mackenzie M. Self-Awareness without a Self: Buddhism and reflexivity of Awareness // Asian philosophy. – Abingdon, 2008. – Vol. 18, N 3. – P. 245–266.

Ответ на этот вопрос становится возможным, если мы расшифровываем механизм формирования **самосознания личности**, которое *формирует свою объективность как интенциональный объект*. Соответствие знания *этому* интенциональному объекту и порождает **субъективную правду жизни**, которая оказывается амбивалентной.

«Я деятель» – это понятие обозначает *самосознание широкого чувства обладания ощущением и концепцией себя как единственной сохраняющейся во времени сущности*. Более того, оно может относиться к общей эгоцентрической структуре человеческого опыта: я вижу мир с *моей* точки зрения и принимаю решения на основе *своего* интереса. *Моя точка зрения и свой интерес выделяют тот объект, который имеет значение в контексте озабоченности деятеля*. Деятель в своем сознании *определяет объект* и те его качества, на которые направлена его деятельность.

Таким образом, объект становится **продуктом** активности субъекта. Это и есть **интенциональный объект**, сущность которого в свою очередь оправдывает характер активности субъекта.

Таким образом, восприятие истины и направленность активности субъекта, индивидуального, а вместе с тем и социального, зависит от того, как сформирован его **интенциональный объект**. Соревнование образов жизни в современном мире в основном определяется соревнованием **интенциональных объектов**. И эта информационно-пропагандистская практика основывается на понимании механизма функционирования *самосознания*.

В этом контексте представляет интерес то, как Маккензи рассматривает точку зрения индийского философа Дхармакирти на осознание человеком своего опыта. Этот опыт, считает Дхармакирти, включает в себя не только сознание объекта, но то, *как этот объект дается в опыте*. В итоге следует вывод о том, что полное **отсутствие самосознания** рождает ситуацию, в которой сознание объекта *имеет не больший эффект сознания, чем его имеет камень*. Иными словами, человек, не обладающий самосознанием, воспринимает окружающую его реальность так же, *как и камень*. На нем остаются *следы* внешнего воздействия, он изменяет свое положение под влиянием этого воздействия. Но не может сказать о себе – «я деятель».

Деятель не только узнает *свойства объекта*, но он знает и свое **отношение** к этому свойству. Его опыт, направленный на объект, включает в себя определенный *тональный аффект*, т.е. *сопро-*

воздается чувством *приятного, неприятного* или *нейтрального*. Отсюда следует, что субъект осознает как *объект* сознания, так и *свое самосознание*. *Реальность самосознания* означает, что на человека начинает влиять *внутренняя необходимость*. В силу этого человек воспринимает не объективную реальность как таковую, а оценивает ее через посредство интенционального объекта как составной части структуры сознания и самосознания.

Соответственно истина самосознания оказывается опосредованной знанием сущности интенционального объекта. Правда, которая *приятна* субъекту, начинает казаться совпадающей с **истиной**. Достоверность этой истины находит подтверждение в интенциональном объекте.

Исторически гуманитарии давно участвуют в формировании интенциональных объектов, так, например, литературный гений может построить интеллектуальную объективность, которая будет восприниматься как выражающая сущность действительной объективности. Так рождаются великие мифы, которые не только изменяют сознание масс, но и изменяют тип их цивилизационного поведения. С таким изменением типа цивилизационного поведения мы и столкнулись в конце XX столетия. **Профессионализм** человека, владеющего гуманитарным знанием, как раз и проявляется в том, что он верно оценивает смысл и значение **интенциональной объективности** и ее отношение к **действительной объективности**. В зависимости от характера интенционального объекта возникает чувство **приятного** или **неприятного** в отношении действительной объективности. На этой основе и возможна *манипуляция* общественным мнением, которая субъективно воспринимается как отказ от неприятности жизни по лжи и стремление к приятности жить по истине.

Стало быть, проблема состоит в том, как интенциональный объект соотносится с действительной объективностью. Именно с этой точки зрения возможна и адекватная оценка *сущности деятеля*.

