

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология да и жест

3 (58)
2011

МОСКВА
2011

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Серия «*Теория и история культуры*»

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
И.Л. Галинская – доктор филологических наук,
заместитель 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 – заместитель 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: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2011. – № 3 (58) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 244 с.

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

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.С. ЗВЕРЕВ. Культурная антропология	7
Стили искусства	13
В. ГОР. Идеал и иерархия.....	21
А.И. КРАВЧЕНКО, В.К. ПЕТРОВ. Культурные нормы	25
ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ. Место теории коммуникации в системе современного знания	27
Современность и духовная культура России	30
В. БЫЧКОВ. На пути к эксплицитной эстетике.....	35
В. БЫЧКОВ. Симулякр.....	41
Пространственные «коды» русской культуры. (Обзор)	43

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Г.Э. ИРИЦЯН. Принцип нигилизма в восприятии философии культуры	52
В.И. ЗАМЫШЛЯЕВ. Философия истории в творчестве В.И. Сурикова	55
Проблема диалога у Фердинанда Эбнера	57

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А.И. КРАВЧЕНКО. Первобытная культура	65
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Авангардизм в искусстве XX века	68

Театр абсурда	75
А.И. КРАВЧЕНКО. Европейская культура XX века	77
Один из эпизодов наступления на Солженицына как интерпретатора русской истории	80

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В.И. МИЛЬДОН. Очерк теории прозы.....	86
Ю. БАРАБАШ. «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски?	90
Ч. МИЛОШ. Трезво о Пастернаке	94
Н.П. ЛОКТИОНОВА. «Шестое чувство» Николая Гумилёва: (из опыта анализа поэтического текста)	100
Х.О. КАРАСАЕВА. Казахские повести В. Даля в контексте евразийства.....	102
Т.В. МАРЧЕНКО. Карел Чапек и Нобелевская премия: (по материалам архива Шведской академии).....	104
КИРСТЕН ЛОДЖ. Русский декаданс в 1910-е: Валерий Брюсов и крах империи	106
Е.О. ОЗЮНЕЛЬ. Ходжа Насреддин: Герой или антигерой, мудрец или пройдоха?.....	109
А. ДОЛИН. Поэзия и поэтика хайку	111

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В. ГАЕВСКИЙ. Империя и свобода. Морфология и мифология петербургского балета	122
--	-----

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

П.С. ГУРЕВИЧ. Религия как феномен культуры.....	124
И.В. БУГАЕВА. Православная церковь и ее роль в распространении и сохранении русского языка в мире.....	127

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

М.К. ЛОПАЧЁВА. Амплификация в лирике Георгия Иванова эмигрантского периода	129
--	-----

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

А. ШАСТЕЛЬ. Алкание красоты	132
В. БЫЧКОВ. Эстетика в свете истории. Древняя Русь	140
И.В. ЕРОФЕЕВА. Летописный текст как источник изучения семантико-аксиологических констант средневековой культуры	147
Р. ДЕВИШЕВ. Прелестная Пернетта. Поэтесса Лионского Ренессанса.....	149

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

М.Е. КАУЛЕН. Музейные экспозиции и выставки	151
Е.А. ВОРОНЦОВА. Классификация музеев	153
А.А. СУНДИЕВА. История музейного дела как составная часть музеологии	155
Л.П. БУДАЕВА, Е.Е. ДРОЗДОВА, И.П. КОНДРАШОВА, И.Б. ПИНК. Тульский государственный музей оружия	157

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

А.А. СИДОРОВ. Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен.....	161
--	-----

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Н.Ф. КРЫЛОВА. Пути образования русского компьютерного жаргона	171
---	-----

А. ЛИБШНЕР. Социальные сети: Языковые особенности коммуникации в интернет- сообществах	173
Т.Б. КАРПОВА. Эпатажность как стилевая доминанта заголовков сетевых СМИ	175

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

А. ЛЕРИН. Поэт и гражданин	177
М. СТЕКЛОВ. Писатель «потерянного поколения»	183
Р. СМИРНОВА. Польские корни Гоголя	187
Е. КНЯЗЕВА. Бернард Шоу	198
А. ЗУБКОВ. Ловец мелодий	202

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Е.Н. ШАПИНСКАЯ. Культура повседневности как пространство толерантности	206
В. СТИЛ. Корсет	208
К. ЛИСИЦИНА. Как свои пять пальцев	215
Е. ЧИСТЯКОВА. Жест как искусство	218
И. ЕВСТЮХИН. Предмет культа	221
Л.С. ЧЕРНОВ. Подкожный анализ	225
А.Ю. ДЕМШИНА. Мода в контексте визуальной культуры	227
Г. ЭРНЕР. Рождение кутюрье	230

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

В.П. ШЕСТАКОВ. Английское искусство и национальный характер	232
---	-----

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Э.Р. ХАМИТОВА. Лингвокультурологический аспект словаря метафор	242
--	-----

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.С. Зверев

КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ*

«История и теория культурной антропологии – это история изучения устройства культуры, происхождения человека, особенностей действий людей в отличие от животных, идеи о том, как надо изучать человека и созданный им мир», – пишет А.С. Зверев из Московского государственного лингвистического университета (с. 3).

Культурная антропология прошла долгий путь развития, а зародилась она в лоне географии, истории и философии. Их синтез дал научную дисциплину о человеке и культуре. Американский ученый-антрополог Франц Боас (1858–1942) и его последователи, которые занимались исследованием локальных первобытных культур, обозначили свою науку именем «культурной антропологии». Для культурной антропологии, «как и для многих других гуманитарных наук, большую важность имеют письменные свидетельства об особенностях жизни, хозяйства, поведения, обычаях, обрядах, верованиях и других сторонах культур различных обществ» (с. 16).

Это клинописные таблички, папирусные свитки, труды многих древних авторов, летописи, хроники, посольские донесения и другие архивные документы. Источниками культурной антропологии являются многие графические материалы (рисунки, барельефы, скульпту-

* Зверев А.С. Культурная антропология: Учеб. пособие. – М.: Рема, 2009. – 110 с.

ры и проч.), музейные собрания, материалы фольклора, а также результаты различных экспедиций. Примером стационарного изучения традиционно-бытовой культуры, т.е. «культуры повседневности», могут служить исследования жизни папуасов Новой Гвинеи русским ученым Н.Н. Миклухо-Маклаем (1846–1888). В рамках культурной антропологии сформировалось несколько научных направлений и научно-теоретических школ.

Эволюционизм трактует идею единства человеческого рода и идею единообразия развития культур. Одним из первых эволюционистов был немецкий врач Адольф Бастиан (1826–1905), выдвинувший идею единства человеческой психики. Немецкий ученый Т. Вайц в шеститомной «Антропологии естественных народов» (1858–1872) тоже исходил из идеи единства человечества. Из этой же идеи исходил и английский ученый Дж. Мак-Леннан в книге «Первобытный брак» (1865).

Французский философ Огюст Конт (1798–1857) составил эволюционную периодизацию исторического процесса. Первобытную культуру исследовал английский этнограф Эдуард Бернетт Тайлор (1832–1917) в книге «Первобытная культура» (1871). Шотландец Джеймс Фрезер (1854–1941) и англичанин Герберт Спенсер (1820–1903) также развивали эволюционное изучение культуры.

Диффузионизм «как способ изучения культур возник в конце XIX в. (с. 27). Основателем диффузионизма стал немецкий исследователь Фридрих Ратцель (1844–1904). В его трудах изложены основные положения диффузионизма: акцент на взаимовлияние культур, их изменение путем заимствования, «идея о некоем одном или нескольких центрах, из которых началось развитие человечества» (с. 28).

Лео Фробениус (1873–1938) изучал африканские культуры. Он совершил 12 экспедиций в Африку и написал работу «Происхождение африканских культур» (1898), где выделил «западноафриканский культурный круг» и указал на поразительные сходства многих черт «западноафриканского культурного круга» с культурой Новой Гвинеи и других частей Меланезии (с. 30).

Теорию «культурных кругов» разработал ученый-диффузионист «кёльнской» школы Ф. Гребнер (1877–1934). В Австрии сторонником диффузионизма стал католический пастор

В. Шмидт (1868–1954). В США общий закон культурной диффузии сформулировал К. Уисслер (1870–1947). Н. Диксон в книге «Построение культур» (1928) выделил первичную диффузию, т.е. распространение какого-нибудь нововведения «в рамках отдельной культуры, и вторичную – перемещение элемента культуры за границы ареала (пространства культуры), среди другого народа» (с. 32).

В Англии взглядов диффузионизма придерживались У. Риверс (1864–1922) и Г. Эллиот-Смит (1871–1937). Норвежский этнолог и археолог Тур Хейердал (1914–2002) развивал идеи диффузионизма в книге «Американские индейцы в Тихом океане» (1952). Хейердал доказывал «воздействие культур Старого света на американский континент в доколумбову эпоху» (с. 33).

Биологическое направление в изучении культур состоит в замене изучения исторических факторов развития культур биологическими. Существуют два варианта реализации этой идеи: расовый и социобиологический. Первый привел к расизму. Он отражен в книге французского дипломата А. Гобино (1816–1882) «Опыт о неравенстве человеческих рас». Второй вариант усматривал в жизни человека лишь количественные отличия от жизни мира животных. В более позднее время биологический подход к изучению культур развивался в двух формах. Первая сводит разнообразие культур к биологическим закономерностям, вторая утверждает наличие культуры в мире животных. После Второй мировой войны в Африке возникла оригинальная афроцентристская концепция, которая получила название «*негритюд*». Ее создатель – ученый из Сенегала Л.С. Сенгору. «Он отмечает преимущества и особенности африканцев “как детей природы”, непосредственно сливающихся с ней» (с. 39).

Психологическое направление в изучении культур основали немецкие ученые М. Лацарус (1824–1903) и Х. Штейнталь (1823–1899). В соответствии с этой концепцией «все индивиды одного народа <...> обладают психическим сходством» (с. 40). Это так называемый общий «народный дух», который изучали последователи этих немецких ученых: В. Вундт (1832–1920), Л.Ф. Уорд (1843–1913), У. Самнер (1840–1910), Г. Лебон (1841–1931) и Г. Тард (1843–1904). У. Самнер дал понятие «этноцентризма», согласно которому центром всего человеку представляется лишь собственная группа (с. 42).

Психоаналитический подход к изучению культур разработан

Зигмундом Фрейдом (1856–1939). Он изложил свой подход в книге «Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии» (1913) и в ряде более поздних работ. З. Фрейд создал динамическую концепцию личности «в единстве сознательного и бессознательного факторов» (с. 44). Последователи Фрейда Г. Рохейм (1891–1953) и Карл Юнг (1876–1961) развивали далее психоаналитическую теорию культуры. Так, К. Юнг ввел в нее новое понятие «коллективное бессознательное» (наряду с «индивидуальным бессознательным» Фрейда).

Функционализм как способ изучения культур состоит в разложении культуры на составные части и в выявлении зависимостей между ними. Функционализм связан с работами Б. Малиновского (1884–1942) и А. Рэдклифф-Брауна (1881–1855). Основа концепции культуры Малиновского – это теория потребностей, а Рэдклифф-Браун делил науку о культуре на этнологию и культурную (социальную) антропологию, он даже отказался от термина «культура» и придумал вместо него понятие «социальная структура» (с. 58).

Неоэволюционизм в 60-х годах XX в. сформировался в ходе возрождения классического эволюционизма в работах американского культурантрополога и культуролога Лесли Алвина Уайта (1900–1975). Термин «культурология» вошел в науку благодаря статье Уайта «Культурология», опубликованной в американском журнале «Сайенс» в 1958 г. Эволюция, по Уайту, «означает процесс, в котором одна форма вырастает из другой в хронологической последовательности» (с. 61). «Согласно Уайту, именно культура, а не общество является специфической особенностью человеческого вида» (с. 62).

Говоря о целостных культурно-антропологических концепциях середины XX в., автор реферируемой работы А.С. Зверев рассказывает о целостной теории культуры А. Крёбера, культурной антропологии М. Херсковица и о концепции культуры А. Маслоу.

Американский антрополог А. Крёбер (1882–1954) понимал культуру как целостное образование, которое не наследуется, а усваивается от других индивидов. «Подобно организму, культура обладает жизненным циклом, растет, достигает расцвета (наполнения) и умирает» (с. 66). Американский антрополог М. Херсковиц (1895–1963) определял культуру как своеобразную реальность, как созданную человеком среду. В его работе «Культурная антропология» (1948, 1955) изложена целостная культурологическая концепция, со-

гласно которой культура определяется как «сумма поведения и привычного способа мышления людей, образующих данное общество» (с. 69). Американский психолог, один из лидеров так называемой «гуманистической психологии», Абрахам Маслоу (1908–1970) создал философию человеческой природы, построив «синтетическую теорию Человека», т.е. новый взгляд на человека, на смысл его существования и на сознание человека. Маслоу волновал вопрос о духовном мире человека. «Гуманистическая теория Маслоу оказала значительное воздействие на понимание природы человека и культуры» (с. 80).

Этнологический подход к изучению культур. Наука этология описывает поведение животных в естественных условиях. *Этология человека* появилась в 70–80-е годы XX в. «как синтез этологии, этнологии, физиологии и психологии» (с. 81). Основоположники этологии человека К. Лоренц и Н. Тинберген проверяли пригодность гипотез, «полученных в результате наблюдения за животными, для изучения поведения человека» (с. 82). В труде немецкого ученого И. Эйбл-Эйбесфельдта «Этология человека» (1989) связаны воедино социальное поведение, онтогенетическое развитие человека, коммуникация в различных видах (обонятельная, осязательная, визуальная и вербальная) и роль пространства в традиционном и в современном обществах. В работах И. Эйбл-Эйбесфельдта большое внимание уделено ритуалам (с. 83–87). Американский исследователь И. Альтман рассматривает потребность человека в уединении и в общении, т.е. отношение «Я–другие».

Этнопсихологическое изучение культур ввела американский антрополог Рут Бенедикт (1887–1948) своими работами «Психологические типы культур Юго-Запада» (1928) и «Конфигурации культур в Северной Америке» (1932). «Их основная идея состояла в том, что каждой культуре присущ специфический тип личности» (с. 89). Роберт Редфильд (1897–1958) сформулировал концепцию этнической «картины мира», изучающую взгляд на внешний мир члена культуры, т.е. интерпретацию культуры. «В некоторых работах “картина мира” оказывается этнографической абстракцией, т.е. попыткой антрополога дать целостный образ “туземной философии”, смоделировать за “туземца” его философскую систему» (с. 93). В 70-е годы XX в. этнопсихологические особенности культур анализировались в виде этнической идентичности, т.е. чувства принадлежности к определенной

культурной традиции. Данный феномен в основном изучают в развитых индустриальных странах, причем «наиболее эффективно этничность изучается в США, ставших своеобразным эталоном современной унифицированной индустриальной культуры» (с. 97).

В 80–90-е годы XX в. популярным методом изучения этнопсихологических особенностей культуры стал *интеракционизм*. Последний означает, что «содержание “я” и, соответственно, культуры заключается во взаимодействиях индивида на различных уровнях (семья, детский коллектив, профессиональный коллектив и т.д.)» (с. 100).

И.Л. Галинская

СТИЛИ ИСКУССТВА

Эпоха Возрождения была впервые обозначена новым словом «*rinascita*» известным итальянским художником и историком искусств Джорджо Вазари (1511–1574). Появившись у Вазари, термин надолго – почти до середины XIX в. – стушевался. Он, правда, неоднократно возникал, обозначая вполне конкретную вещь – возобновление высокого художественного мастерства, проявленного в Античности и якобы утраченного в Средние века, – но не превращался в привычную для нас масштабную стилистическую идею. Причина такого лексического торможения вполне ясна: само понятие «стиля» еще ни в коей мере не подразумевало в XVI–XVII вв. всеобъемлющего «стиля эпохи», но лишь скромно и утилитарно размечало риторические и поэтические приемы – на том же семантическом уровне, что слова «манера» и «модус».

Полноценным «стилем эпохи» Возрождение стало лишь у знаменитого французского историка Жюль Мишле. Словом «Ренессанс» был обозначен цикл лекций Мишле, прочитанных в Коллеж де Франс (1840). В дальнейшем соответствующее французское слово прочно вошло во все европейские языки, полностью или частично заменив однозначные нефранцузские термины. Остро почувствовав «своеобразие эстетического» эпохи, Мишле, однако, не выстроил из своих интуиций целостную систему, которая убедительно показала бы, в чем состоит его суть.

На протяжении XX в. по отношению к Возрождению выдвигались различные факторы ренессансного прогресса – ренессансный средний класс или городская буржуазия; научные приоритеты Воз-

рождения; народность Возрождения; религиозное обновление; возрождение Античности – которые затем последовательно сводились на нет.

Если в поисках этой субстанциональной самости вернуться к Вазари, можно отметить очень важную вещь: впервые определением огромной стилистической эпохи стало самоназвание в отличие от ретроспективных эпитетов «романский», «готический» или «барочный», которые возникли значительно позже самих явлений. Стиль таким образом обозначил сам себя, и «своеобразие эстетического» обрело базисный характер. Искусство предстало парадигмой для истории как таковой, ее оптимальным выражением. Для ренессансного человека люди искусства становятся истинными двигателями исторического процесса. Возвышение же посреднической (между высшим и низшим мирами) роли красоты в философии Ренессанса дополнительно способствовало тому, что созидание художественно-прекрасного все чаще осмыслялось и как деятельное участие в мировом как природном, так и историческом процессе.

Радикально новое «возрождение человека» заключалось в «возрождении» красотой. Красотой, с одной стороны, чувственной, с другой – свободно открытой другим мирам. В процессе такого «возрождения» должен народиться идеальный «эстетический человек», для чего и создается особый, художественно-воспитательный «третий мир», пластические черты которого открываются всякий раз, когда мы стремимся уяснить беспрецедентность ренессансных новшеств. Прежде красота лишь прилагалась к чему-то иному, магическому либо религиозному. Теперь же она проявилась автономно – как главный фактор постижения человека в его имманентно-трансцендентных границах. Глядя на древний тотем или на средневековую икону, мы можем достаточно сильно и глубоко прочувствовать «человека древности» или «человека Средневековья», но мы не ощути́м его «как живого» и, что самое главное, «как своего». Что же касается нового искусства XV–XVI вв., то оно постоянно предоставляет нам этот шанс. Не только потому, что люди изображаются теперь с невиданным натурализмом, но потому что они выступают отныне в качестве наших собственных двойников или духовных заместителей, должным образом регулирующих и направляющих наше интеллектуальное внимание.

В чисто тематическом же отношении в так называемых «новых

жанрах», народившихся в эти века, – в портрете и пейзаже – нет ничего существенно нового. Ведь все иконы святых – это канонизированные портреты, постоянно восходящие к вполне конкретным внутренним и внешним характеристикам. Что же касается пейзажа, то все составляющие его элементы были символически-образно прописаны прежде, Ренессанс лишь их панорамически объединил. Новое здесь заключается в ракурсах. Теперь нам предстают уже не только образы, но сами акты их зрительного восприятия. Восприятия в любом случае сопереживательного, зрительно-активного, особенно в тех случаях, когда взгляд модели (что происходит во второй четверти XV в. в процессе совершенствования техники масляной живописи, позволившей передавать иллюзорные световые рефлексы) «оживает», вовлекая зрителя в свое картинное пространство. Попутно и внутреннее, душевное содержание человеческих образов начинает проступать вовне. Этому в значительной мере способствует не только новый натурализм, по большому счету вторичный по отношению к Античности, но сам тот факт, что символы и аллегории, передающие чисто мысленные и имплицитно незримые истины, оказываются очеловеченно-зримыми.

В результате подобных внешних и внутренних откровений, переполняющих все изобразительные искусства, ренессансная картина начинает продуцировать свои образы в окружающую среду, позволяя угадывать в ней персонажей художника.

Параллельно человеческим образам быстро эволюционирует и пейзаж, являющий теперь взгляду не столько природу саму по себе, сколько ее человеческий обзор – ведь уже в своем дохудожественном статусе такой обзор есть первично-эстетический акт, вычлняющий из окружающего пространства определенную «картину». Равным образом и вещи лишаются чисто служебной, атрибутивной роли, все чаще составляя к концу XVI в. особые натюрмортные композиции, услаждающие взор, интригующие сознание и в любом случае активнейше сориентированные на реально подразумеваемого идеального зрителя.

Изобразительно фабульным предстает теперь даже наименее натурный вид изобразительного искусства – орнамент, который разрастается до целых звеньев миниатюрных натуроподобных картинок либо обновляет античный гротеск, доводя его до немыслимой в Античности предметной – несмотря на всю свою фантастику – и крайне динамичной, захватывающей иллюзорности.

Все это было важно не только правильно сделать, но правильно увидеть. Поэтому начиная еще с XIV в. в итальянских текстах об искусстве часто упоминаются «знатоки» (*cognoscenti*), наличие которых, собственно, и обеспечивает разворачивающемуся процессу художественного возрождения его успех. Причем имеются в виду не художники, а именно идеальные созерцатели, без которых созидание прекрасного предстает незавершенным и неполным. Благодаря такой, равным образом и теоретической и практической, установке на «умный глаз» все новое искусство и становится столь открытым, тогда как прежде, в древние и Средние века, значительная часть художественно ценных вещей оставалась недоступной зрению, будучи скрытой под специальными покровами и футлярами, в потайных помещениях или недрах земли.

Зрительское сознание всемерно тонизируется и обостряется за счет перетекания одного вида искусства в другой. С максимальной эффективностью развивается «скульптурная живопись». Систематическое снятие визуальных границ между скульптурой, живописью и архитектурой особенно характерно для Микеланджело.

Параллельно идет и мощное движение в обратном направлении, уже не от живописи к архитектуре, а от архитектуры к живописи. Средневековый город, равно как и средневековая архитектура в целом, не знает системы ансамблей, спроектированных с расчетом на просторную видовую перспективу. Однако уже в XIV в. система прямой перспективы, наметившаяся как в живописной, так и в архитектурной практике, слагает из отдельных частей города настоящие картины, рассчитанные на восприятие со значительных дистанций.

Конечно, далевое видение явственно ощущается и в наиболее значимых постройках Античности, особенно в храмовых комплексах, но там оно диктовалось в первую очередь практической функцией, а именно маршрутом религиозных процессий. Теперь же верх все чаще берут чисто репрезентативные задачи. Главным архитектурным критерием становится не практическое – практически-бытовое или практически-культовое удобство, – а удобство художественного созерцания.

Лишь с ренессансного рубежа само понятие стиля предстало окончательно состоявшимся и доступным для обсуждения. Предстало понятием, адекватно раскрывающимся в контексте самих художественных произведений. Ведь для более ранних эпох самих произведе-

ний-в-себе, как бы мы этими произведениями ни любовались, нам недостаточно. Необходимы внеэстетические знания, не связанные напрямую с нашим чувственным наслаждением. Постигающий Рафаэля может, в конце концов, и не знать, кто такой Юлий II. Постигающий Андрея Рублёва ничего не поймет, не зная, кто такой Сергей Радонежский. Именно чистая эстетика стала для Возрождения формообразующей силой и главным нервом творчества (1).

Стиль ампир занимает исключительное место во французской культуре Нового времени. Само название подчеркивает значимость образования Французской империи и призвано прославлять в первую очередь могущество страны, претендующей на господство во всей Европе и лишь затем возвышать личность ее правителя.

Мягкую и светлую гармонию искусства периода Людовика XVI и демократическую строгость стиля Директории сменили парадный пафос и театральное великолепие «Стиля Первой Империи». Наполеон стремился к блеску и ореолу славы римских императоров. Если свободно возникший классицизм был ориентирован на демократические Афины периода классики века Перикла, то художники Французской империи брали за образец формы искусства Древнего Рима. Простота композиции, ясность и благородство форм, точность в передаче костюмов, сдержанность колорита – вот то, что стало характерными чертами ампира.

Аналогии между Францией и Римом были особенно явными, преемственность между ними очевидна, и ее подчеркивал сам Бонапарт. Самым простым способом продемонстрировать эту связь стали имперские символы и военная атрибутика. Орлы, ликторские связки, трофеи, шлемы, копья и стрелы, знамена, фасции и валторны превратились в неотъемлемую часть орнаментального декора стиля ампир.

Искусство Директории и Империи было вынуждено развиваться в рамках прославления могущества Империи и создания культа Императора. Гегемония Наполеона и существенные перемены в устройстве страны и общественной жизни отразились и на европейской культуре. Искусство перестало восприниматься лишь как украшение интерьеров. Живопись и скульптура дают мощные визуальные образы, которые можно использовать в интересах государства. Наполеон контролировал и литературу, и изобразительные искусства через цензуру и академии. Его власть распространялась и на театры, ограничивалось их количество, а также регламентировался репертуар.

В живописи Наполеон предпочитал лишь национальные сюжеты, при этом в период Империи «национальное» подразумевало «наполеоновское». В императоре видели воплощение национального духа. Главным героем эпохи и всего художественного стиля ампир мог быть только Наполеон, что неудивительно, поскольку десятилетие нестабильности, постоянного экономического и политического кризиса, состояние отчаяния стали причиной, по которой требовался символический лидер. И только военный лидер мог стать национальным героем в эту деморализующую эпоху. Многие художники, например Давид, Ф. Жерар, на своих полотнах придавали Наполеону гиперболизированный, пафосный образ, эпическую величественность.

Важной темой в живописи в годы правления Наполеона, естественно, была война. Батальные картины эпохи ампир представляют собой, как правило, портрет генерала на переднем плане, окруженного своим штабом и отдающего указания. Сцена дополнялась схватками кавалерии и пехоты на дальнем плане и обязательными клубами дыма. По подобной композиционной схеме созданы, например, картины на сюжет сражения при Аустерлице Карла Верне и Ф. Жерара (2).

Веризм (что в переводе с итальянского означает «истина», «правда») – явление специфически итальянское и, следовательно, историко-региональное. Его возникновение в литературе, музыке и изобразительном искусстве страны во второй половине XIX в. тесно связано с глубокими региональными художественными традициями, имеющими место на определенном этапе исторического развития Италии – Пострисорджименто («после обновления») – 1870–1890-е годы. Этот период для Италии был нестабильным как в политическом, так и в экономическом отношениях. Длительные военные действия, связанные с освобождением и объединением, не привели к улучшению жизни итальянского народа, наступил период отрезвления нации, когда героический пафос народной борьбы, решенный в романтическом ключе, остался уже позади, и на смену ему пришлось более реальное осознание жизни. На первый план в искусстве веристов выдвигается почти документальный показ явлений действительности, героем становится человек из народа, большое значение придается обоснованию мотивации поступков персонажей.

Другой аспект в эстетике веризма – акцентирование традиций местных национальных школ как следствие возникшей потребности осмысления собственной истории и художественных традиций и в целом, и в рамках каждого из регионов.

Представители веризма стремились к наиболее достоверной передаче событий и характеров персонажей. Писатели-веристы выработали приемы, с помощью которых повествование должно было казаться максимально приближенным к жизни. Один из таких приемов заключался, например, в отсутствии в литературном тексте слов автора (писатели как бы избегали собственной оценки происходящих событий, подавая событие как факт быта, как документ), другой – в использовании в речи персонажей различных диалектов, акцентировании внимания на передаче местного колорита.

Предпочтение отдается в литературе краткой форме изложения – новелле, а в произведениях скульптуры и живописи – жанровым сценкам. Стремление к камерности воплощения темы обусловлено желанием авторов представить перед читателем, слушателем или зрителем небольшой, а главное, достоверный «фрагмент из жизни». Что касается музыки, то и здесь композиторы отдавали предпочтение одноактным сочинениям.

Эстетические принципы, подразумевавшие внимательное изучение реальной жизни, привели веристов к изобретению определенной живописной техники – «живописи пятном» (*pittura di macchia*). Эти принципы переносились и в пластику. Мастер веризма, скульптор и живописец Адриано Чечони, в своих работах использовал лепку словно «пятнами» – сильной светотени, стараясь запечатлеть сценки из жизни, в которых всегда делался акцент на сиюминутности, как бы мгновенности происходящего действия.

Очень часто критика упрекала веристов в излишней социальной окрашенности, а также в некоторой брутальности в трактовке образов. Однако злободневный социальный аспект весьма органично сочетался с желанием раскрыть психологические черты образа. Надо сказать, что развитие веризма шло под сильным влиянием психологии, которая в 1870–1880 гг. оформлялась в дисциплину. Новые достижения в области молодой науки находили отклик в произведениях веристов и их последователей.

Веристы резко противопоставляли себя салонному искусству и считали искусство одним из средств решения социальных проблем. Неординарность веризма как метода отображения действительности, его региональная специфика позволяют говорить о данном методе как открывавшем новые возможности перед художниками (3).

Список литературы

1. *Соколов М.Н.* Возрождение (Ренессанс) // Из истории стилей: эпохи, регионы, виды искусства: Сб.ст. / Отв. ред. У.Д. Федотова. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – С. 45–71.
2. *Бринцева А.А.* Стиль ампир и Карл Верне // Там же. – С. 147–164.
3. *Оганесян Л.О.* Веризм в скульптуре Италии второй половины XIX века // Там же. – С. 216–230.

Т.А. Фетисова

В. Гор

ИДЕАЛ И ИЕРАРХИЯ*

Художник является не только творцом произведений искусства, но выступает также творцом смыслов. В процессе видения и с помощью воображения художник соотносит свой мир с миром вокруг и путем наложения на окружающее личностного «фильтра» организует мир произведения искусства. Одним из условий художественного творчества является необходимость жертвовать одними возможностями ради осуществления других. Эмпирически это предполагает выстраивание иерархии эстетических предпочтений, личностно-смысловых меток значимости, не обязательно связанных с границами видимого мира, но обусловленных уровнем художественной компетенции.

В целом художественную концепцию мира можно представить как некую иерархическую систему, которая позволяет соотносить ценности человеческого духа той или иной исторической эпохи с эстетическим богатством произведений искусства любой другой эпохи.

Иерархическая система ценностей тесно связана с понятием классического в искусстве, что становится ясным, если вспомнить происхождение этого понятия.

Слово «классики» для названия «элиты» впервые было употреблено Цицероном, а в переносном значении в приложении к искус-

* *Гор В.* Идеал и иерархия // *Гор В.* Классическое в неклассическую эпоху. Эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства. – М.: Индрик, 2010. – С. 7–36.

ству слово «классики» (*classicus*) встречается у Авла Гелия, II век н.э., в качестве определения для «ценных и выдающихся» авторов, которые произвели на свет нечто достойное остаться в веках.

Для классификации ценностных ориентиров, для формирования их иерархии подразумевается наличие примера, образца для подражания. В качестве идеального образца известным историком искусства Иоганном Иоахимом Винкельманом было предложено древнегреческое искусство, названное классическим. В 1755 г. он писал: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, неподражаемыми – это подражание древним» (цит. по: с. 11). Общей и главной отличительной чертой греческих (т.е. классических) шедевров Винкельман считал «благородную простоту и спокойное величие». В этом идеале благородной простоты и спокойного величия находят отражение античные представления о божественном совершенстве, о красоте пластики и пластическом покое красоты, о балансе материального и духовного начал. Греция для Винкельмана – страна нормы и типа, где все находится в пределах меры и имеет общезначимый характер, средоточие положительных сторон человеческого мира и вечных истин. Такая теория – метафизическое предпочтение усматривать во всем, что касается культуры и искусства, только правильные формы, и предпочтение весьма прямолинейное. Винкельман не видел в грехах людей, отказывая им во всем человеческом, не усматривая гармонию там, где обычно имеет место быть столкновение интересов, борьба страстей, идей и положений. Однако правильность не безусловна – у нее изменчивые границы, и равновесие вряд ли можно считать неременным условием всякой композиции. Любое проявление формы, одним из которых является композиция, нельзя понимать в отрыве от художественного образа. Нельзя игнорировать тот факт, что сами греки не знали образца в том качестве, в котором мы понимаем его, начиная с Возрождения. Греки, создавая произведение искусства, исходили не из прошлого, а из настоящего. Вместо поисков великих образцов греки располагали критическим отношением к современности, к себе.

Убежденность Винкельмана в превосходстве античного образца по сути оказывается ничем не обоснованной. Это именно вера, которая позволяет опускать на ступень ниже искусство того же Древнего Египта. Строжайший порядок, преобладающий в древнеегипетском

искусстве, был обусловлен интересом художника к предметам. Но это не тот порядок, которого искал Винкельман в античном искусстве. Египтянин создавал не столько то, что видел, сколько то, как он, по его мнению, видел, то есть представление воображения, а не прямое зрительное впечатление, так как египтяне считали, что важнее всего было выделить в изображенном событии его наиболее существенные, по их взглядам, признаки. И эти признаки изображенного определялись не внешним правдоподобием впечатления, а соответствием графического выражения строю жизни эпохи. В египетском случае подобное соответствие востребует в большей степени ритмическое начало, тогда как греками была усвоена и симметрия, найденная в природе.

Уже средневековые мастера вновь почувствовали изысканность плоскостных и линейных средств выражения, хотя едва ли видели древнеегипетские образцы. К тому же реальность в их исполнении часто теряет узнаваемые черты, поскольку наполняется трансцендентным смыслом.

Искусство едино, и один его вид в целом или в частностях едва ли может быть лучше другого. Искусство в единстве своих культуротворческих и культурозависимых возможностей предстает как начало обуславливающее и как начало обусловленное. Если всеобщий художественный процесс как единое сквозное движение через границы, отделяющие один этап от другого, возможно понять только при условии привлечения исследований, способных пролить свет на общие интенции культуры, на всеобщую логику развития человечества как рода, то классика может быть признана таковой только задним числом и в исторической перспективе.

Зрелость (зрелость языка искусства, а также зрелость ума художника) – важная характеристика классического искусства. Она требует истории и осознания истории, которое может пробудиться в художнике, если в его сознании наряду с прошлым родного народа живет еще и прошлое другой цивилизации, что необходимо для понимания своего места в истории. Такое сознание было у римлян, но его не могло быть у греков, как бы высоко ни оценивались их достижения. Греческое искусство заслуживает большого уважения, поскольку оно не имело чувства истории, не имело образцов и историчности сознания, но по этой же причине оно не может в полной мере считаться классикой, хотя, конечно, может служить образцом. Неидеальным образцом.

Винкельман разрабатывал теорию идеального образца, некоего созерцательного среднетипического, которое должно бы сочетать все разнообразие положений реальности, формальную гармонию и дихотомию прекрасного и безобразного. Но это невозможно, и именно поэтому на протяжении всей своей истории искусство, наперекор абстрактным построениям эстетики идеала, апеллировало к неидеальному образцу, ибо всякий раз он был создаваем человеком, существом крайне далеким от божественных покоя и величия. Среднетипическое, которое искал Винкельман в античных образцах, на практике оказывается совсем в другом месте – где-то между традицией и новаторством, где обычно и обитают большие мастера, помнящие о прошлом, знающие настоящее и смотрящие в будущее. В случае с неидеальным образцом внешняя преемственность может сохраняться, но внутренняя сущность изобразительного искусства меняется в корне. Более того, процесс подобных внутренних изменений обуславливается внутренней необходимостью, согласующейся с эпохой, в которую доводится жить художнику. Идеалистическое понимание образца формирует паразитическое и ограниченное отношение к прошлому. Вульгаризированный идеал Античности, преподанный через посредство массового образования XIX в., породил явление салонно-классической живописи, мертвой уже в своих интенциях.

После Винкельмана на практике наблюдалась непрерывная преемственная связь, так как художники – это не эфемерные производители идеального, но живые люди, создающие искусство даже из мертвой природы.

Классика – это высшее выражение языком того или иного вида искусства духа своей эпохи, выражение, претендующее в заданных критериях на образец и смысловую целостность. Сохранять классический образец и соотносить с ним каждое конкретное произведение – значит осознавать, что в то время как искусство в целом, возможно, содержит все необходимое, в каждом отдельном произведении может чего-то не доставать.

Т.А. Фетисова

А.И. Кравченко, В.К. Петров

КУЛЬТУРНЫЕ НОРМЫ*

Реферируется глава из учебника по культурологии Альберта Ивановича Кравченко. Глава написана в соавторстве с В.К. Петровым.

В любом обществе существуют правила, разрешающие или запрещающие какие-либо действия. Социологи называют их социальными нормами, а культурологи – *культурными нормами*. «Одни нормы и правила ограничены частной жизнью, другие пронизывают всю общественную жизнь» (с. 89). Культурные нормы являются не только идеалами поведения, но и выступают в роли запретов, отчего предстают в двух ипостасях – как *разрешение* и как *запрещение*. При этом запреты бывают порой очень забавными. Так, в американском штате Монтана запрещается (под угрозой тюремного заключения) строить рожи из окна автобуса (с. 90).

Нормы классифицируются по многим различным основаниям. Самая известная классификация культурных норм принадлежит американскому социологу Уильяму Грехэму Самнеру (1840–1910). Он делил нормы на *обычаи* (folkways), *нравы* (mores) и *законы* (laws). Эта типология считается классическим фундаментом науки о культуре, но список норм постоянно расширяется и обновляется.

В реферируемой главе авторы рассматривают такие основные виды культурных норм: привычки и манеры; этикет; обычаи, тради-

* Кравченко А.И., Петров В.К. Культурные нормы // Кравченко А.И. Культурология: Учеб. пособие для вузов. – 10-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – С. 89–118.

ции и обряды; нравы и запреты; закон и право; моду и увлечения; ценности; верования, знания и мифы (с. 94–108). Все вышеперечисленные виды культурных норм составляют *нормативную систему культуры*, благодаря которой сохраняется «духовное единство нации, этническое самосознание и способность народа к постоянному творческому поиску» (с. 108).

Нормативные системы великих культур (древнеегипетской, древнегреческой, византийской, китайской, французской, русской) сохраняли свою устойчивость весьма длительное время. Ведь нормы являются квинтэссенцией культурных ценностей, массовых верований и идеалов. «Ключевым звеном нормативной системы культуры выступает мораль общества» (с. 111). Все элементы нормативной системы культуры должны быть согласованы между собой.

В жизни существуют и нормативные, или культурные, конфликты, возникающие по самым разным причинам. Это конфликты между разными этническими группами, между отцами и детьми, между законопослушными гражданами и преступниками и проч. Так, нормы поведения молодежи и нормы поведения людей пожилых очень различаются. Этот конфликт принято называть конфликтом отцов и детей. На нравственные устои общества влияет уровень правовой культуры населения.

Одной из форм нарушения равновесия в нормативной системе культуры является *аномия* (от фр. *anomie* – беззаконие). Этот термин ввел французский социолог Эмиль Дюркгейм (1858–1917) в 90-е годы XIX в. Аномия представляет собой такое состояние общества, когда значительная часть жителей, зная о существовании обязывающих их норм, относится к ним негативно или равнодушно. Словом, аномия – это «отклоняющееся поведение» (с. 115).

И.Л. Галинская

Вячеслав Вс. Иванов

МЕСТО ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ЗНАНИЯ*

Реферируется предисловие к книге И.Э. Клюканова «Коммуникативный универсум». Вяч.Вс. Иванов пишет, что на первый план И. Клюкановым выдвигается «вопрос о возможности общения представителей разных культур, принципиально различающихся между собой» (с. 5). Мысль, что отношение к Другому основано на том, чтобы всегда видеть в нем Ближнего, «составляет фундамент общечеловеческой нравственности и толерантности. Ее распространение на отношение и коммуникацию между разными странами, культурами, религиями, этническими и социальными группами указывает на возможность выхода из тупика, в котором оказалось современное человечество» (с. 6). Дело в том, что понятие терпимости в отношениях между людьми, культурами и группами людей становится все более важным.

Одной из главных проблем, решение которой необходимо для понимания основной тенденции развития современного человечества, является возможность успешной коммуникации при общении разных культур. Л.С. Выготский, А.Р. Лурия и др. отмечали далеко идущее расхождение между культурами в понимании такой категории, как

* *Иванов Вячеслав Вс.* Место теории коммуникации в системе современного знания // *Клюканов И.Э.* Коммуникативный универсум. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 5–24.