Многие формы активности возникают на почве желаний жить по истине. Но поскольку знание истины оказывается опосредованным интенциональной объективностью, оно далеко не всегда совпадает с цивилизационной адекватностью, хотя индивид может считать себя адекватным, поскольку он субъективно деятелен. Если деятель развивает бурную активность на основе восприятия субъективно созданного интенционального объекта, то его реформирование общественной жизни может напоминать известный анекдот о

медведе, который ударом своей лапы убил муху на лбу своего хозяина, искренне желая угодить ему.

Исторический деятель может внести глубокие изменения в цивилизационную реальность, например, *погубить великое государство*. Но как оценить такую историческую активность? Он может сказать о себе: «я деятель», и это его свойство становится его диахронной константой, своеобразной социальной сущностью личности. Но можно ли его считать великим историческим деятелем, оценивая только по *масштабу* осуществленных изменений, игнорируя их смысл?

Коль скоро мы расшифровали сущность самосознания и сущность самости, то открывается возможность профессионально грамотной оценки в сфере социального самосознания. Она состоит в умении строить интенциональную объективность, которая играет роль духовности, придающей высокий смысл политике. Охватывая массовое самосознание, интенциональная объективность находит свою практическую реализацию и превращается в материальную действительность.

Качество этой действительности и становится верификацией адекватности социального самосознания.

Сущность редукционизма

Хотя реальность самосознания и реальность личности кажутся очевидными, однако гуманитарному знанию приходится постоянно сталкиваться с реальностью редукционизма, подводящего к выводу о том, что универсальные принципы морали и права, благородные нормы жизни, этикета, социальные идеалы могут восприниматься как иллюзии, вводящие человека в заблуждение. Имеются ли у нравственного скептицизма, обретающего форму крайнего нигилизма, какие-то философские корни?

Как представляется, таким общим философским корнем нигилизма и является **концепция редукционизма**. Редукционизм – это достаточно древняя тенденция в философии. Маккензи, например, усматривает общность современного западного редукционизма с редукционизмом, характерным для буддизма. Западный редукционизм наглядно проявляет себя в философской тенденции **отрицания реальности субъекта**, сведении бытия человека к телесному существованию и психологическому континууму. Философ Парфит, например,

в своей работе «Опыты, субъекты и концептуальные схемы» утверждает, что наше существование заключается в существовании тела и сопровождающих его различных ментальных процессов и событий. Наша идентичность в потоке времени состоит в физической и/или психологической непрерывности. Стало быть, есть лишь постоянно изменяющийся физический и психологический *поток*. Постоянство реальности личности – это иллюзия сознания. В этом контексте мы не можем признать реальность *личности* как *целого*, которая выражается в картезианском *ego*. Значит, самость (self) – это иллюзия, возникающая путем спекулятивной обработки телесных и психологических составляющих индивида.

Аналогичная позиция была сформулирована в буддистской доктрине *anātman, no self*. Anātman – это отрицание единой, неизменной, вечной духовной субстанции, которая и является согласно ведической традиции подлинной *самостью*, self. Если self не существует, то личность складывается из пяти составляющих – это *тело*, или физическая форма, *ощущения*, *восприятия*, *положение* и *сознание*. Сущность личности не может существовать *помимо* этих составляющих или *над* ними. Порядок этих составляющих образует психофизический комплекс. Если убрать этот комплекс, то в остатке будет *ничто*, а не субстанция личности. Так думали буддисты. Целое не может существовать помимо своих частей. Буддийский монах Нагасена сравнивал личность с *колесницей*. Колесница состоит из оси, колес, рамы и ведущей оглобли. Взятые вместе они образуют колесницу. Мы используем понятие «колесница», но это понятие выражает *условную*, а не *окончательную* реальность. Таким образом, всякое *целое* есть *условная реальность*, а его составные части – реальность конечная, *подлинная*.