пространство, но может быть поставлен вопрос об устранении подобных различий во имя коммуникации представителей разных культур.

Начиная с середины прошлого столетия во многих странах стали уделять внимание семиотике, т.е. науке о знаках, используемых при языковой коммуникации (устной и письменной). Московско-тартуская семиотическая школа (В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман и др.) заложила основы нового понимания текстов и правил их построения. Речь шла о коммуникации в ситуациях делового, религиозного (мифологического и ритуального), а также эстетического общения. Три главные семиотические черты объединяют эти типы общения: 1) различие физического (знакового или текстового) предоставления информации; 2) принятие физического способа передачи информации; 3) критерии, которыми определяется успешность коммуникации.

Весьма актуальна при коммуникации семиотическая теория перевода, поскольку речь идет о соотнесении языковых средств, «используемых в оригинальном тексте и в его переводе, в другой системе культуры и языка» (с. 9). Частичное решение этой задачи уже достигнуто в ходе работы по автоматическому (машинному) переводу текстов и их фрагментов в компьютерной поисковой системе Google. Однако «для решения нейросемиотических и психолингвистических вопросов межкультурной коммуникации необходимо исследовать ее проекцию на структуру мозга» (с. 12).

Вяч.Вс. Иванов считает, что «следующий этап в развитии теории коммуникации будет связан с успехами в понимании квантовых процессов передачи информации» (с. 13). Ученые склонны полагать, что человеческий головной мозг на самом деле есть квантовый¹ компьютер. «К мысли о квантовом характере работы мозга склонялось несколько крупных физиологов старшего поколения» (с. 14). Так, Н.А. Бернштейн (1896–1966) говорил о наличии двух разных систем информации в мозге. «Остается существенным понимание мозга как сложной структуры, внутри которой осуществляются процессы передачи сообщений и коммуникаций» (с. 15).

Сравнительно-историческое языкознание и молекулярная биология с двух сторон подходят к реконструкции ранней предыстории

¹ Квант – минимальное количество, на которое может изменяться состоящая из отдельных частей физическая величина. – *Прим. ред.*

современного человечества. Постепенно проводится реконструкция языков макросемей. Российский языковед С.А. Старостин установил закономерные соответствия между праязыками семей, «входящих в северо-кавказско-енисейско-сино-тибетскую макросемью» (с. 17).

Академик А.Н. Колмогоров (1903–1987), основатель научных школ по теории вероятностей, теории функций и теории информации, предложил «методы исследования уникального сообщения, не входящего в совокупность других сообщений, подобных данному, а стоящего вполне особняком», т.е. случай, особенно важный для истории художественной литературы и других видов искусства (с. 19). Сложность программы, по которой строится индивидуальное сообщение, определяется длиной этой программы, гласит современная математическая теория стиха.

Заслугой многих лингвистов было «выяснение применимости ряда понятий математической логики к изучению естественного языка» (с. 20). Для теории коммуникации лингвистики, по мнению автора реферируемой статьи, наиболее плодотворным соприкосновением с математикой может оказаться поиск и выработка общих идей, которые объединяют их с другими науками. И. Клюканов излагает в своей книге ряд новых научных концепций, которые еще находятся в стадии становления и, как пишет Вяч.Вс. Иванов, «нуждаются в дальнейшем прояснении» (с. 21).

Среди подходов к коммуникации, обсуждаемых И. Клюкановым, есть и понятия, введенные в науку М.М. Бахтиным, например необходимость различения языковых и метаязыковых (бóльших, чем обычное предложение) построений. И. Клюканов анализирует и разные аспекты подхода к коммуникации в связи с фактором времени. Ведь «перемещение из одного времени в другое, начиная с уэллсовской машины времени, становится одним из излюбленных мотивов искусства XX века» (с. 23). Одним словом, обзор основных современных подходов к коммуникации в книге И. Клюканова представляет исключительный интерес, заключает Вяч.Вс. Иванов (с. 24).

И.Л. Галинская

СОВРЕМЕННОСТЬ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

Важнейшим явлением в мире на рубеже XX–XXI вв. является процесс глобализации, который проявляется как на глобальном, так и на локальном уровнях. При этом все изменения, происходящие в обществе, проецируются и на жизнь отдельного человека, ведут к трансформации его сознания. Соотношение локального и глобального порождает кризис идентичности, который переживает и современный российский человек. Он ощущает определенную дисгармонию, неопределенность, прежде всего в сфере повседневной жизни. С одной стороны, он живет в мире массовой культуры, которая под влиянием глобализации стала явлением общемирового масштаба. Современные информационные технологии в определенной мере стирают различия, существующие в образе жизни современного человека; информационные структуры делают доступными продукты различных культур. С другой стороны, отечественная повседневная культура, не подкрепленная трансформацией жизненных основ, не всегда соответствует высокому уровню ожиданий, порожденных восприятием мировых образцов жизни. Это проявляется во всем – и в ограниченности навыков владения иностранными языками, и в отсутствии понимания особенностей внутрикультурных и кросскультурных контактов. Даже достаточно высокий уровень дохода у людей в России не создает у россиян ощущения стабильности, характерной для жизневосприятия западного человека.

Трансформация сознания индивида постсоветского российского общества, которое является обществом переходного типа, представляет собой очень сложный противоречивый, часто непредсказуемый

процесс. Подавляющее большинство людей старшего поколения разделяют ценности, сформированные за годы советской власти, и резко негативно воспринимают происходящие в мире и стране процессы; они находятся в разладе с окружающей действительностью. Представители среднего поколения на основе критического анализа прошлого и настоящего пытаются создать собственную систему ценностей, сформировать свою идентичность. Формирование ценностной системы, жизненных установок молодого поколения осуществляется под определяющим воздействием СМИ, навязывающим ему массовую культурную продукцию не самого высокого качества.

Сегодня наше общественное сознание находится в напряженном поиске собственной идентичности. При этом вопрос «можно ли, имея в виду наш народ, говорить о едином “мы”», приобретает новое звучание. Россия всегда была многонациональной страной. В СССР принцип «пролетарского интернационализма» был положен в основу решения национального вопроса. В сфере культуры претворялся в жизнь лозунг создания культуры, «национальной по форме, интернациональной по содержанию». Последние годы показали, что отказ от коммунистической идеологии, а тем самым и от принципа пролетарского интернационализма, привел одновременно к утрате единой интегрирующей многонациональную страну идеи, что сыграло не последнюю роль в резком обострении национальных отношений.

Особенностью России является и то, что она – многоконфессиональная страна, что не способствует объединению населяющих Россию народов. Кроме того, даже люди, осознающие себя членами одной национальной или конфессиональной группы, имеют различные, порой противоположные, ценностные ориентации и идеалы в социально-политической сфере. Одни видят Россию будущего как общество, развивающееся в русле западноевропейской цивилизации. Другие связывают будущее России с реализацией социалистической идеи. Третьи мечтают о возрождении российской монархии. При этом существующая сегодня в мире тенденция к росту социальной мобильности приняла в России форму бурно протекающего процесса размывания существующей социальной структуры, социального расслоения общества.

В условиях глубочайшего социально-политического и национального кризиса именно культура начинает рассматриваться как важ-

нейший фактор преемственности развития многонационального государства и, таким образом, сохранения целостности самого общества.

В свою очередь перед российской культурой, включенной в объективный процесс глобализации, сегодня неизбежно встает проблема универсальных, общечеловеческих ценностей. При этом обнаруживается, что общественное сознание на данном этапе своего развития стоит перед осмыслением, прежде всего, апробированных западной цивилизацией идей, принципов, идеалов. Сейчас все сферы культуры все глубже охватываются таким явлением как вестернизация, причем в нашем обществе более заметно обнаруживаются, прежде всего, ее отрицательные проявления. Заимствования чужого закономерно порождают сопротивление как реакцию самосохранения организма. Проблема культурной идентичности России, возникшая в теоретической мысли общества, и является своеобразным протестом против такого заимствования – протеста, который и возможен только на пути самосознания, выявления собственных сущностных основ.

Ведь и усвоение той или иной культурой общечеловеческих ценностей возможно лишь тогда, когда эти ценности вызревают в рамках собственного опыта данного общества. Только в случае осознания их необходимости, с одной стороны, и «понимания» – с другой, эти ценности станут органичным элементом воспринявшей их культуры.

Говоря о российской культуре, можно выделить в ней сферу, заключающую в себе действительную потребность и тем самым предпосылку аккумуляирования тех ценностей, которые позволят сделать обществу свой выбор. Это сфера морали, которая в наибольшей степени содержит в себе элементы общечеловеческого.

Конечно, было бы утопией сводить проблему исторического выбора, стоящую перед Россией, к проблеме выбора морального, однако система ценностей любого общества в качестве своего стержня имеет, прежде всего, ценности нравственные. Многие проблемы, встающие перед другими сферами культуры, изначально вызревают в сфере нравственности.

Обращение к осмыслению культурной идентичности современной России также идет по пути поиска нравственных оснований российской культуры. При этом соблазнительной выглядит идея синтеза традиционных ценностей, присущих российской культуре, с западными, а также предположение, что это позволит совместить все луч-

шее, что имеется и «у нас», и «у них». Однако зачастую традиционные и безусловные для западных обществ ценности, привнесенные в качественно отличный социокультурный организм, трансформируются, перерождаются, принимая искаженные, уродливые формы.

Важнейшей проблемой, стоящей перед российской национальной культурой, является ее собственное возрождение, которое возможно только на основе созданных предшествующими поколениями ценностей, накопление и передача которых является необходимым условием поступательного развития общества.

Русский человек тысячу лет прожил в общинном коллективе, признавая приоритет последнего перед своим индивидуальным «я». Иначе говоря, в православном феномене соборности обнаруживается фундаментальное для России представление об общинной сущности человека и смысле бытия социума, состоящем в раскрытии возможностей индивидуальности. Хотя неизвестно, как отнесется современный русский человек к своему историческому опыту пред лицом рыночных реформ западного толка (1).

Хотя в условиях глобализирующегося мира национальные культуры способны серьезно корректировать процессы глобализации, снижая их негативное воздействие. Именно на это обращают наше внимание славянофилы, Н. Данилевский, К. Леонтьев и евразийцы, для которых проблемы сохранения национальных культур были первостепенными.

Славянофилы в поисках конструктивного решения культурологических проблем обращают свое внимание на цельность бытия, на гармонию общественных взаимоотношений различных сословий, что, как они полагали, было характерно для допетровской России. Основываясь на этом, славянофилы выступают за создание национальной культуры, обогащенной полезными заимствованиями извне. Весьма критически относясь к Европе, где, по их мнению, доминировал не духовный, а утилитарный элемент, они в то же время призывали к заимствованию оттуда всего, что может быть полезным для России. Стремясь не столько критиковать европейскую культуру, сколько определить своеобразие культуры России, они утверждали, что ее важнейшие особенности определяются господствующей религией. Славянофилы считали, что благодаря православию у русского народа более чем у других были развиты общечеловеческие начала. Славянофилы верили в великую миссию России, способную воплотить православные истины не только в европейской, но и в мировой культуре.

Близкий к славянофилам Н. Данилевский подвел под славянофильские идеи о культурно-национальной неповторимости теоретические основы. Он значительно усилил тенденции, раскрывающие проблему самобытности культурно-национального бытия. Однако в отличие от своих предшественников, которые обосновывали некоторые различия между Россией и Европой, Данилевский уже весьма жестко утверждал, что Европа враждебна России.

Вслед за Данилевским резко отрицательно относился к современной ему Европе с ее культурой, порождающей уравнилельные тенденции, и К. Леонтьев. Его взгляды на западноевропейскую культуру XIX в. формируются на основе критики идеалов буржуазного равенства, либерализма, парламентаризма и т.д. Леонтьеву необходимо, чтобы Россия избрала свой особый путь.

Взгляды своих предшественников развивали евразийцы, убежденные в том, что культура всегда коренится в религии. Исходя из понимания православия как «религии непорочной», они утверждали, что именно в нем суть национально русской культуры. А потому любой отход русского национального сознания от православия означает разложение русской культуры. Католицизм и протестантизм – духовные основы чуждой России европейской культуры.

Несмотря на известную утопичность некоторых своих взглядов, славянофилы, Данилевский, Леонтьев и евразийцы выдвинули идеи, ценность которых в настоящее время продолжает быть актуальной. Они в числе первых отечественных мыслителей, кто, предупреждая об опасности космополитизма в истории и культуре, большое внимание уделяли постановке и рассмотрению культурно-национальных проблем (2).

Список литературы

1. Гизатова Г.К., Иванова О.Г., Лебедев А.Б. Глобализирующийся мир: Духовная культура России в ситуации выбора // Россия: Многообразие культур и глобализация. – М.: Канон РООИ «Реабилитация», 2010. – С. 13–45.
2. Пушкин С.Н. Славянофильско-евразийские культурные традиции и современность // Там же. – С. 46–62.

Т.А. Фетисова

В. Бычков

НА ПУТИ К ЭКСПЛИЦИТНОЙ ЭСТЕТИКЕ*

Автор выделяет два способа исторического бытия эстетики: *эксплицитный* и *имплицитный*. К первому относится собственно философская дисциплина эстетика, самоопределившаяся только к середине XVIII в. в качестве относительно независимой науки. Имплицитная (лат. *implicite* – неявно, в скрытом виде) эстетика уходит корнями в глубокую древность и представляет собой свободное несистематическое осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии и др.).

С эпохи Возрождения в западной эстетической культуре намечаются две главные тенденции: 1) нормативно-рационалистическая (классицизм, Просвещение, академизм, реализм, техноцентризм); 2) иррационально-духовная (барокко, романтизм, символизм).

В качестве литературно-художественного и мировоззренческого направления в культуре последней четверти XIX – первой трети XX в. символизм продолжил и развил многие идеи и творческие принципы немецких романтиков, опирался на эстетику Шеллинга, Ф. Шлегеля, Шопенгауэра, мистику Сведенборга, музыкальное мышление Р. Вагнера. Важным источником творческого вдохновения многих символистов были религия (христианство прежде всего), мифология, фольклор, а также некоторые формы духовных культур Востока (буддизм, в частности), а на позднем этапе – теософия и антропософия.

* Бычков В. На пути к эксплицитной эстетике // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: Изд-во МБА, 2010. – С. 101–126.

Как направление символизм сложился во Франции и достиг там наивысшего расцвета в 80–90-е годы XIX в., хотя первые символистские работы в литературе и искусстве и теоретические суждения начали появляться уже в 60-е годы, и феномен символизма продолжал существовать на протяжении первой трети XX в. Основные дефиниции *символа* и *искусства* как символического выражения символисты заимствовали у своих предшественников и построили на этом свою эстетику. Они с энтузиазмом восприняли идеи романтиков о том, что символ в искусстве способствует восхождению от дольного мира к горнему, их мистико-религиозное понимание поэзии. «Поэзия по своей сути имеет много точек соприкосновения с мистическим. Это – чувство особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении. Оно позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неошутимое» (цит. по: с. 120), – это определение Новалиса послужило исходным тезисом для теоретических установок многих символистов. Так же, как и суждения Шеллинга о том, что природа и искусство символичны; Ф. Шлегеля – «всякое искусство символично»; эстетический пансимволизм французского философа Т. Жуффруа, утверждавшего в 1822 г., что «Вселенная – лишь галерея символов»; «поэзия есть не что иное, как череда символов, представляющих уму, чтобы он смог постичь незримое» (цит. по: с. 121), или утверждение Т. Карлейля о том, что в символе «имеет место воплощение и откровение Бесконечного. Бесконечное в нем должно перейти в конечное, слиться с ним, стать видимым и таким образом постижимым» (цит. по: с. 121).

Прямыми предшественниками собственно символизма как школы, или направления, стали поэты Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, а одним из инициаторов движения и его теоретиком – С. Малларме. *Шарль Бодлер* в своих теоретических сочинениях фактически сформулировал многие из основных принципов символизма. Он выводит их из концепции Сведенборга о том, что весь мир пронизан *соответствиями* (correspondances), что все вещи, предметы, явления, как в духовной, так и в предметной сферах, взаимосвязаны, общаются между собой и указывают друг на друга. Художник, полагал Бодлер, своим творческим воображением («почти божественной способностью») проникает в глубинные отношения вещей, выявляет их соответствия и аналогии, освобождает их скрытую жизнь и с помощью

художественных средств (метафор, сравнений и т.п.) делает ее доступной читателям и зрителям. Бодлер своим творчеством открыл противоположные «бездны» в душе человека – божественную и сатанинскую, манифестировал две молитвы души – к Богу и к Сатане. Эти «бездны» будут питать творчество многих символистов, а введенные Бодлером категории и понятия: *соответствия, аналогия, воображение, иероглифы природы, словарь предметных форм* и др. – в применении к искусству войдут в теоретический лексикон символистов.

Символизм как направление начал формироваться с 1880 г. вокруг литературного салона Стефана Малларме и публично заявил о себе в 1886 г. рядом публикаций поэтических сборников и манифестов. Ж. Мореас утвердил в своем манифесте название «символизм» для новой школы, полагая, что этот термин лучше всего передает творческий дух «современного искусства». Исследователи выделяют две главные тенденции в символизме, хотя в конкретном творчестве и даже в теоретических манифестациях они часто соседствуют или причудливо переплетаются у одних и тех же писателей. Это *неоплатоникохристианская* линия (объективный символизм) и *солипсистская* (субъективный символизм). Наиболее последовательными теоретиками первой тенденции были Ж. Мореас, Э. Рейно, Ш. Морис, Ж. Ванор; среди главных представителей второй автор называет молодого А. Жида, Реми де Гурмона, Г. Кана.

Ж. Мореас фактически возрождает платоновско-неоплатоническую концепцию искусства как «осязаемого отражения первоидей» в символах. Картины природы, любые предметы и феномены нашей жизни, человеческие поступки и т.п. темы интересуют символистского поэта не сами по себе, утверждает Мореас, а лишь как чувственно постигаемые символы, выражающие идеи. Для художественного воплощения этих символов необходимы новый поэтический стиль («первозданно-всеохватный») и особый язык, который выработали символисты на основе древнефранцузского и народного языков. Отсюда своеобразная поэтика символизма: непривычные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно-гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность, дерзкая образность и т.п.

Ш. Морис в статье «Литература нынешнего дня» (1889) дал, пожалуй, наиболее полное изложение сути объективного символизма.

Он убежден, что единственными истоками Искусства являются Философия, Традиция, Религия, Легенды. Искусство синтезирует их опыт и идет дальше в постижении духовного Абсолюта. Подлинное искусство – не забава, но – «откровение», оно «подобно вратам в зияющую Тайну», является «ключом, открывающим Вечность», путем к Истине и «праведной Радости» (цит. по: с. 122). Такому искусству предназначено стать религией. Поэзия символистов – это поэзия первозданности, ей открываются душа и язык природы и внутренний мир человека. Символическое искусство призвано восстановить изначальное единство главных искусств: поэзии, живописи и музыки на основе поэтического искусства – нового театра, который должен стать Храмом Религии Красоты – религии будущего, как результата «вселенского эстетического синтеза». Его суть заключается в «слиянии Духа Религии и Духа Науки на празднестве Красоты, проникнутом самым человеческим из желаний: обрести цельность, вернувшись к первозданной простоте» (цит. по: с. 122). В этом состоят идеал и главная цель символизма. На пути их реализации душа художника должна «слышать Господа», что возможно только при соблюдении «первоосновных добродетелей»: Свободы, Соразмерности и Одиночества. Только тогда перед художником распахиваются двери Бесконечности, он ощущает в себе трепет Вечности и становится ее проводником.

Сущностным принципом символического искусства Морис (как и многие другие символисты) считал не выражение (выразительность), а суггестию (внушение, намек), которая стала одной из главных категорий эстетики символизма. Он дал развернутое определение суггестии: «Это язык соответствий, сродства души и природы. Она не стремится передать образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстрастной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, невыразимая суть вещей, к которым она прикасается» (цит. по: с. 123). Она одновременно является голосом предмета, о котором идет речь, и голосом души, к которой обращено произведение. Она не описывает и не называет предмет, но передает глубинное ощущение его, концентрированно являет «изначальную взаимосвязь всего со всем»; заставляет по-новому звучать банальные и вроде бы давно знакомые стершиеся слова. Она пользуется языком не рабски, как обыденная

речь, но творчески; «суггестия обратилась к первоисточнику любого языка – закону соответствия звука и цвета слов идеям» (цит. по: с. 123), т.е. интуитивно опирается на законы языковой синестезии.

Бельгийский поэт-символист и критик *А. Мокель*, подчеркнув, что суггестию «в восторженных выражениях восславил Шопенгауэр» (цит. по: с. 123), усматривает ее главный смысл в том, что искусство не до конца описывает объект изображения, но только рядом тропов *намекает* на него, заставляя читателя доработать, завершить образ в своем воображении. Именно намек и недосказанность вызывают у читателя «трепет перед бездонностью произведения» (там же). Символический образ как бы исподволь внушается субъекту восприятия системой художественных средств, неясных намеков, туманных ассоциаций, полисемией смысловых ходов. Непосредственно суггестией вызвана повышенная синестезичность символических образов и метафор, когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии.

Ж. Ванор в работе «Символистское искусство» (1889) доказывает, что «теория литературного символизма... существовала испокон веков». Он возводит ее к ранним Отцам Церкви: Кириллу Александрийскому, Дидиму Слепцу, Августину Блаженному. Истоки же понятия символа как порождение религии он усматривает у зороастрийских и египетских жрецов, у мистагогов фиванского храма. В наше время, считает он, наиболее богат «прекрасными и поэтическими символами католицизм» (цит. по: с. 123). Здесь смысл и таинство евангельского учения ясно и просто переданы пластическими символами всех искусств, объединенных в храме и в ритуале богослужения. Элементы архитектуры, скульптура, звуки органа и благоухание ладана, молитвы, проповедь, облачения священников, само Распятие и крест – все является комплексом «величественных символов, что хранит для нас католичество» (цит. по: с. 124). Более того, вся жизнь людей пронизана религиозным символизмом, и поэты были посланы в мир, чтобы истолковать эту вселенскую символику путем воплощения ее в образах своего искусства. Ибо тварный мир – это книга Господа, в которой обычный человек не понимает ни слова, «но поэт, одаренный знанием божественного языка, может расшифровать и объяснить ее тайнопись... Придет день – и поэт откроет людям слово Божие и тайну жизни» (цит. по: с. 124).

Ряд символистов исповедовали настоящий культ Красоты и Гармонии как главных форм откровения Бога в мире. Сен-Поль-Ру в одном из интервью (1891) заявлял, что стремиться к Красоте и ее выявлению значит стремиться к Богу. «Выявить Бога – таково предназначение Поэта» (цит. по: с. 124). Он хранит в себе муки искалеченной в мире людей Красоты и пытается восстановить ее первозданное сияние. Поэт фактически занимается вторичным сотворением мира, и «материалом ему служат частицы Божества», а «компасом Поэта» является интуиция» (цит. по: с. 124). Символисты считали интуицию главным двигателем художественного творчества.

Стефан Малларме верил в то, что в каждой, даже самой незначительной вещи заложено некое сокровенное значение, и цель поэзии состоит в выражении с помощью человеческого языка, «обретшего свой исконный ритм», «потаенного смысла разноликого бытия» (цит. по: с. 124). Эту функцию выполняет в поэзии художественный символ, ибо он не называет сам предмет выражения, но только намекает на него, доставляя *наслаждение* читателю процессом угадывания скрытого в символе смысла. Сокровенной целью литературы и каждого пишущего, по Малларме, является создание некой «единственной Книги», содержание которой – «орфическое истолкование Земли»; «это – хвалебная песнь, гармония и ликование, это – сущая, словно высвеченная молнией, связь всего со всем» (цит. по: с. 124). В этой Книге все – от ритма до нумерации страниц – должно соответствовать указанной цели; но главное – поэтическое слово, обладающее магической силой извлекать из-под видимых оболочек глубинные смыслы вещей в их истинных бытийственных взаимоотношениях и «аналогиях». Малларме верил, что «все в мире существует для того, чтобы завершиться некоей книгой» – единственной Книгой (цит. по: с. 124).

С.А. Гудимова

В. Бычков

СИМУЛЯКР*

В постмодернизме и неклассической эстетике конца XX в. симулякр (фр. *simulacre* – подобие, видимость) становится одной из значимых философских и эстетических категорий. «Симулякр – это событие некой пронизанной духом иронии семантической *игры*, в которой принципиально отказываются от какой-либо референциальности и увлечены только самыми игровыми фигурами и ходами» (с. 706). Если традиционная эстетика основывалась на фундаментальных принципах миметизма, изображения, символизма, выражения, ее главными категориями были изображение, образ, символ, иногда – знак, обязательно отсылавшие реципиента к какой-то *иной* реальности (духовной, психической, материальной), то симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом *имитирует* (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. Симулякр – это *муляж*, видимость, имитация образа, символа, знака, за которым не стоит никакой обозначаемой действительности, пустая скорлупа, манифестирующая принципиальное присутствие отсутствия реальности.

Примерно в этом смысле термин «симулякр» был введен в постмодернистскую философию и эстетику Жаном Бодрийяром в контексте психоаналитико-структуралистского подхода к миру вещиизма, затопившего общество глобального потребления. У Бодрийяра понятие симулякра вводится в широком контексте описания современной философско-социально-политической ситуации в цивилизованном мире.

* Бычков В. Симулякр // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: Изд-во МБА, 2010. – С. 706–708.

Он убедительно показывает, что современность вступила в эру тотальной *симуляции* всего и во всем. Власть, социальные институты, политические партии, культурные институты, включая и всю сферу искусства, не занимаются серьезными, реальными вещами и проблемами, а только симулируют такие занятия, ведут симулятивную игру в глобальном масштабе. Отсюда главный продукт такой игры – симулякры, бескрайнее море симулякров, образующих некую гиперреальность, которая сегодня реальнее самой реальности, ибо нам приходится жить и действовать только в ней. Естественно, что современное искусство занимает в производстве симулякров видное место.

Образ, согласно Бодрийяру, исторически постепенно превращался в симулякр. От функции оптимального отображения «базовой реальности» он начал отходить в направлении ее деформации и маскировки, затем через маскировку отсутствия реальности к констатации полной непричастности к какой-либо реальности кроме себя самого. Такой «образ», не имеющий прообраза, Бодрийяр называет «чистым симулякром». Этот процесс особенно наглядно проявляется в посткультуре с ее «актуальными» арт-практиками, которые и образуют сегодня *гиперреальность* современного «искусства», симулирующего художественную деятельность по созданию эстетических ценностей, строящего свои отношения с миром на ни к чему не обязывающих симулякрах, псевдовещах и игровых действиях, моделирующих самих себя; на парадийно-ироническом передразнивании образно-символической природы классического искусства. На каком-то этапе этому «псевдоискусству» становится неуютно в традиционных семантических обертках и оно стремится к терминологической самоидентификации, все чаще обозначая себя не искусством, но арт-проектами, арт-практиками, а свои произведения – артефактами, объектами, ассамбляжами, инсталляциями и т.п.» (с. 708).

С.Г.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ «КОДЫ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ (Обзор)

«Ширь русской земли и ширь русской души, – писал Н.А. Бердяев, – давили русскую энергию, открывая возможность движения в сторону экстенсивности. Эта ширь не требовала интенсивной энергии и интенсивной культуры. От русской души необъятные российские просторы требовали смирения и жертвы, но они же охраняли русского человека и давали ему чувство безопасности. Со всех сторон чувствовал себя русский человек окруженным огромными пространствами, и страшно ему было в этих недрах России. Огромная русская земля, широкая и глубокая, всегда вывозит русского человека, спасает его. Всегда слишком возлагается он на русскую землю, на матушку Россию» (цит. по: 3, с. 176).

Отношение к простору в русской культуре двойственно: холодный ветер простора и манит, и пугает. Об этом писал в свое время русский историк Иван Забелин: «Путник, переезжая вдоль и поперек эту равнину, в безлесной степи или в бесконечном лесу, повсюду неизменно чувствует, что этот великий простор, в сущности, есть великая пустыня. Вот почему рядом с чувством простора и широты русскому человеку так знакомо и чувство пустынности, которое яснее всего изображается в заунывных звуках наших родных песен» (цит. по: 3, с. 177). С простором связываются две возможные эмоциональные тональности: либо мажорная, гедонистическая, когда простор видится как приволье, либо минорная, когда *простор горестных нив* (М. Цветаева) навевает тоску.

И русские пейзажи, написанные передвижниками и близкими к ним художниками, были двух родов, двух эмоциональных модусов. Первый, позитивный и исполненный гордости за свою землю, представлен в основном Иваном Шишкиным с его хрестоматийной «Рожью» (1878) и другими работами; на обороте одной он в эти годы записал: «Раздолье, простор, уголье, рожь, Божья благодать... Русское богатство» (цит. по: 1, с. 188). Еще один вариант такого умонастроения – торжественная «Пашня» Михаила Клодта (1871). Ее повторы художнику заказывали неоднократно, и один только этот факт свидетельствует о том, что «бодрых» пейзажей русского раздолья явно не хватало. Большинство живописцев предпочитало другой эмоциональный модус огромного пространства – «унылость».

На «унылых» пейзажах изображено обширное плоское поле (в буквальном или более общем смысле слова), в центре часто, хотя и не всегда, находится человек или транспортное средство, за судьбу которых остается только глубоко переживать. Таковы нудно-серая «Большая дорога осенью» М. Клодта (1863), его же сырая «Осенняя распутица» (1870), «Зимняя дорога» Льва Каменева (1866), отбивающая всякую охоту к зимним дорогам, работы раннего Куинджи – «Осенняя распутица» (1870), «Забывтая деревня» (1874) и «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875). У Алексея Саврасова это «Лунная ночь. Болото» (1870), «Разлив Волги под Ярославлем» (1871), несколько вариантов «Оттепели» (1874) и знаменитый «Проселок» (1874); у необычайно талантливого и рано умершего Фёдора Васильева особенно много таких картин, среди которых выделяются «Оттепель» с потерянной парочкой путников, мужчиной и мальчиком (1871), и безлюдный «Мокрый луг» (1872) с застывшим зеркалом воды в центре, приковывающим к себе взгляд. Тогдашний зритель иначе на русский пейзаж и не глядел, только как на дорогу – трудную, размытую, заледенелую, заснеженную, заболоченную. Персонажи этих пейзажей продираются сквозь слякоть и лед и посреди картины как будто остаются без движения в момент безнадежного выбора пути. О таких пейзажах в один голос говорилось, что они «теснят грудь».

Реальное качество российских дорог не имеет здесь никакого значения: в Нидерландах XVII в. дороги вряд ли были лучше, а между тем голландский пейзаж этого времени при всем его реализме представляет их совершенно иначе (как и вообще зимний вид, ассоции-

рующийся в основном с радостями катания на коньках). Дело также и не в том, что Россия больше, чем Италия. При желании в России тоже можно найти «уютные уголки» (что и стали делать позже русские импрессионисты, например Левитан и Коровин, считая именно такие ландшафты национальными). В середине XIX в. «русским» пространство делал сам факт его переживания изнутри, а не извне; а это значит – тактильно и эмоционально, а не визуально. Более того, чистая визуальность осуждалась культурой. Истинно русский пейзаж в этих представлениях прежде всего не является видом.

У истоков этого образа «русскости» стоит еще гоголевское «грозно объемлет меня могучее пространство» (цит. по: 1, с. 199), привидевшееся ему как раз тогда, когда это пространство его вовсе не обнимало, а было предметом мысленного созерцания из римского далека. У Гоголя русское пространство противопоставлено итальянскому, построенному, прямо как на картинах Лебедева, на контрасте «сени» и «дали»: «...бедно, разбросанно и неприятно в тебе <...>; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями <...>, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе...» (цит. по: 1, с. 189). Алексей Плещеев («Отчизна», 1859–1869) в своем описании не обозначенной точнее заграницы вторит этой модели («...мирт, платаны и оливы / Зовут меня под сень раскидистых ветвей»; «И пылкая мечта, бывало, предомной / Рисует все блестящие картины: / Я вижу свод небес прозрачно-голубой, / Громадных гор зубчатые вершины...»), после чего заявляет, что ему ближе «простор степей, безмолвно величавый» (цит. по: 1, с. 190). Так и у Ивана Никитина («Юг и Север», 1851) «Юг» – это там, «Где в сумраке садов уединенных, / Сияющей луной осеребренных, / Подъемлется алмазною дугой / Фонтанный дождь над сочною травой» («сень») и «Где на коврах долины живописной (т.е. взятой как вид) / Ложится тень от рощи кипарисной» («даль»). «Север», который автору, конечно, милее, – это «Седой зимы полуночная вьюга, / Мороз, и ветер, и грозный шум лесов, / Дремучий бор по скату берегов, / Простор степей и небо над степями / С громадой туч и яркими звездами» и много чего другого также, но, главное, эта часть стихотворения пронизана рефреном «глядишь вокруг» (цит. по: 1, с. 190), в котором, собственно, и заключается этическая основа различия.

Наконец, еще более радикальный пример столкновения вида созерцаемого и пространства как окружения (с явным предпочтением, отдаваемым второму по моральным, прежде всего, соображениям) дан Некрасовым в его известном стихотворении «Рыцарь на час», где о загранице и России речь вроде бы не идет. Герой, пытаясь прогнать прочь совесть, уверяет себя, что «В эту тихую, лунную ночь / Созерцанию должно предаться. Даль глубоко прозрачна, чиста». Некрасов так заключает созерцание далевого вида: «Все доступно довольному взору, / Не сожмется мучительно грудь...» – и это вызывает его осуждение. Позитивен же опыт, описанный в следующих словах: «Отдаешься невольно во власть / Окружающей бодрой природы; / Сила юности, мужество, страсть / И великое чувство свободы / Наполняют ожившую грудь; / Жаждой дела душа закипает, / Вспоминается пройденный путь, / Совесть песню свою запекает...» (цит. по: 1, с. 190).

Окружающая (а не просто созерцаемая) природа, таким образом, способна и сжать грудь, и наполнить ее. «Наполняет грудь», очевидно, «бодрый» пейзаж, подобный шишкинской «Ржи»; «сжимает» – пейзаж «унылый». В последнем, как мы уже видели, персонаж, пеший или на телеге, застывает посреди картины, парализованный отсутствием сносной дороги; там же находится и зритель картины, парализованный специальными усилиями художника. Этим эффектным приемом – ввести зрителя в картину, а затем хитро бросить его там – владели все русские живописцы второй половины XIX в.

Пейзаж Михаила Лебедева, «Аллея в Альбано» (1837), был его попыткой реализовать новаторскую программу – написать картину, в которую, по его словам, было бы «можно идти». В европейской живописи XVI–XVIII вв. не считалось, что пейзаж и вообще картина имеют какое-либо отношение к реальному, физическому пространству зрителя, но теперь ситуация меняется. У пейзажа, в который «можно идти», во-первых, первый план близок и открыт (по академическим правилам на нем полагалось писать так называемые «репуссуары» – кусты для отталкивания взгляда), во-вторых, точка зрения примерно на высоте человеческого роста (а не где-то в заоблачной выси, как это было принято раньше).

Однако близость первого плана составляет для живописи, придерживающейся прямой перспективы (т.е. для всей европейской живописи), трудную проблему – нечто вроде камня преткновения, о чем

было давно известно. Дело в том, что при прямой перспективе мы видим даль, глядя вперед, а чтобы увидеть землю под ногами, должны голову опустить, – картина же (до кубизма, когда она стала как бы монтироваться из кусков) пишется увиденной только одной парой глаз, с одной точки зрения. Поэтому европейское искусство предпочитало самый ближний план картины просто пропускать. И поэтому так заметно и так странно, что в русских пейзажах 1860–1870-х годов не просто этот план всегда есть, не просто он всегда подчеркнут, но еще и усугублен до невыносимости. Все эти сложности с первым планом усиливаются, когда в картине низкая точка зрения – первый план тогда резко перспективно сокращается, гораздо резче, чем пространство всей остальной картины, которое как бы не успевает за ним. Русские пейзажисты 1860–1870-х годов не только не избегали этого довольно дискомфортного эффекта, но, напротив, упорно приближали первый план в своих низких, плоских, унылых пейзажах. Мало того, это происходило не тогда, когда художник писал этюд с натуры и, казалось бы, мог внимательно следить за былинками и сыроежками на первом плане, – на пленэре они его, как правило, не интересовали, он писал лишь общее впечатление. Художник начинал нагнетать первый план и прописывать сыроежки уже на стадии картины, в мастерской, – сознательно и принципиально. Сохранился натурный рисунок Фёдора Васильева для картины, пустое нижнее поле которого расчерчено на квадраты и помечено словами «написать надо». Посылая из Ялты в Петербург на конкурс свою картину «Мокрый луг», Васильев в письме к своему другу Крамскому особенно просил позаботиться о том, чтобы уровень рамы по нижнему (именно по нижнему!) краю доходил точно до обозначенной им линии, не ниже и не выше.

Почти все упомянутые живописцы не упускали возможности изобразить на первом плане какую-нибудь рытвину, след от полозьев, мостки или просто бревна, уходящие прямо, в самом резком, каком только возможно, перспективном сокращении, вглубь, так что зритель по этой колее стремительно повергается в картину, – а потом оказывается там брошенным в некотором недоумении, поскольку мостки кончаются, а следы от саней круто поворачивают вбок, и перспектива выветривается. В этом центре картины живописец Фёдор Васильев часто помещал зеркало стоячей воды, болото или какую-

нибудь лужу, на которую направлен резкий луч света из-под тучи, как в «Мокром луге» («Восход над болотом» был его заветным сюжетом, он мечтал создать на эту тему очень серьезную картину, с этической программой). Этот «пустой центр» еще более усиливал впечатление немоты, паралича – в эпоху, когда академические правила требовали размещать в середине пейзажа купу деревьев. Пространство, таким образом, сильно раздвинуто во все стороны и одновременно стянуто к центру, что ясно читается как драма личности в превосходящем ее «общем». Широта пространства при неподвижности зрителя и есть то, что «теснит грудь».

В сценарии такого пейзажа зрителя лишают роли внешнего созерцателя (эта роль этически осуждена), заставляя переживать драму созерцателя пейзажа изнутри – созерцателя, скованного трагической единичностью своей личности, своим индивидуализмом, не дающим ему возможности окончательно присоединиться к жизни. Наблюдатель всегда прикован к Я – символом этого Я и является в европейской картине единственная точка схода прямой перспективы. Но в отличие от радостных и захватывающих дух перспектив в живописи итальянского Возрождения, в этих русских пейзажах наблюдатель несчастен и теряет путь – именно потому, что «прикован к одной точке».

Васильев, придававший своему искусству огромное этическое значение, в пространственных конструкциях некоторых из своих картин предложил путь, который помог бы зрителю оторваться от этого Я. Он стал писать пейзажи, разворот которых по вертикали так нечеловечески велик, что не может быть увиден с одной точки. Такие свои полотна (прежде всего программную работу «В Крымских горах», 1873) он называл «картина вверх» и тщательно следил, чтобы их верхний (на сей раз верхний) край не был закрыт рамой. Так он внес в пространство пейзажа еще большие, в представлениях классической живописи, проблемы: усиление первого плана заставляет зрителя, как уже говорилось, опускать голову, что не вполне традиционно, Васильев же заставил его еще и поднимать голову. Его друг Крамской вначале посчитал это досадной ошибкой, но позже оставил вдохновенное описание картины «В Крымских горах»: «...Чем дальше, тем больше зритель невольно не знает, что ему с собой делать. Ему слишком непривычно то, что ему показывают, он не хочет идти за Вами, он упирается, но какая-то сила тянет его все дальше и даль-

ше, и, наконец, он, точно очарованный, теряет волю сопротивляться и совершенно покорно стоит под соснами, слушает какой-то шум в вышине над головою, потом опускается, как лунатик, за пригорок, ему кажется, – недалеко уже лес, который вот-вот перед ним; приходит и туда, но как хорошо там, на этой горе, плоской, суровой, молчаливой, так просторно; эти тени, едва обозначенные солнцем сквозь облака, так мистически действуют на душу, уж он устал, ноги едва двигаются, а он все дальше и дальше уходит и, наконец, вступает в область облаков, сырых, может быть, холодных; тут он теряется, не видит дороги, и ему остается взбираться на небо, но это уж когда-нибудь после, и от всего верха картины ему остается только ахнуть» (цит. по: 1, с. 193).