Окончательные реальности *просты*. Соответственно буддисты придерживались концепции «*двухслойной истины*»: *условной* и *конечной*. *Условные истины* относились к *условно реальным сущностям*, тогда как *конечные истины* относились к *конечным реальным сущностям*. Сущность личности, стало быть, мы не можем отнести к конечной реальной сущности, а значит, и истина о ней может быть *только условной*. То же самое относится и к социуму как целому и социальному самосознанию. Имеют ли такого рода рассуждения какое-либо отношение к нашей жизни?

Оказывается, да, имеют.

Происшедший у нас радикальный духовный сдвиг как раз за-

тронул сферу восприятия цивилизационного целого. И мы столкнулись с отношением к этому цивилизационному целому как некоей *условной* или вообще не существующей истине. Это нашло отражение в идеологической и даже в художественной сфере. Художники, руководствующиеся мотивом цивилизационного целого, объявлялись «примитивными», «отсталыми», лишенными подлинного интеллектуализма, руководствующимися ложными представлениями.

Характерно, например, что на Пятом съезде кинематографистов было буквально подвергнуто погрому творчество таких выдающихся кинорежиссеров, как С. Бондарчук, С. Ростоцкий, С. Герасимов, которые создавали адекватный цивилизационный образ России как той интенциональной объективности, которая соответствовала ее целостной глубинной сущности. В противовес этому адекватными стали казаться ориентации на конкретно-индивидуальное и на интересы **индивидуального и частного, в их трагическом преломлении**, что и считалось *исчерпанием* подлинной истины цивилизационного целого. Это была форма редукционизма применительно к изображению цивилизационной сущности России. И, естественно, она была обречена на конечное поражение, поскольку не соответствовала действительной Истине, хотя и претендовала на «нелицеприятную» конечную Истину.

Характерно также и то, как известный философ Александр Зиновьев создал талантливую карикатуру на советский образ жизни в книге «Зияющие высоты»¹. Он рассматривал сущность советского образа жизни через биографические очки отдельных персонажей и через специально отобранные для рассмотрения отдельные абсурдные эпизоды из жизни того времени. Книгу невозможно читать без смеха. И такой образ **смешнее смешного воспринимается как Вся советская жизнь**.

И как изменился его взгляд на советскую жизнь, когда он в книге «Гибель русского коммунизма»² стал рассматривать проблему через *судьбу России как цивилизационного целого*. И это был действительно адекватный и, *пожалуй, во многом точный взгляд* на события 1990-х годов.

¹ Зиновьев А. Зияющие высоты // Зиновьев А. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Центрполиграф, 2000. – Т.1.

² Зиновьев А. Гибель русского коммунизма. – М.: Центрполиграф, 2001. – 431 с.

В чем коренная ошибка редукционизма? В том, что он *смешивает* уровни действительности. Так, человек состоит из материальных частей тела, молекул, атомов и элементарных частиц. Однако, постигая истину *взаимодействия атомов*, мы не можем познать действительную истину человеческих отношений: *истины уровней взаимодействия атомов и человеческих отношений имеют разный смысл и не сводимы друг к другу. Но как раз это и пытаются проделать редукционизм.* Вытеснение истины исторического целого так называемыми конечными истинами отдельных индивидов влечет за собой фальсификацию действительности. Получается, что отдельный индивид и его самореализация – это конечная реальность, а страна и народ как целое – это реальность *условная*. При этом упускается из вида тот факт, что эрозия, вымирание этой условной реальности неизбежно превращает в *ничтожность* каждого отдельного индивида, тогда как гибель отдельного индивида не означает еще гибели всего народа и всей страны. Стало быть, ответ на вопрос, что такое «неправильное поведение» требует понимания сложной структуры self (самости личности) и тех следствий, которые возникают на основе редукционистской интерпретации человека и цивилизационного целого.

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

**Дайджест
2011 № 2 (57)**

Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**

**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 4/IV–2011 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 10,4
Тираж 400 экз. Заказ № 58

**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