Весь этот пространственный сценарий затеян Васильевым ради того, чтобы приготовить зрителя к вступлению «на небо» – религиозные коннотации этого ясны. Амбиции Васильева, как и многих передвижников, в принципе выходили за рамки искусства – он мечтал исполнить такой пейзаж, который мог бы остановить человека, решившегося на злодеяние, и в последние свои годы, уже умирая от чахотки, писал «картины вверх» с пирамидальными тополями, верхушки которых выделены направленным солнечным лучом. Переписка его с Крамским заставляет думать, что такого рода «этический» пейзаж был для них, единомышленников, еще и особенно «русским». Сам же пространственный сценарий состоит в том, что в картине появляется несколько точек зрения вместо одной, – непомерный разворот вверх, заставляющий задирать голову, есть инструмент растворения индивидуальности.

Итак, русский пейзажист второй половины XIX в., во-первых, подвергает зрителя в картину и, во-вторых, в ряде случаев заставляет его задирать голову. Нетрудно увидеть здесь аналогии с тем, как поведение человека программируется византийским храмом с его почти неизменной фигурой Пантократора в куполе.

Для современной российской действительности, впрочем, более любопытно то, что эти стремления оторвать зрителя от его индивидуальности, от трагической (по мысли художников) роли стороннего наблюдателя, находят продолжение в русском авангарде, и в особенности в советском искусстве. Василий Кандинский, например, мечтал писать картины так, чтобы зритель входил в картину, «вращался в

ней, самозабвенно в ней растворялся» (цит. по: 1, с. 194). «Его экспрессивные абстракции, — отмечает Е. Деготь, — особенно ранние, призваны, разумеется, вовсе не заставить зрителя “думать”, как иногда верит обыватель, но со-вращать его, парализовать его волю, погрузить в своего рода транс и вписать в пространство неких “симпатических” отношений с художником, общности с ним» (1, с. 194). Именно эти идеи Кандинского (который преподавал во Вхутемасе, хотя и недолго, и пользовался большим влиянием) оставили заметный след в советском искусстве, где идея «погрузить зрителя в произведение» была реализована в гигантских архитектурно-художественных проектах вроде метро, кругового стереокино и вообще в монументальном искусстве, в котором живописные и мозаичные панорамы часто имеют вогнутую форму, приглашающую зрителя войти в общий круг (и не оставляющую ему, собственно, иной возможности). Пространственная «коллективизация» зрителя могла включать в себя и попытки заставить его поднять голову и тем самым оторваться от земли, от себя, от Эго. С этими попытками впервые выступил Эль Лисицкий в своих абстрактных композициях-«проунах» конца 1910-х — начала 1920-х годов, которые, как он предполагал, не должны были иметь ни верха, ни низа, а располагаться как бы (или буквально) над головой зрителя. В середине 1920-х годов Александр Родченко стал делать фотографии, запрокинув голову с фотоаппаратом назад («Сосны в Пушкино», 1927 — самый известный пример) и запечатлев тем самым «эйфорический» дух 20-х годов с их ощущением внезапно открывшихся — благодаря отказу от Я — возможностей. Тогда же жена Родченко Варвара Степанова оставила в своем дневнике воспоминания о мыслях Маяковского: по ее словам, он считал, что «вывод на улицу такого сильнодействующего средства, как 150 000 человек <во время парада>, должен им давать взамен что-нибудь. Одних речей недостаточно. Во время празднества слишком упрощены движения демонстрантов. От этого, например, заявление <Маяковского> о том, что была бы интереснее демонстрация, если бы участвовали аэропланы. Понятно, так как это дало бы одно лишнее движение — загибание головы вверх» (цит. по: 1, с. 194). Еще через несколько лет, в 1929–1930 гг., Лисицкий начал создавать пространственные композиции, которые мы сегодня называли бы инсталляциями: он покрывал фотографиями жизни в СССР не только все стены (вогнутые), но и пото-

лок. Эти работы предназначались для международных выставок («Ги-гиена», Дрезден; «Пресса», Кёльн, и другие) и призваны были репрезентировать СССР, «советскость» – идентичность солидарной массы.

Истинно «советским» стало считаться пространство коллективизованных субъектов, в котором позиция стороннего наблюдателя не только не ценна, но и невозможна; это пространство неструктурированной цельности, воспитывающее в зрителе скорее квазирелигиозную эйфорию, чем рефлексивную способность. Если пейзажисты XIX в. своими пространственными построениями (размах целого + центричность) до предела усиливали проблему под названием «трагедия мыслящего субъекта в обществе», то «коллективизирующая» эстетика советского искусства – уже не в рамках пейзажа, но с большим размахом – инсценировала утопию разрешенности этой проблемы, единения всех со всеми – всех, за исключением тех, кто хотел бы занять позицию независимого наблюдателя.

Список литературы

1. *Деготь Е.* Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. – М., 2002. – № 6. – С. 187–195.
2. *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелёв А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М.: Яз. слав. культуры, 2005. – 540 с.
3. *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмёлев А.Д.* Широка страна моя родная // Отечественные записки. – М., 2002. – № 6. – С. 176–186.

С.А. Гудимова

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Г.Э. Ирицян

ПРИНЦИП НИГИЛИЗМА В ВОСПРИЯТИИ ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ*

Немецкий философ Фридрих Ницше (1844–1900) осознавал и показывал всему миру «глубокий кризис не только европейской культуры, но и классической философии, которая доминировала в то время» (с. 68). В предисловии к сборнику «Воля к власти» Ф. Ницше описывал появление нигилизма, который он связывал с существовавшим в Европе напряжением и с понятием переоценки всех ценностей. Для Ницше, считает автор реферируемой статьи, «нигилизм является чем-то всеобъемлющим и необходимым, связанным с ценностями, а значит, с культурой вообще, т.к. это перекликается с аксиологическим подходом в понимании культуры, распространенным в современной культурологии» (с. 69).

В работе «Воля к власти» Ф. Ницше определил нигилизм как такое явление, когда высшие ценности теряют свою ценность, причем одними из важнейших ценностей, которые теряют свое значение, немецкий философ называл ценности метафизические. Наиглавнейшей задачей и заслугой Ницше, по мнению автора реферируемой статьи, является преодоление метафизических основ в понимании культуры и фиксация кризиса философии культуры.

* *Ирицян Г.Э.* Принцип нигилизма в восприятии философии культуры // *Ирицян Г.Э.* Критика философии культуры: Ф. Ницше и дискурсы постмодерна. – Петригорск; Новороссийск: Петригор. гос. лингв. ун-т, 2010. – С. 67–76.

Мартин Хайдеггер (1889–1976) в работе «Время и бытие» писал, что нигилизм Фридриха Ницше сводится к тезису «Бог умер» и одновременно означает уничтожение всего «сверхчувственного», которое «становится жалким и ничтожным» (цит. по: с. 70). Хайдеггер выделял у Ницше пять главных «рубрик мысли»: «нигилизм», «переоценка всех прежних ценностей», «воля к власти», «вечное возвращение того же» и «сверхчеловек» (с. 70). При этом Хайдеггер утверждал, что понять каждую в отдельности мысль можно только во взаимосвязи с остальными. «В хайдеггеровской интерпретации нигилизм Ницше не просто отрицание идеальных надмирных сущностей, а некое “историческое движение”, которое проходит через столетия и выражается в коротком утверждении “Бог умер”» (с. 71).

Для представителей классической философии культуры, в частности для Гегеля (1770–1831), знание о культуре – это несколько отстраненная и схоластическая позиция *над культурой*. Идеи Ницше о кризисе метафизической основы философии культуры подготовили плацдарм, на котором основывается современное осмысление человеческой культуры. Ныне культурологи могут работать не «*над культурой*», а «*в культуре*».

Метафизика или сверхъестественный мир понимается Ницше как измышления человека, не имеющие ничего общего с действительностью. А именно эти измышления являются основой понимания культуры в классической философии культуры, «господство которой сумел разрушить Ницше своей философией жизни» (с. 72). Культура понимается им как жизнедеятельность, т.е. практическая жизнь человека в обществе.

Нигилизм Ницше «подразумевает признание вечного движения жизни и необходимости нигилизма как содействия такому движению <...> Его нигилизм можно интерпретировать как категорическое отрицание тоталитаризма мыслительной деятельности в деле понимания культуры» (с. 75). Антиметафизический нигилизм Ницше в осознании культуры стал ответом идеализму и панлогизму Гегеля. Ведь согласно последнему подлинная действительность есть воплощение и самосознание «мирового разума». Объявив все действительное разумным, а все разумное действительным, идеализм признал весь эмпирический мир, т.е. жизнь, полностью зависящим от потусторонней идеи. «Все действительное жизненно, в том числе и кризис культуры, –

говорит Ницше, – а не разумно» (с. 76). Идеи Ницше о нигилизме и о переоценке всех ценностей автор реферируемой статьи предлагает трактовать «как осознание кризиса классической философии культуры, повлиявшее на ранние этапы генезиса культурологии как самостоятельной дисциплины» (там же).

И.Г.

В.И. Замышляев

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. СУРИКОВА*

Реферируется статья Владимира Ивановича Замышляева из Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М.Ф. Решетнева.

Один из величайших живописцев-колористов в русском искусстве В.И. Суриков родился в Сибири, в г. Красноярске в казачьей семье (1848–1916). Суриков учился в Петербургской академии художеств, а затем поселился в Москве. «Суриковские живописные полотна отличаются тем, что в них – дух русской истории, народа и государства» (с. 42). Однако художник не является иллюстратором исторической хроники, а выражает самые глубинные основы русского пути. Картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» олицетворяют дух истории. Автор реферируемой статьи считает, что «дух естественности в живописи В.И. Сурикова <...> имеет своим источником словесные творения А.С. Пушкина» (с. 42). Ведь поэт-мыслитель в начале XIX в. и художник-мыслитель в конце этого столетия и в начале следующего раскрывали содержательные категории истории России: отечество, государство, власть, православие, народ, интеллигенция, славянофильство и западничество. В.И. Суриков

* *Замышляев В.И.* Философия истории в творчестве В.И. Сурикова // *Замышляев В.И.* Социально-философские смыслы культуры: Сб. науч. ст. – Красноярск: Сиб. гос. аэрокосм. ун-т им. М.Ф. Решетнева, 2010. – С. 42–51.

и А.С. Пушкин глубоко идейны, но не идеологичны, они осознавали и все противоречия русской истории, и ее многосторонность, но никогда «не выкрикивали в творчестве “Долой!” – любимый лозунг беспочвенных радикалов в политике и искусстве» (с. 44).

В.И. Суриков представлял в своей живописи народных героев, олицетворяющих дух истории. Л.Н. Гумилёв в работе «Этногенез и биосфера Земли» отметил, что суриковские персонажи – и Степан Разин, и Ермак, и боярыня Морозова, и цари, казаки, крестьяне, русские воины – все они *пассионарны*, т.е. стремятся к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (от лат. слова *passio* – страсть).

Отношение В.И. Сурикова к православию отражено в его картинах «Милосердный самаритянин», «Посещение царевной женского монастыря» и «Благовещение». Религиозная духовная настроенность художника животворна, тепла, искренна. «Он не богоборец и не фанатик. Он думает о вечном, пропуская его через личный опыт духовного бытия» (с. 48).

И.Г.

ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА У ФЕРДИНАНДА ЭБНЕРА

Фердинанд Эбнер (1882–1931) всю свою жизнь прожил в Австрии и большую ее часть работал простым школьным учителем. Он не получил университетского образования и не принадлежал к блестящим интеллектуальным кругам современной ему Вены, однако присущая ему духовная чуткость помогла Эбнеру отразить в своих размышлениях те поиски, которые характерны для европейской культуры этого времени. Будучи самоучкой, он не мог похвастаться развитой философской и научной эрудицией, и потому в его сочинениях нельзя найти широкий обзор истории развития (и заблуждений) человеческой мысли. Но этот недостаток компенсируется большим экзистенциальным напряжением, присущим его творчеству, которое было для Эбнера, несомненно, не простой интеллектуальной забавой, но поиском ответов на вопросы, жизненно важные лично для него. Он глубоко переживает проблематичность того, о чем пишет; ему совершенно чужд тон пророка, несущего истину ослепленным людям. Как замечает Зандманн, «у Эбнера есть частое у самоучек неприятие профессиональных мыслителей, однако у него совершенно отсутствует сознание своей исключительной избранности, обычно связанное с этим» (7, с. 5).

Итогом философских размышлений Эбнера стала книга «Слово и духовные реальности: пневматологические фрагменты», увидевшая свет в 1921 г. Именно это сочинение ставит Эбнера в один ряд с другими авторами, стоявшими у истоков философии диалога, такими как Бубер, Розенцвейг, Марсель. Поначалу вызвавшие непонимание у читателей, идеи Эбнера постепенно приобретали все больше сторонни-

ков, достигнув пика интереса в 1950-е годы. Потом Эбнер был надолго забыт, чтобы вновь обратить на себя внимание публики в последние годы (свидетельством этому может служить недавнее переиздание «Пневматологических фрагментов» в сопровождении большого количества материалов и обширного комментария¹).

Как явствует уже из названия, стиль Эбнера далек от систематичности. Он не склонен к четкости и однозначности построений, строгим определениям и жесткой структурированности мысли. Но это вполне оправдывается самим предметом. Духовная реальность Я и Ты принципиально не поддается обычным приемам объективного мышления, к ней можно попробовать приблизиться лишь через описание или аналогию, а умением «ловить речь на слове» Эбнер как раз владеет в совершенстве. Только это может помочь хоть в какой-то степени сохранить найденную неуловимую истину. Всякая объективация губительна для нее, и Эбнер болезненно чувствует невозможность полностью выразить духовное в человеческом слове, в особенности – в слове письменном, и уже тем более в изданной книге. Говорить напрямую об отношении к Богу неуместно, что также оправдывает расплывчатость эбнеровского стиля.

Отправной точкой для Эбнера служит ощущение раздвоенности между жизнью и знанием, областью теоретической и этической, которая является итогом классической философии. Человек вынужден вести «духовную двойную жизнь», странное разорванное существование. «Сколько же все-таки в моем мышлении знаний, – восклицает Эбнер, – о которых моя жизнь ничего не хочет знать» (5, с. 162). Эбнер стремится к новому пониманию Я, которое избавляло бы от такой раздвоенности.

Специфика эбнеровского понимания Я лежит в его желании отмежеваться одновременно и от Я философии, и от психологического Я. Критика философского (прежде всего имеется в виду классический идеализм) подхода развивается в том же русле, что и экзистенциализм: идеальное Я не в состоянии приблизиться к адекватному описанию реального, конкретного человеческого существования;

¹ Das Wort und die geistigen Realitäten // Pneumatologische Fragmente. Die Geschichte der Fragmente / Hrsg. von Richard Hörmann. – Hamburg u.a.: LIT-Verlag, 2009.

оно является выдумкой и ложью, сбивающей с пути истины. Но и попытки сведения человеческого внутреннего мира к естественно-научному содержанию, натурализм и психологизм, не ухватывают сути человеческого существования и терпят фиаско при объяснении, например, таких духовных явлений, как речь.

Главная ошибка этих противоположно направленных путей концептуализации Я – в их желании объяснить Я, взятое само по себе, как автономную самостоятельную сущность. Эбнер предлагает новый взгляд на проблему. Я характеризуется как то, что существует и может говорить о себе. Это Я не может быть рассмотрено отдельно; оно лежит напротив Ты. Я и Ты, а также то, что существует между ними (прежде всего – слово) и есть духовные реальности Эбнера. Я и Ты изначально даны вместе, хотя Ты первичнее и является чем-то пребывающим, сущим, в то время как Я пребывает в постоянном становлении, в движении выхода за собственные пределы по направлению к Ты. Только отношение к Ты дает жизнь Я, это суть и исток человеческого существования.

Для Эбнера Ты – это всегда Бог, Я – всегда человек, стремящийся к Богу и сотворенный им. Вера в возможность самостоятельного и независимого существования Я есть следствие отпадения от Ты, которое понимается как грехопадение и требует преодоления. Возвратиться к первоначальному Я–Ты-отношению человеку должно помочь «вспоминание» (Erinnerung) – восстановление из глубин (das Innere) собственного Я памяти о своей сотворенности, то есть о Ты как источнике существования Я. Это «вспоминание», как настаивает Эбнер, не является чувством, настроением или переживанием, но именно познанием, а потому не имеет никакого отношения к мистике. Объектом такого познания не является какая-либо идея, и оно не может быть полностью выражено словами. Это экзистенциальный опыт, глубоко связанный с повседневными событиями и деталями, в котором человек существует и который противится всякой объективации¹.

¹ В своей дневниковой записи от 23 апреля 1916 г. Эбнер приводит описание такого события, произошедшего с ним самим. В школе с учениками накануне Рождества он разучивал псалмы, и в момент исполнения строки «Теперь человек спасен» он вдруг до самой глубины души осознал истину этих строк, то, что человек был на краю гибели и теперь спасен благодаря жертве Христа (7, с. 30–31).

Отношение Я–Ты уникально, но не единственно. Оно связывает Бога с каждым из людей. Отношения между людьми возможны только потому, что существует связь человека и Бога. Более того, человек обязан реализовать свое отношение к Богу в любви к ближнему, к людям, иначе оно останется пустой абстракцией. При этом Ты в другом человеке – это то же Ты, что и Ты Бога, поэтому оно и требует такого же отношения. Всякое Ты божественно, это сам Бог, даже если речь идет о другом человеке. Само Я никогда не может стать Ты, а значит, Богом; даже будучи Ты (и воплощением божества) для другого человеческого Я, для самого себя оно остается Я, и никакая смена перспективы для него невозможна. Как пишет Эбнер, человеческое Я не то же, что божественное Я, а Ты в человеке – всегда Ты в Боге (5, с. 105).

Отношение к другому человеку как к Ты переносится с отношения к Богу и основано на нем. Бог гарантирует истинные отношения между людьми. Так что человек может любить другого человека только потому, что любит Бога.

Отношение Я–Ты реализуется двумя путями: через слово и через любовь. Это два способа для Я добраться до Ты.

Язык Эбнер исследует как сугубо духовную реальность. Он отклоняет все попытки трактовать человеческую речь как итог естественного развития. Предрасположенность к овладению речью должна предшествовать ее появлению. Именно эта способность – след сотворения человека богом. Речь изменила человеческий облик, создала речевой аппарат, руки и мозг человека, считает Эбнер. Человеческий разум – это, прежде всего, духовное ухо, приспособленное для восприятия слова и понимания его смысла (Эбнер обращает внимание на связь между словами «Vernunft», «разум», и «vernehmen», «слышать»). Чистая, бессловесная мысль не создает Я. Я возникает в тот момент, когда выражает мысли в словах, тем самым выходя за собственные пределы в поисках Ты.

Всякая речь, любое слово предполагает существование Другого и ищет его¹. Слово «противоречит одиночеству, свидетельствует про-

¹ Эбнер рассматривает возможные контраргументы (разговор с самим собой, разъяснение чего-то самому себе для внутренних нужд) и показывает, что даже здесь присутствует «тоска» по отношению к Ты. Человек в этих ситуациях либо на-

тив него» (2, с. 37). Божественное Ты постоянно присутствует во всяком использовании языка и делает его возможным. А так как речь составляет суть духовного существования человека, получается, что оно предполагает существование Бога, т.е., как разъясняет Эбнер, человек как духовное существо сотворен Богом.

Ф. Эбнер делает различие между Словом и словом. Слово Бога соединяет в себе историю творения мира и вступление к Евангелию от Иоанна, оно является основой существования самого отношения Я и Ты. Человеческое слово вторично, проистекает из этого отношения, но точно так же не принадлежит миру, а указывает на другую, духовную реальность.

Любовь в своем истинном значении также является выражением стремления к Ты. Именно для того, чтобы выражать любовь к Ты, Богу и ближнему, прежде всего существует слово. Всякое другое использование слова есть человеческое злоупотребление божественным даром речи, следствие отпадения Я от Ты. Как и речь, любовь не от мира сего и не может быть объяснена натуралистически. В природе мы находим только «любовь», связанную с желанием, проявление замкнутого на себя Я. Это такое же извращение истинной любви, как болтовня – извращение истинной речи. Объектом истинной любви должно быть истинное Ты, то есть Бог или другой человек, причем *любой* человек; исключительная (и исключаящая) любовь к другу или возлюбленной отвращает от истины.

Ф. Эбнер – христианский мыслитель. Иисус Христос занимает центральное место в его философии, и в первую очередь это касается его понимания Слова. Христос для Эбнера – и Логос Евангелия от Иоанна, и ветхозаветное слово, которым создан мир. Слово (в том числе как реальное произнесенное слово человеческого языка) возвращает Я к истинному Ты, что соответствует спасению. Восстановлению истинного Я–Ты-отношения предшествует грехопадение, отпадение от божественного Ты. Оставшись в одиночестве, человек вызывает к Богу с криком «я есть, и я страдаю». Самым глубоким выражением этой ситуации покинутости и одиночества человеческого Я

деется на чье-то внимание в будущем (например, написание дневника), либо чувствует внимание Бога. Если же Я будет упорно замыкать слово в собственном существовании, то оно станет словом безумца, который ни с кем не говорит.

являются слова распятого Христа: «Господи, почему Ты покинул Меня?» Здесь Я выходит за собственные пределы на поиски Ты, и тем самым преодолевается отпадение от Бога; Я движется Ему навстречу. Возможность возвращения заключена в способности человека пользоваться словом, заложенной в него при творении. История творения, грехопадения и воззвание к Богу, свидетельствующее о спасении, есть факты духа, события надисторической реальности.

Ключевым событием этой истории является отпадение от Ты, которое ставит человека перед самым важным выбором: упорствовать в своей слепоте – или вспомнить о Ты и искать Его. Экзистенциальным соответствием грехопадению оказывается одиночество. Пребывание в грехе – это отторжение Бога и людей, замыкание в собственном Я, отсутствие Ты (*Dulosigkeit*). Сложная личность Эбнера, склонного к депрессиям, нередко близкого к самоубийству, наделенного обостренным восприятием и глубокой религиозностью, сказывается в том, насколько основополагающим становится для него переживание человеком абсолютного одиночества. Такое состояние он называет «тюрьмой Я» (5, с. 90), стены которой столь же толстые и непробиваемые, как Великая китайская стена (5, с. 24). Исключительное значение здесь придается страданию и смерти, предчувствием которой является всякое страдание. Это «не одиночество творца, но одиночество умирающего» (5, с. 49). Грех похож на безумие и часто является его источником.

Он открывает дорогу возникновению объективного мышления: отгородившись от Ты, Я научается смотреть на все со стороны, говорить в третьем лице и применять сослагательное наклонение. Употребление третьего лица тесно связано со смертью: Я и Ты всегда сейчас и всегда существуют. Третье лицо открывает дорогу возможности отрицать. Как отмечает Эбнер, «я есть» это не два слова, а одно, подобно латинскому *sum*, это неразрывное единство, целостность. То же самое в полной мере относится и к выражению «Ты есть». По этой причине их отрицание невозможно. До тех пор пока человек использует первое и второе лицо, он может лишь утверждать существование. Объективное мышление разделяет существование и объект и позволяет сказать «я не существую». Так же «Ты есть» заменяется на объективное «Бог есть», открывая возможность для «Бога нет». Для объективного мышления не существует Ты другого человека; оно всегда будет Я другого, аналогичное моему Я.

Порождениями объективного мышления являются философия, наука, теология. Они стараются преодолеть одиночество человека, но не способны это сделать. Ослепленное и испуганное Я не замечает этого. Результатом такого развития событий предстает перед Эбнером современная ему европейская культура.

Чем сильнее переживание собственной оторванности от всех и от всего, тем отчаяннее желание эту замкнутость преодолеть, тем громче человек взывает к Ты, которое единственное может пробить насквозь любые стены. Получается, что смерть, делая человека одиноким, одновременно обладает и способностью разрывать замкнутость человеческого существования, а потому чем-то подобна откровению. «Жизнь в духе есть жизнь в смерти», – пишет Эбнер (5, с. 113). Тот, кто страдает, и тот, кто наблюдает страдание другого, получают возможность приоткрыть дверь, ведущую к истине.

Таким образом, одиночество для Эбнера амбивалентно. С одной стороны, оно получает отрицательную оценку, поскольку может быть только результатом отпадения от Ты, и ассоциируется с грехом. Такое одиночество никуда не может привести и делает человека вечным узником, даже если сам он и отказывается это признать. Это «одиночество Я» (*Ich einsamkeit*), «лишенность Ты» (*Dulosisigkeit des Ichs*), «одиночество смерти» (*Einsamkeit des Todes* в противоположность одиночеству духа, *Einsamkeit des Geistes*). Именно так можно описать человека, который, оказавшись за китайской стеной, не взыскует Ты, а замыкается на самом себе или бежит от того, чтобы признать и понять ситуацию, т.е. – упорствует в грехе. Одним из воплощений *Ich einsamkeit* является для Эбнера Я идеалистической философии. С другой стороны, «правильное» одиночество может быть плодотворным, поскольку именно через углубление в самого себя лежит путь к Ты.

Несмотря на то, что Эбнер пришел к своим идеям совершенно самостоятельно, лишенный связей и общения с единомышленниками, он оказался очень созвучен философии диалога. Он разделяет с другими авторами этого направления и протест против классического субъекта, и глубокую религиозность, и, главное, центральную мысль – необходимость понимания Я как сущностно и изначально связанного с Ты. Важнейшим достижением Эбнера можно назвать тонкую разработку диалогической ситуации, анализ человеческого существования

в его колебании между падением в бездну одиночества и стремлением к встрече с другим, которая только и способна открыть для Я всю полноту истинной социальности.

Список литературы

1. *Махлин В.* «Немецкий Кьеркегор» // Философские науки. – М., 1995. – № 1. – С. 152–172.
2. *Махлин В.* Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX в. – М.: Лабиринт, 1997. – 252 с.
3. *Эбнер Ф.* Слово и духовная реальность // От Я к Другому: Сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога / Сост. и общ. ред. Щитцовой Т.В. – Минск: Менск, 1997. – С. 30–43.
4. *Casper B.* Das dialogische Denken: Eine Untersuchung der religionsphilosophischen Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebners und Martin Bubers. – Freiburg; Basel; Wien: Herder, 1967. – 393 S.
5. *Ebner F.* Das Wort ist der Weg: Aus den Tagebüchern / Ausgewählt und eingeleitet von Hildegard Jone. – Wien: Herder, 1949. – 242 S.
6. *Methlagl W.* Crise et critique du langage. Georg Trakl, Ferdinand Ener, Ludwig Wittgenstein // Littérature: (revue trimestrielle). – P., 1994. – Octobre, N 95. – P. 111–123.
7. *Sandmann P.* Das Weltproblem bei Ferdinand Ebner. – München: Kyrios-Verlag, 1962. – 180 S.
8. *Zucal S.* Pneuma und «communitas» bei Ferdinand Ebner. – Режим доступа: http://www.ebner-gesellschaft.org/archiv/silvano_zuca-pneuma_und_communitas_bei_ferdinand_ebner_vortragszusammenfassung

И.И. Ремизова

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А.И. Кравченко

ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА*

Первобытная культура насчитывает много тысяч лет. Это искусство каменного века, до- и бесписьменная культура. Искусство эпохи первобытного общества возникло в позднем палеолите около 33 тысяч лет до н.э. В первобытную культуру входят религиозные верования, обряды, культы, особые традиции.

Кроманьонцы (останки которых были найдены в гроте Кро-Маньон на юге Франции) «мастерски изготавливали всевозможные орудия на разные случаи жизни: острые наконечники для копий, каменные ножи, костяные гарпуны с зубцами, превосходные рубила, топоры и т.д.» (с. 197).

Что касается жанров первобытного искусства, то они возникали в следующей временной последовательности: каменная скульптура, наскальная живопись, глиняная посуда. Первые произведения первобытного искусства относятся к *Ориньякской* культуре (она названа по пещере Ориньяк во Франции). Это были женские фигурки из камня и кости. «Женские скульптурки ученые считают первыми антропоморфными, т.е. человекоподобными изображениями» (с. 198).

В бронзовом веке возник так называемый *звериный стиль*, традиции которого сохранились и в средневековом искусстве, и в народ-

* *Кравченко А.И.* Первобытная культура // Культурология: Учеб. пособие для вузов. – 10-е изд. – М.: Академический проект, 2010. – С. 196–210.

ном творчестве. Изображения священного зверя со временем превратились в мотив орнамента. Главным персонажем палеолитического искусства является *бизон*, но найдены и изображения диких туров, мамонтов и носорогов. Пейзажных рисунков в древнекаменном веке археологи не обнаружили.

И зоологические, и антропоморфные изображения выполняли культовую функцию. Один из древнейших культов – это *культ матери*, продолжательницы рода. Культ животного также имел магическое назначение, а процесс создания изображений животных представлял своего рода *обряд*. Первые находки наскальных рисунков были сделаны в XIX в. в пещерах Пиренейских гор. Эти рисунки называют *наскальной живописью* или *пещерной росписью*.

Пещера *Альтамира* в испанской провинции Сантандер знаменита изображениями бизонов, быков, оленей, диких лошадей и кабанов, относящихся к эпохе позднего палеолита. В пещере *Ля-Мут* во Франции в 1895 г. были найдены рисунки первобытного человека. В пещере *Ле-Комбател* обнаружили 300 изображений мамонтов, бизонов, оленей, лошадей и медведей. В пещере *Фон де Гом* археологи нашли изображения 40 диких лошадей, 23 мамонтов и 17 оленей (с. 201). В альпийской долине *Камоника* обнаружено собрание наскального искусства доисторических времен, считающееся самым представительным из всех, какие были найдены в Европе.

Геометрический *орнамент* является одной из форм первобытного искусства. На палеолитических стоянках Восточной и Центральной Европы найдены орнаменты, состоящие из множества зигзагообразных линий. В эпоху земледельческих обществ уже изображали круги и овалы, треугольники и ломаные линии. На смену наскальной живописи «приходит искусство абстрактного орнамента, нанесенного на глиняную посуду» (с. 203).

В эпоху неолита появляются первые цивилизации (к III тысячелетию до н.э.). Неолитическая революция продолжалась около семи тысячелетий. Именно тогда были заложены материальные и духовные основы культур Месопотамии, Египта, Китая, Японии и Древней Америки. Письменность появилась в Месопотамии и Египте в III тысячелетии до н.э. Неолитическая эпоха завершается «возникновением государства, городской цивилизации и архитектуры, письменности, разложением общинного строя и формированием социально-

классового расслоения общества» (с. 204). Создание архитектурных больших и малых форм положило начало *градостроительству*.

На пересечении скульптуры, архитектуры и религии возникло искусство погребения. Первыми начали хоронить своих предков неандертальцы 80–100 тысяч лет назад. Кроманьонцы уже давали умершим в последний путь не только одежду, оружие и пищу, но и украшения – ожерелья из раковин, бусы из зубов животных, браслеты, сетки для волос.

Погребения были с надмогильными сооружениями (курганы, мегалиты, гробницы) и грунтовые. Над курганами возвышаются изваяния воинов, женщин, т.е. *каменные бабы*, простоявшие четыре с лишним тысячи лет.

Эпоха патриархата считается временем разложения первобытного общества и формирования ранних государств. Феномен государства и феномен патриархата «стали предтечами зарождения культуры и цивилизации в современном понимании» (с. 208).

И.Г.

И.Л. Галинская

АВАНГАРДИЗМ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы ноктюрен
сыграть могли бы
на флейте водосточных труб?
«А вы могли бы?» (1913)

В. Маяковский

Авангардизм в искусстве – это «условное наименование художественных движений и объединявшего их умонастроения художников XX в., для которых характерны стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями (в том числе и с реализмом), поиски новых необычных средств выражения формы и содержания произведений, взаимоотношения художников с жизнью» (4, с. 9).

К течениям авангардного искусства прошлого века относятся: футуризм, кубизм, фовизм, конструктивизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм. «Наиболее масштабно авангардизм представлен в изобразительном искусстве» (1, с. 48). Интересно проявил себя авангардизм и в других видах искусства, но в живописи он принес мощное обновление художественного языка.

Фовизм – от французского «les fauves», т.е. «дикие звери». Так назвал в 1905 г. на осенней парижской художественной выставке кри-

тик Л. Воксель полотна, показавшиеся ему «дикиими» (1, с. 49). К фовистам принадлежали Анри Матисс (1869–1954), Андре Дерен (1880–1954), Морис де Вламинк (1876–1956), Жорж Руо (1871–1958), Рауль Дюфи (1877–1953), Оттон Фриз (1879–1949) и др. Это течение во французской живописи начала XX в. характеризовалось стремлением «к эмоциональной силе художественного выражения, к стихийной динамике письма, интенсивности открытого цвета и остроте ритма» (4, с. 1436). Дело в том, что цвет полотен этих художников приобретал самодовлеющее значение, становясь выражением эмоционального настроения автора. Художников прежде всего интересовала форма цветового пятна, а отнюдь не изображения предметов и фигур.

Лидером и главным идеологом фовистов был Анри Матисс, которому принадлежит статья «Заметки живописца. Чистый цвет». Решение всех живописных задач «он предпочитал осуществлять в одной плоскости», полностью отказавшись от создания иллюзии трехмерного пространства (2, с. 231). Характерные особенности стиля художника демонстрирует его картина «Танец» (1909–1910), на которой пять красных фигур, взявшись за руки, танцуют на зеленой лужайке на фоне синего неба. Картину «Танец» А. Матисса можно увидеть в петербургском Эрмитаже.

Амедео Модильяни (1884–1920) не входил в группу фовистов, но присущие последним черты субъективизма и деформации полностью были свойственны и его творчеству. Он родился в Италии, в городе Ливорно, а в 1906 г. переселился в Париж. В его творческом наследии нет ни одного натюрморта, всего лишь три пейзажа, несколько скульптур и картин обнаженных фигур. Основное место в творчестве Модильяни занимают портреты, наиболее интересными из которых являются портреты его супруги Жанны Эбютерн, молодой художницы. Она сопровождала Модильяни до конца его жизни (он умер от туберкулеза) и на следующий день после его смерти Жанна Эбютерн «покончила с собой, выбросившись из окна пятого этажа в доме своих родителей» (5, с. 14).

Кубизм выдвинул на первый план формальные эксперименты – «конструирование объемной формы на плоскости, выявление простых устойчивых геометрических форм (куб, конус, цилиндр), разложение сложных форм на простые» (4, с. 672). Кубизм представлен в изобразительном искусстве Франции, Англии, Италии, Чехии, Рос-

сии. Через три года после выступления фовистов (в ноябре 1908 г.) выставленные в осеннем парижском Салоне картины Жоржа Брака (1882–1963) и Пабло Пикассо (1881–1973) дали критикам основание назвать новое течение кубизмом. «Существенную особенность кубистического метода составляет выявление объема путем “кругового видения” предмета в пространстве. На холсте совмещаются отдельные плоскости формы, как бы увиденные при перемещении точки зрения художника» (3, с. 319). Цветовое решение сводится к ограниченной гамме тяжелых черных, серых, коричневых, охристых и белых тонов. Влияние кубизма на творчество художников различных стран было чрезвычайно велико в начале XX в. Форму разлагали до полного исчезновения предметности изображения.

Пабло Пикассо родился в Испании в семье художника, учился в художественной академии в Барселоне, а в начале XX в. окончательно переселился в Париж. В его творчестве отмечается «голубой период» (1901–1904), «розовый период» (1905–1906), «негритянский период» (с 1907 г.). «В 1911–1912 гг. кубизм Пикассо переходит в аналитическую стадию, когда существенно усиливаются абстрактно-геометризаторские черты в предельно плоских композициях» (2, с. 237). В середине 20-х годов теоретик сюрреализма Андре Бретон объявил Пабло Пикассо художником-сюрреалистом, хотя «творческая манера его в сущности своей неподражаема» (2, с. 240).

Если картина Пикассо «Авиньонские девицы» (1906–1907) представляет собой изображение угловатых фигур, как бы вырубленных из дерева, то его знаменитое большое полотно «Разрушение Герники» (1937), написанное в связи с бомбардировкой немецкими фашистами испанского городка Герника, показывает отвратительный хаос разрушения. Исполненное в черно-белой тональности, это полотно является криком «в память о погибших соотечественниках» (2, с. 240).

Футуризм назвали авангардистское художественное течение 1910–1920 гг., появившееся в Италии, которую провозгласили «родиной футуризма». Теоретиком футуризма и вождем первой, миланской группы футуристов стал итальянский писатель Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944), опубликовавший в 1909–1919 гг. целый ряд статей, так называемых «Манифестов футуризма». В живописи «итальянские футуристы Умберто Боччони и Джино Северини ис-

пользовали пересечения, сдвиги и наплывы форм, многократные повторения мотивов, как бы суммируя впечатления, полученные в процессе стремительного движения» (4, с. 1454). Когда итальянские футуристы начали сближаться с фашистским диктатором Бенито Муссолини, движение распалось.

Русский футуризм открывается «Прологом эгофутуризма» (1911) Игоря Северянина и сборником «Пощечина общественному вкусу» (1913). Русские футуристы не имели ни единой программы, ни единого центра. Наиболее активная группа раннего русского футуризма «Гилея» состояла из братьев Д. и Н. Бурлюков, В. Хлебникова, В. Каменского, В. Маяковского и др. Они выпускали сборники футуристических рисунков и стихов: «Дохлая луна», «Затычка», «Молоко кобылицы». Считается, что русские футуристы (кубофутуристы) привлекали раннего Маяковского идеей новаторства, жадой нового слова.

Дадаизм называется движение в искусстве и литературе, основанное на намеренной иррациональности и отрицании традиционных художественных ценностей. Дадаизм сложился в Швейцарии и существовал в 1916–1922 гг. В словаре «Larousse» два живших в Цюрихе литератора обнаружили слово «дада», которым «в Италии обозначают кубок и кормилицу, в России и Румынии – двойное утверждение, а негры племени кру называют так священную корову» (1, с. 51). Это слово показалось художникам подходящим для определения такой позиции в искусстве, которая состояла в стремлении уничтожить категорию художественного, стереть различие между «высоким» и «низким», создать «антиискусство».

В феврале 1916 г. в Цюрихе было открыто артистическое кабаре «Вольтер», где дадаисты стали устраивать театрализованные представления на фоне картин грубо натуралистических и хаотически деформированных. Во главе группы «Дада» стояли художники Ганс Арп и Макс Эрнст. Существование группы было кратковременным, так как в начале 1920-х годов большинство ее участников примкнули к сюрреалистам и абстракционистам.

Одним из основоположников и теоретиков *сюрреализма* был французский писатель Андре Бретон (1896–1966). Совместно с Луи Арагоном он основал журнал «Литература» (1919), который вначале был органом дадаизма, а затем стал проповедовать сюрреализм. Анд-

ре Бретон возглавлял и другие сюрреалистические журналы. Он написал в 1924 г. «Манифест сюрреализма», а в 1930 г. – «Второй манифест сюрреализма». В позднейших книгах «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1945) и «Лампа в часах» (1948) Андре Бретон рассматривал кризис культуры в XX в. В «Манифесте сюрреализма» Бретон заявил, что сюрреализм стремится разрушить людские психические механизмы, заняв их место при решении всех проблем жизни.

Наибольшего расцвета сюрреализм достиг в живописи и в поэзии (П. Элюар, Л. Арагон, Ж. Превер, Ф. Гарсия Лорка и др.). Художники-сюрреалисты полагали, что источником искусства является сфера подсознания, а главной чертой искусства называли алогичность, сочетания предметов и явлений, которым придается лишь видимая достоверность. Так, Хуан Миро (1893–1983) имитировал наивность детского рисунка, создавая пестрые красочные композиции. В картине «Женщина и птица в лунном свете» (1949) Миро обращается к алогичным ситуациям и формам.

Сальвадор Дали (1904–1989) начал свою творческую деятельность с картин, проповедовавших власть подсознательного и извращенных инстинктов (цикл «Город параноиков»). Когда Дали призвал в 1950 г. художников объединиться на почве католицизма, папская курия начала заказывать ему картины на религиозные темы: «Распятие Христа от святого Иоанна», «Тайная вечеря», изображения мадонн. Правда, в этих картинах причудливо сочетаются фигуры и фрагменты предметов. Хаотическое нагромождение всяких фантастических предметов характерно и для художника-сюрреалиста Ива Танги (1900–1955).

В 1930-е годы многие из сюрреалистов переехали в США, где в Нью-Йорке в 1942 г. была организована выставка их картин. В этих работах сохранялись сюрреалистические принципы изображения фантастических, нелепых, воображаемых существ и их неестественных сопоставлений и комбинаций.

Для *экспрессионизма* основным принципом являлась «деформация изображения во имя передачи экспрессии переживания или подсознательного импульса» (3, с. 324). Единственной реальностью экспрессионисты провозгласили субъективный духовный мир человека, объявив его главной целью в искусстве. Предшественниками

экспрессионизма считаются норвежский художник Эдвард Мунк (1863–1944) и две группы немецких художников: дрезденская группа «Мост» (1905) и мюнхенская группа «Голубой всадник» (1911). «В представлении этих художников мир выглядел хаотичным, а его закономерности иллюзорными» (3, с. 324).

Один из лидеров экспрессионизма, швейцарский художник Пауль Клее (1879–1940), входивший в объединение «Голубой всадник», увлекался примитивизмом и подражанием детскому рисунку. Немецкий художник Франц Марк (1880–1916) изображал фантастических животных: «Коровы. Желтое, красное, зеленое» (1912), «Судьба животных» (1913). Немецкий художник Эмиль Нольде (настоящая фамилия Хансон, 1867–1956) тяготел к религиозной экзотике: «Жизнь Христа» (1911–1912).

Некоторые искусствоведы относят к экспрессионизму творчество Марка Шагала (1887–1985), который в 1922 г. вместе с семьей навсегда уехал из России и в 1937 г. получил гражданство во Франции. Однако есть мнение, что немецкие экспрессионисты были чужды Шагалу «своей резкостью, сухостью, бездуховностью и апоэтичностью» (2, с. 244).

Абстракционизм и конструктивизм. В 1910 г. абстрактные композиции Василия Кандинского (1866–1944), русского художника, который провел значительную часть жизни в Германии и Франции (жил в Европе с 1921 г.), стали отправной точкой абстракционизма. Представители этого направления утверждали, что «художник не должен сообщать зрителю никаких определенных мыслей, чувств или настроений» (3, с. 342). Отказ от изображения реальных предметов и явлений, видимая бессодержательность живописного абстрактного искусства делает возможным любое его истолкование. Одним из течений абстрактной живописи стал *конструктивизм*, который был направлен на использование геометрических форм.

В России абстракционизм проявил себя наиболее ярко в творчестве Казимира Малевича – «Плотник» (1911–1912), «Черный квадрат» (1913). Владимир Татлин (1885–1953) стал одним из основоположников русского конструктивизма в живописи. В Европе центром абстрактного искусства была высшая школа «Баухауз», основанная в 1919 г. в Германии (в 1933 г. ее упразднили фашисты). В этой школе преподавали В. Кандинский и Пауль Клее. Они проповедовали сво-

боду художника-абстракциониста передавать эмоции путем нетрадиционных и полностью необычных для живописи средств выражения. Так, на картинах некоторых художников зачастую имелись надписи не вполне четкого содержания. Например, на картине Михаила Ларионова (1881–1964) под названием «Осень» (1911–1912).

Список литературы

1. Авангард // Большая иллюстрированная энциклопедия: В 32 т. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – Т. 1. – С. 48–53.
2. Бычкова Л.С. Творчество и чудотворство: Живая классика искусства. – М.: Модерн-А: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 320 с.
3. История искусства зарубежных стран. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – 670 с.
4. Советский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 4-е изд. – 1632 с.
5. *Řezáč J.* Amedeo Modigliani. – Praha: NČSVU, 1960. – 64 s.

ТЕАТР АБСУРДА*

В драматическом искусстве театр абсурда впервые заявил о себе в начале 50-х годов XX в. пьесами «Лысая певица» Эжена Ионеско (1912–1994) и «В ожидании Годо» Сэмюэла Беккета (1906–1989). «Театральная условность открыла в пьесах “абсурдистов” множественность смысловых пластов, от самых трагических до вполне жизнеутверждающих, ведь и в жизни отчаяние и надежда – всегда рядом» (с. 31). К театру абсурда относят обычно и пьесы Жана Жене (1910–1986), Гарольда Пинтера, Фернандо Аррабала, а также пьесы польского драматурга Славомира Мрожека.

Французский драматург Э. Ионеско в своих пьесах стремился «обнажить опасность конформистского сознания, абсолютно обезличивающего человека» (с. 32). В комедии «Лысая певица» Ионеско показана нелепость банальных суждений и тривиальных фраз. В пьесе «Носорог» (1959) драматург «предрекает» превращение целого общества людей в носорогов. А в одной из самых известных своих пьес «Стулья» (1952) Ионеско использует прием трансформации образов: героиня выступает то как жена старика, то как его мать. Персонажи пьес Ионеско характеризуются отсутствием духовных устремлений.

Ирландский писатель и драматург С. Беккет (писал на французском и английском языках) в самом знаменитом своем произведении «В ожидании Годо» (1952) трактует тему одиночества. Персонажи этой трагикомедии (Владимир и Эстрагон) полностью одиноки и даже с трудом вспоминают прошлое. Лейтмотивом драматургии Бекке-

* Театр абсурда // Большая иллюстрированная энциклопедия: В 32 т. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – Т. 1. – С. 30–35.

та становится фраза из этой пьесы: «Никто не приходит, ничего не происходит» (цит. по: с. 33). Пьесы Беккета («Конец игры», «О прекрасные дни» и др.) всегда требуют изощренных сценических толкований, отчего некоторые свои произведения он воплощал на сцене лично. В произведениях Беккета «неизменно варьируется мысль о непосильном для человека бремени существования. В то же время, сдобренные тонким мягким юмором, они почему-то оставляют светлое чувство» (с. 34). За пьесу «В ожидании Годо» Беккету была присуждена Нобелевская премия.

Французский драматург и писатель Жан Жене является самым экстравагантным представителем театра абсурда. Его наиболее знаменитая пьеса – «Служанки» (1947). «Это пьеса о жизни, в которой в уродливой форме столкнулись мечта и действительность» (с. 35).

Английский драматург Г. Пинтер в мрачных трагикомедиях «День рождения» (1957), «Немой официант» (1957), «Сторож» (1960), «Пейзаж» (1969), «Измена» (1978), «Теплица» (1980), населенных загадочными персонажами, пародирует обычные разговоры человеческого общения и своеобразно обрисовывает страдания людей, которые оказались на обочине жизни.

Испанский драматург Ф. Аррабаль – автор пьес «Два палача» (1956), «Первое причастие» (1966), «Сад наслаждений» (1969), «Инквизиция» (1982). В своих пьесах Аррабаль противопоставляет детскость персонажей жестоким обстоятельствам, в которых они вынуждены жить.

Произведения театра абсурда в основном строятся на том, что герои, утратившие веру в Бога, теряют смысл жизни и существуют в ожидании смерти – бессмысленно и бесцельно.

И.Л. Галинская

А.И. Кравченко

ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА*

Реферируется глава из учебника по культурологии для высших учебных заведений. А.И. Кравченко пишет, что XX век считается самым динамичным за всю историю человечества. Процессы обновления затронули все страны мира и всех людей, причем каждого человека в отдельности. «Ученые придумали теорию модернизации, а художники – новый стиль в искусстве, названный *модернизмом*» (с. 363). Он характеризует культуру первой половины XX в., а ситуацию, сложившуюся во второй половине XX в. и в конце столетия, называют *постмодернизмом*. Это исторически новый тип культуры, принципом которого является «свободное сочетание выразительных средств, а также плюрализм идей, мнений, точек зрения и конкретный гуманизм» (с. 364).

Модернизм затронул в первую очередь архитектуру и декоративное искусство, для него характерны «гибкие текущие линии, стилизованный растительный узор» (с. 365). Употребляют также термин «*авангардизм*», когда говорят об отходе культуры от реализма. В 1905 г. в парижском Осеннем салоне были выставлены картины, которым было дано название «*фовизм*» (от франц. «*fauve*» – «дикий»). Этот стиль характеризовался пронзительной цветовой гаммой и просуществовал недолго – до 1907 г. (А. Матисс, А. Маркс, Ж. Руо и др.).

* *Кравченко А.И.* Культурология: Учеб. пособие для вузов. – М.: Академический Проект, 2010. – Гл. 1. – С. 362–380.

Экспрессионизм возник, как и фовизм, в 1905 г. и охватил изобразительное искусство и литературу. Он стремился выразить субъективный мир человека. К этому стилю стали относить ряд художественных группировок: «Мост» (Э.Л. Кирхнер, Э. Нольде – автор картины «Поклонение волхвов»), «Синий всадник» (Ф. Марк, В. Кандинский, П. Клее) и др.

Родоначальниками *кубизма* были Жорж Брак (1882–1963) и Пабло Пикассо (1881–1973). «Отличительное свойство кубизма – максимально возможное разрушение законов перспективы» (с. 368). Композиция П. Пикассо «Авиньонские девицы» (1907), изображающая сцену в борделе, поощрила других художников к еще более смелым экспериментам. П. Пикассо в 1914 г. отошел от кубизма и в 1937 г. создал «Гернику», посвященную жертвам гражданской войны в Испании.

Абстракционизм, т.е. беспредметная живопись, характеризует работы Василия Кандинского (1866–1944), Казимира Малевича (1878–1935), Питера Мондриана (1872–1944). Эти художники отказались от изображения предметного мира ради сочетания геометрических форм. *Футуризм* – авангардистское направление в европейском искусстве 1919–1920-х годов, которое культивировало эстетику урбанизма и машинной индустрии. Первый «Манифест футуризма» выпустил в 1909 г. итальянский поэт Ф.Т. Маринетти. Футуризм процветал преимущественно в Италии и России.

Дадаизм (от «dada» – конек, деревянная лошадка; детский лепет) сложился в Швейцарии в 1916–1922 гг. как антивоенное, антинационалистическое, антиконформистское течение (Ф. Пикабия, М. Дюшан, М. Эрнст и др.). В 20-е годы «дадаизм во Франции слился с сюрреализмом, в Германии – с экспрессионизмом» (с. 371).

Что касается *сюрреализма*, то это одно из ведущих направлений в искусстве XX в. Он провозгласил источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации). Наиболее яркие представители сюрреализма – испанский живописец Сальвадор Дали (1904–1989) и бельгийский художник Рене Магритт (1898–1967). «Манифест сюрреализма» выпустил в 1924 г. французский писатель Андре Бретон (1896–1966).

Европейская художественная литература в XX в. остается верной классическим традициям (Дж. Голсуорси, Т. Манн, Г. Бёль,

А. Франс). Воздействие модернизма испытали П. Элюар, Л. Арагон, М. Пруст, Дж. Джойс, Ф. Кафка, Р.М. Рильке. После открытия французским философом А. Бергсоном метода анализа «поток сознания» его идеи легли в основу романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» и постмодернистской прозы Джеймса Джойса.

Экзистенциализм, или философия существования, определяет творчество Альбера Камю и Жана-Поля Сартра. Философ Мартин Хайдеггер является одним из основоположников немецкого экзистенциализма. Во второй половине XX в. заявляет о себе массовая культура и формируется эстетика *постмодернизма*, которая «выдвигает в качестве главного лозунга *стилистический плюрализм, открытое искусство*», которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями» (с. 380).

И.Л. Галинская

ОДИН ИЗ ЭПИЗОДОВ НАСТУПЛЕНИЯ НА СОЛЖЕНИЦЫНА КАК ИНТЕРПРЕТАТОРА РУССКОЙ ИСТОРИИ*

В конце 2010 г. вышел в свет обширный сборник статей западных авторов, посвященных Александру Исаевичу Солженицыну как мыслителю, историку и художнику. Центральное место отведено здесь работам на темы Гарвардской речи и «Архипелага ГУЛАГ», вызвавшим наибольшую волну полемики на Западе. Представленные здесь материалы, печатавшиеся в различных иностранных изданиях с 1974 по 2008 г., в России публикуются впервые.

Среди многочисленных и основательных работ, посвященных мировоззрению Солженицына, мною выбрана статья, которая выделяется из общего собрания текстов своим провоцирующим содержанием и тем вызывает желание ее оспаривать. Одновременно позиция, выраженная в ней, оказалась весьма репрезентативной для восприятия Солженицына на Западе (а после открытия книжных шлюзов с начала 90-х – и в нашей стране). Потому, сосредоточившись на этом примере, мне бы хотелось показать степень интеллектуальной основательности, а также внутреннюю установку этой распространенной интерпретации. Текст привлек мое внимание еще и весьма оригинальной стратегией.

* Солженицын: Мыслитель, историк, художник. Западная критика, 1974–2008: Сб.ст. / [Сост. и авт. вступ. ст. Э.Э. Эрикссон, мл.; Комментар. О.Б. Василевской; Пер. с англ., фр.] – М.: Русский путь, 2010. – 720 с.

Сборник, согласно характеристике его составителя, американского профессора Эдварда Эриксона, собран по принципу «доскональной», но «в то же время уважительной критики», в подтверждение чего приводятся статьи, «вышедшие из-под пера таких французских знаменитостей, как Клод Лефор, Раймон Арон, Ален Безансон и Жорж Нива» (с. 364). И по большей части это так. Однако в ряду этой не просто «уважительной», но даже и не «доскональной», т.е. не придирчивой, критики (а зачем ей таковой и быть, если речь идет о таком исключительном явлении, как Солженицын) имеет место не только резко отличное от всех остальных, но и весьма загадочное по форме высказывание.

Я имею в виду статью известного истолкователя судеб России, плодovitого в недавнем прошлом советолога, одного из членов «Академии бессмертных», Алена Безансона – статью «Солженицын в Гарварде» (с. 364–376).

Недоумение возникает с первых же строк: «Речь, произнесенная Солженицыным летом 1978 года в Гарвардском университете, – заявляет автор, – может быть истолкована двояко. Первая – простая – интерпретация лежит на поверхности, вторая – более рискованная и сомнительная – может, однако, оказаться и более интересной и более близкой к истине» (с. 364). Здесь что ни фраза, то вопрос. И как это «более сомнительная», оно же и «более истинная»? Разве что восточный коан или, наоборот, всеприемлющий постмодернизм чувствует себя здесь как дома, но для логического навыка европейца, каковым является академический автор, это явная несообразность.

Читаем далее; автор, казалось бы, хочет воздать должное великому человеку и признается, что не может исчерпать «списка его грандиозных деяний», – деяний человека, действовавшего «в ситуации, не имевшей прецедента в человеческой истории», в «режиме, имеющем совершенно иную природу, чем любой другой, доселе известный» (там же). Казалось бы, речь идет об исключительной, героической личности. Но затем поясняется: «После 1917 года во всем мире родилось совсем немного людей (attention! – *Р.Г.*), более достойных восхищения, чем Александр Солженицын, и среди них ни одного русского» (там же). (Последнее пояснение автора станет понятно потом.) Заметьте, «совсем немного», но – «более достойных» (а не хотя бы – «таких же достойных»). Это похвала или, скорее, выраже-

ние скепсиса? И не воспроизводит ли это схему, по которой строится знаменитая речь Антония из шекспировского «Юлия Цезаря» – оратор демагогического лицемерия на все времена.

Я говорю не то, чтоб спорить с Брутом,

Я только то, что знаю, говорю...

А Брут достопочтенный человек.

Кто же эти «нерусские» сверхгерои? Оказывается, это – возглавители национально-освободительного движения боливиец Боливар и О'Коннелл, деятель легальной (заметьте!) борьбы за независимость Ирландии и равные права католиков. Они, действующие в старорежимных условиях, – «освободители», а Солженицын, прошедший все круги ада и как «один в поле воин» заглянувший в пасть дракона, «свою страну... не освободил», а «проиграл» (с. 364–365). Что же означает тогда признание автором «беспрецедентной ситуации в мировой истории», доставшейся на долю Солженицына? Однако опять тут же признаются его необыкновенные дарования: «Он в одиночку способен заставить свою страну пойти по благоприятному или неблагоприятному для нее пути».

Ведь «Брут достопочтенный человек».

Под видом восхваления Брута оратор Антоний наводит на него густую тень и возбуждает против него толпу. (Реплики толпы: «Он дело говорит», – когда подвергает сомнению поступок Брута.) В данном случае «толпа» – это идейная сцена общественного мнения Запада – но и России, – формируемая под воздействием в том числе и такой авторитетной «французской знаменитости», как Ален Безансон.

Но наступает момент, когда автор не удерживается в пределах обозначенной двусмысленной стратегии, перестает играть в кошки-мышки и, давая волю своим чувствам, переходит к прямому высказыванию. К ведущемуся им расследованию привлекаются и неожиданные сравнения и снобистские фразы. Доброму вору всё впору. Почему-то поначалу для контрастного фона призывается Надежда Мандельштам со своим великим «женским чутьем» (а ведь ее «чутье», уместность упоминания о котором здесь ничем не мотивируется, состояло в том, что она как раз отдала предпочтение реализму Солженицына перед Шаламовым). Так вот, в ее обществе, зачем-то признается критик, он чувствует себя в безопасности (не то, что, мол, в обществе Солженицына). «Она всё *поняла* до конца», – таинственно на-

мекает критик (с. 365). Что именно – читатель должен разгадать сам, но вряд ли сможет, если не считать высказанного ею как раз предпочтения Солженицыну. С энтузиазмом аггравирует, нагружает Безансон «оброненные» Анной Ахматовой о Солженицыне «два слова: *советский человек*» (с. 366), пытаясь отказать великому писателю и мыслителю в интеллектуализме. И можно понять, почему: духовная мощь в конформистском сознании позитивистски настроенного современного публициста (почему-то назвавшегося католиком) исключает умственную рафинированность, отвага и рефлексия не совмещаются в его сознании. «Понятно, – домысливает за Ахматову автор, – что эта знатная дама... остро чувствовала то примитивное, тяжелое и плебейское, что вылезало из этого уцелевшего в ГУЛАГе человека, когда он обращался к искусству» (там же). (Одно это возмутительное «додумывание» недвусмысленно характеризует намерения автора!)

К следствию привлекается и мнение решительного, но переменчивого в суждениях Александра Зиновьева о советском человеке как «окончательно выродившемся мутанте». Тень брошена. Но тут Безансон показывает, что он стоит на защите солженицынского имиджа, находя здесь, вероятно, лишь ослабленный вариант советского образованца: несмотря на «все слабости Солженицына, все слепые пятна его мысли», его величие в том, что «в нем выжила и победила» *совесть* и что свое «бескультурие» он превратил в культуру («если считать культурой, – ограничивает свое великодушие критик, – способность верно различать понятия») (там же). Здесь снова прорывается старый прием: Солженицын всё же «достопочтенный человек».

Для окончательного понимания, что такое Солженицын, автор расследования отсылает к одному из основателей Коммунистической партии Франции, идейному адвокату Ленина Борису Суварину, который даст «убедительный ответ» автору «Архипелага ГУЛАГ» и «Красного колеса» (с. 370).

Обращаясь к объявленной в названии теме, автор с места в карьер возглашает: «Что такое Гарвардская речь? Ошибка? Провал?» Это все равно, что спросить: «Пушкинская речь Достоевского? Ошибка или провал?» Безансон исходит из будто бы всем известной и принятой презумпции, что в Гарварде Солженицына постигла неудача. Налицо беззастенчивая попытка внушения по рецепту нацистско-

го министра пропаганды: «Чем невероятней ложь, тем скорее в нее поверят».

«Гарвардская речь», этот плод напряженной мысли и взволнованного сердца, несет Западу две неотложные вести: предостережение от возможного крушения на пути автономного, безрелигиозного гуманизма и – от духовного разоружения перед коммунизмом. Казалось бы, это ли не близко душе антикоммуниста и христианина? Но нет, оказывается, Солженицын строит свои соображения на «ложной основе славянофильства» (с. 369), которое – как не акцентирующее начало правосознания – опаснее Советской власти: «Под флагом христианства воцаряется более благородный, более глубокий и, следовательно (? – Р.Г.), более вредный (логика? – Р.Г.) нигилизм, чем нигилизм революционный» (с. 368). В материалистическом же консьюмеризме Запада католический автор видит лишь «безобидное стремление к комфорту» (с. 375).

Россия опасна тем, что «в России права нет совсем» (с. 371), – декларирует исследователь, имея в виду всё российское прошлое. При этом понятие права употребляется здесь в расширительном смысле, синонимичном закону. Но закон существовал в России с незапамятных времен (как не знать этого специалисту по русской истории?); в письменном виде – со времен Русской Правды Ярослава Мудрого.

Опасным называет автор и сам стиль и язык писателя.

Однако пора нам прекратить распутывать извилистый стиль и язык самого критика, который на каждом шагу задает головоломки. И, наконец, осознать, за что великий человек подвергается несообразным и вопиющим нападкам. В ходе этого судебного процесса нельзя не заметить, как разговор о Солженицыне все время соскальзывает на другой предмет – на Россию. Причем интересно, что единственное справедливое замечание о том, что русская и советская история – это разные вещи, оказывается какой-то случайной оговоркой, противоречащей всей концепции по этому вопросу в данной статье, не говоря о том, что писал ведущий французский истолкователь российской истории до и после рассматриваемого текста. Так, в книге «*Le Tsarevitch immole*»¹ («Принесенный в жертву царевич», неточно

¹ *Besançon A. Le Tsarevitch immole.* – P.: Plon, 1967. – 282 p.

переведенной у нас как «Убиенный царевич»), посвященной русскому национальному сознанию, заявлено: «Продолжительность и глубина русских бед придает истории этой страны что-то пагубное, порой вызывающее ужас, жалость и отвращение»¹. Это хуже, чем трагедия: Россия достойна даже не сострадания, а презрения. Далее, русское прошлое просматривается сквозь психоаналитическую призму, при помощи фрейдовской отмычки эдипова комплекса, а ленинская теория – в свете онтологии гностицизма II в. Чтобы сочинять столь изощренные несообразности, надо иметь очень веские причины, а в конечном итоге – испытывать жгучую ненависть к «этой стране», России, которая не заслуживает, по мысли критика, лучшей участи, чем занимать место изгоя среди народов.

Попробуйте объяснить, что же толкнуло на этот путь французского академика, аналитика тоталитарных идеологий, никогда не бывшего леваком, вроде Глюксмана, и в конце концов нашего единоверца по христианству? Неужто болят старые раны, говорит застарелый имперский синдром, гибель наполеоновской армии «под снегом холодной России»; или – притязания России на мессианское преемство от древнего Израиля; или, проще, узел еврейского вопроса, завязавшийся в России? Тайна сия велика есть.

Так или иначе, Солженицын как предстатель и символ России не мог не стать ответчиком за нее. Однако никакие инсинуации не смогут отменить того факта, что Солженицын – великая личность нашего времени, за которой числятся три подвига (если говорить языком Владимира Соловьёва): подвиг человеческий, он герой, вынесший из концлагерных застенков несломленный дух и чувство призванности вступить в битву с драконом; подвиг художественный – создание грандиозного эпоса; и, наконец, подвиг мыслителя-историософа, дающий нам ответы, способные осветить перепутья русской судьбы и сумерки человеческой цивилизации.

Р.А. Гальцева

¹ Гальцева Р.А. Знаки эпохи. Философская полемика. – М.: Летний сад. 2008. – С. 217.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В.И. Мильдон

ОЧЕРК ТЕОРИИ ПРОЗЫ*

Валерий Ильич Мильдон, доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики Всероссийского государственного университета кинематографии (ВГИК), рассматривает в монографии законы литературного развития русской словесности XVIII–XX вв., и в частности, чередование эпох преобладания стиха или прозы, повторяющееся в среднем каждые 60–80 лет.

Автор реферируемой книги напоминает, что отечественные литературные критики XVIII в. и примерно до 20-х годов XIX в., «рассуждая о литературе, почти всегда имели в виду поэзию, а не художественную прозу» (с. 29). Издатель журнала «Московский телеграф» Николай Полевой писал в «Очерках русской литературы» в 1831 г., что переход от стиха к прозе, «начавшись после времени Ломоносова Карамзиным, продолжался до времени Пушкина и нынешней прозы...» (цит. по: с. 37). Он считал, что в конце этого перехода стоит В.А. Жуковский, который «видел, куда движется литература, но, воспитанный на стихотворном языке, понимал это движение как развитие языка же» (с. 37).

В «Повестях Белкина» (1831) Пушкин окончательно отошел от опыта стиха. В статье «О прозе» еще в 1822 г. Пушкин писал, что

* Мильдон В.И. Очерк теории прозы. – М.; СПб.: Модерн-А: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 360 с. – (Лики культуры).

первые достоинства прозы – точность и краткость: «Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат» (цит. по: с. 40). Пушкин еще не задумывался над композицией, т.е. над «необходимостью плана для создания большой прозаической вещи» (с. 40). Основания будущей русской прозы были заложены Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила» (1820). Именно опираясь на «Руслана и Людмилу», Пушкин вводит в «Евгения Онегина» фигуру «повествователя-рассказчика, которым является сам автор» (с. 46). История русской литературы двухсот с лишним лет, считает В. Мильдон, показывает, что «новая проза есть итог взаимодействия поэзии (языка) и прозы (построения, композиции), причем это взаимодействие носит циклический, повторный характер» (с. 49–50). Обе тенденции встретились в творчестве Н.С. Лескова к концу XIX столетия. Эту линию продолжил А.М. Ремизов (1877–1957, с 1921 г. в эмиграции).

В конце жизни Л.Н. Толстой заметил, что старую художественную форму уже следует заменить новой, пересказом того, что именно произошло «на самом деле», т.е. не сочинять, а напротив – рассказывать. «Форма романа не только не вечна, но она проходит», – писал Л. Толстой в дневнике (цит. по: с. 78). «Кризис композиции, старых приемов построения прозы, усиливает интерес к языку – поэзии, фонетике, слову» (с. 80). После него наступает новый расцвет поэзии. Это был «второй расцвет» стихосложения (XIX в.), а «первый пришелся на эпоху второй половины XVIII – начала XIX в., когда в словесности преобладали стихи» (с. 80).

От поэзии к прозе шел Пушкин, причем на его прозу повлиял такой источник словесности как разговорность русской прозы XVIII столетия, содержавшаяся в *письмах*. Ведь для конца XVIII и начала XIX в. письмо было жанром литературным, поскольку в письме вырабатывались слог и отдельные приемы будущей литературы. Обратной стороной дневниковой исповеди стало проповедничество. Такие две формы письма были выработаны в XVIII в. и перешли в первую половину XIX в. Эту связь обнаруживают более поздние «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) Н.В. Гоголя. Многие гоголевские письма являются по содержанию докладами, статьями, и тон их не личный, а проповеднический. Письмо служило тогда разновидностью документализма.

За год до «Выбранных мест...» вышли «Бедные люди» (1846) Ф.М. Достоевского. Разница состояла в том, что «Гоголь *ориентировался* на отошедшую литературную манеру, Достоевский от нее *отталкивался*» (с. 103). Отечественная проза быстро освоила опыт «Дневника писателя» (1873–1881) Достоевского. В автобиографической трилогии В.В. Розанова уже налицо *художественный документализм*. «Розанова сближает с Гоголем проповедничество», но проповедь Розанова *не публична, а интимна*, ибо он описывает собственные реакции на свои же дела и события (с. 110). При этом автор реферируемой книги подчеркивает, что «Розанов-писатель и Розанов-персонаж, один из героев литературного произведения, не одно и то же» (с. 115). Это было литературное новаторство писателя, а в нашу эпоху подобным приемом воспользовался Вен. Ерофеев в повести «Москва – Петушки» (1969).

«В 20–30-е годы XIX столетия в русской литературе усиливается интерес к так называемой “неистой словесности”» (с. 129). «Мелкий бес» Ф. Сологуба или «Огненный ангел» В. Брюсова – примеры такой словесности в самом начале XX в. Словесность умиротворяющая, чередование чудесного и обыденного в прозе носят повторяющийся в каждую эпоху характер. В 20-е годы XX в. проявился особый интерес к творчеству немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана (1776–1822), появились «фантазии в духе Гофмана», например, повесть Андрея Соболя «Паноптикум» (1922), повесть Александра Чаянова «Венецианское зеркало, или Удивительные похождения стеклянного человека» (1923). Все дело в цикличности эстетических процессов, которую можно рассматривать «как один из законов развития словесности» (с. 139).

В главе «Имитация документа как явление новой прозы» В. Мильдон показывает, что свободное мемуарное повествование, определяемое как «художественный документализм», распространилось с 10–20-х годов XX в. Так построены многие произведения М. Горького, документализм которых носит автобиографический характер. Примером здесь служат и три книги М. Зощенко: «Письма к писателю» (1929), «Возвращенная молодость» (1933), «Перед восходом солнца» (1943), и «Колымские рассказы» (1979) Варлама Шаламова.

Говоря о задуманной Ф.М. Достоевским новой форме русской прозы – *цикле романов*, осуществленном Д. Мережковским, Ф. Соло-

губом, А. Белым и др., автор реферируемой книги объясняет, что особенность такой формы состоит в том, что это – открытая форма, когда повествование не должно быть замкнутым, законченным, «дорассказанным» (с. 218). Примером романа-цикла является теперь десяти-томная эпопея «Красное колесо» А. Солженицина. В. Мильдон считает, что впечатление открытости, незавершенности оставляет и пушкинский «Евгений Онегин», хотя роман в стихах вполне закончен. Такое впечатление создается в силу эстетической игры, которая Пушкиным вполне осознавалась (с. 234).

Первые признаки старения созданной Пушкиным прозаической школы обнаруживаются в творчестве Н.С. Лескова. Это наглядно демонстрирует его роман «Соборяне» (1872). «Тогдашняя эстетика романа выдыхается: художественно значимым оказалось как раз то, чему в послепушкинскую пору перестали уделять особое внимание – язык. В стихию языка Лесков погружается целиком, в соответствии с чем роман как большая форма исчезает из его творчества. Лесковские языковые поиски предшествуют экспериментам с языком у писателей начала XX в. – от символистов до “ничевоков” и обэриутов» (с. 267–268).

В словесном искусстве России с конца XVIII в. и до наших дней трижды происходил 60–80-летний цикл, «*возврат* одних и тех же художественных приемов» (с. 293). Первой была пушкинская эпоха, вторая – это эпоха русского Ренессанса, третья эпоха – нынешняя. Словом, литературное развитие является циклическим, причем чередуется то превосходство стиха, то прозы. В 20-е и 90-е годы XIX столетия эстетически преобладал стих, это же характерно для конца 50-х и начала 60-х годов XX в. Нового «расцвета лирики» можно ожидать в начале второго десятилетия XXI в., считает автор реферируемой работы (с. 324).

И.Г.

Ю. Барабаш

**«СВОЕГО ЯЗЫКА НЕ ЗНАЕТ...»,
ИЛИ ПОЧЕМУ ГОГОЛЬ ПИСАЛ ПО-РУССКИ?***

Пантелеймон Кулиш, первый биограф Гоголя, назвал одной из счастливых случайностей тот факт, что для автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки» языком творчества стал язык русский, а не украинский. Кулиш считал, что у молодого Гоголя первое побуждение к изображению малороссийской жизни не подкреплялось таким знанием украинского языка, которое обеспечивало бы ему полную творческую свободу. До Кулиша в том же смысле высказывался и Шевченко, бывший восторженным поклонником Гоголя.

Однако украинский язык Гоголь знал, в чем убеждают лексические, синтаксические, интонационные особенности его русскоязычных сочинений и писем. О том же свидетельствуют и некоторые современники, например М. Максимович, который знал Гоголя лично, в отличие от Кулиша и Шевченко. Он уверял, что писатель свое родное малорусское наречие знал основательно и владел им в совершенстве.

Будущий писатель формировался в эпоху, когда в жизни, быту, привычках, в сознании и поведении национальной шляхты природные украинские начала все заметнее вытеснялись «подколониальным „малороссийством“». Это проявлялось и в языковой сфере, где господствующим становилось двуязычие, или, точнее, макаронизм. В «омосковленных» (по выражению Ивана Франко) дворянских (со-

* *Барабаш Ю.* «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски? // Вопросы литературы. – М., 2011. – № 1. – С. 31–45.

всем еще недавно казацко-старшинских) семействах, к которым принадлежали и Гоголи-Яновские, в качестве языка повседневности, общения с прислугой еще бытовал украинский, правда, чаще – малоросское наречие, значительно утратившее природную чистоту, разбавленное инородными примесями. Но во внесемейном общении, не говоря уже об официальных обстоятельствах, торжественных случаях, деловой переписке и т.д. украинскому места не было. Необходимым и единственно приличным считалось употребление языка русского, пусть нередко весьма далекого от совершенства. То есть языковая двойственность была изначально заложена в творческой биографии Гоголя.

Сила и магия языка гоголевских сочинений – в поразительной гибкости, адаптивности механизма внутриязыковой «переналадки», отбора стилистических средств для оптимального решения той либо иной художественной задачи. Гоголь выбирает язык в зависимости от того, какой из двух наиболее полно соответствует выражению его мысли.

Писатель был слишком чуток к языку, обладал слишком тонкой художественной интуицией, чтобы верить в «совершенство» своего украинского. Он также полностью отдавал себе отчет в том, что как несовершенство его собственного, так и невыразительность тогдашнего украинского литературного языка в целом стали бы барьером на его писательском пути, препятствовали бы решению тех универсальных задач, которые он с самого начала ставил перед собою. Они ограничили бы сферу влияния его слова, которое не услышит и не оценит вся Россия, тем более – все человечество. А ведь Гоголь мерил свое литературное будущее именно такими, наивысшими критериями, общечеловеческим масштабом.

При этом Гоголь также имел в виду и униженное, нелегитимное положение в империи украинского языка, украинской культуры. Шло фронтальное наступление властей на украинскую школу, украинскую книгу, украинский язык. Отрицался сам факт существования такого языка, причем не только на официальном уровне, но даже такими деятелями как П. Пестель и В. Белинский.

Гоголь сразу стал писать на владычном языке, и все им созданное, создано по-русски. Сколь ни очевиден в языке гоголевских произведений украинский компонент, сколь ни существенны его эстети-

ческая и смыслообразующая функции в общем языковом контексте – это несомненно язык русский. Его особенность, его родовой признак – языковая дихотомия как форма сосуществования и взаимодействия двух стихий. Изначальная языковая двойственность в процессе творчества трансформировалась в качественно новый языковой феномен, возникший в результате обогащения русской языковой стихии украинским компонентом. Именно эта дихотомия в огромной степени определила особое, уникальное место Гоголя в русской литературе, его инновационную роль в развитии русского литературного языка.

С парадоксом языка Гоголя связана актуализировавшаяся проблема перевода сочинений Гоголя на украинский язык. Ясно, что при любом переводе отход от оригинала и связанные с этим потери так или иначе неизбежны, но в «случае Гоголя» они особенно болезненны, потому что чреваты стиранием уникальности русско-украинской языковой дихотомии, стандартизацией неповторимого гоголевского языка, по существу утратой им украинской составляющей. Ибо у Гоголя с предельной очевидностью выступает органическая, исторически обусловленная связь проблемы языка и его «непереводимости» с факторами социокультурными, социопсихологическими, поведенческими.

В последние годы в украинском гоголеведении обозначился целый набор различных версий, направленных на «украинизацию» творчества Гоголя. Некоторые из них обосновываются исключительно этническим происхождением, а то даже чисто территориальным фактором, местом рождения или проживания писателя. Сторонники подобного рода концепций считают ошибочным традиционное мнение о том, что решающим фактором принадлежности произведения к той либо иной национальной литературе является язык, поскольку национальные особенности, черты национального характера, образ мышления народа вполне могут быть выражены языком другого народа. И тут нет повода для спора. Творчество Гоголя – тому доказательство.

При этом следует, однако, представлять, на каком уровне рассматривается проблема – на уровне культуры или на уровне литературы, словесности, категорий близких, но не тождественных. В случае, когда речь идет о факте культуры, национальный характер может быть выражен – средствами иного языка – через различные проявле-

ния национально-духовной сущности. В литературе же эти понятия воплощаются только и исключительно в национальном Слове. Поэтому творчество Гоголя можно охарактеризовать как русскоязычную ветвь украинской культуры, но при этом как факт русской литературы.

Т.А. Фетисова

Ч. Милош

ТРЕЗВО О ПАСТЕРНАКЕ*

Международную славу Борис Пастернак, поэт, с которым в России могла равняться только Анна Ахматова, конгениальный переводчик Шекспира, приобрел только после присуждения ему в 1958 г. Нобелевской премии за роман «Доктор Живаго». В России на него сыпались оскорбления за написанную им книгу, которой никто не читал. А на Западе его безудержно хвалили за произведение, оторванное от дела всей его жизни, – ведь поэзия Пастернака практически непереводима. «Можно сказать, что в последние годы жизни Пастернак потерял право на собственную личность, а его имя стало знаком ситуации» (с. 69).

Внимание, которое критика уделила «Доктору Живаго», отодвинуло во времени осмысление всего творчества Пастернака.

С поэзией Пастернака Чеслав Милош познакомился в 1930-е годы. Русского поэта тогда высоко ценили в литературных кругах Польши. При всех различиях между польской и русской поэзией авторы, сформированные доминировавшими в начале века «модернистскими» течениями, обнаруживали разительное сходство. «В духовной семье поэтов, в смысле подхода к стиху, Пастернака можно поместить где-то между Болеславом Лесьмяном, который достиг зрелости, когда Пастернак был еще мальчишкой, и Ярославом Ивашкевичем или Юлианом Тувимом, которые были на несколько лет младше, чем

* Милош Ч. Трезво о Пастернаке // Новая Польша. – Варшава, 2010. – № 9(122). – С. 69–73.

он. В тридцатые годы поэтика, которую представляли эти выдающиеся фигуры, начала обесцениваться» (с. 69–70). Молодые поэты из-под знака «авангарда» декларировали восхищение старшими коллегами, но в то же время смотрели на них с подозрением, а нередко и просто-напросто на них нападали.

Автор статьи подчеркивает, что его взгляд на Пастернака окрашен историей польской поэзии последних десятилетий. Этот взгляд в силу разных причин отличается как от подхода знающих польский язык американцев, так и от подхода русских. Милош никогда не сомневался в том, что Пастернак – великий поэт. Еще в 1954 г., т.е. до публикации «Доктора Живаго», он предсказывал, что когда-нибудь в Москве Пастернаку поставят памятник.

Успех «Доктора Живаго» на Западе невозможно объяснить ни скандалами, сопутствовавшими изданию романа, ни политическими эмоциями. По мнению польского поэта, «Доктор Живаго» утолял вполне понятный голод: «Читатель жаждал повествования, полного необычайных событий, бегства в последнюю минуту, переплетающихся сюжетных линий, повествования, которое – в противоположность микроанализу западных романистов – выводило бы на простор исторического пространства и времени. Читатель романов искушен, он сразу чувствует, обрел ли в авторе родственную душу. Стремясь передать поразительную, чудесную текучесть жизни, Пастернак проявил ненасытность, равную той, которую обнаруживали его предшественники – писатели XIX в.» (с. 70).

Критики не могли договориться, как классифицировать «Доктора Живаго». Естественней всего было признать, что роман возродил традицию великой русской прозы, и назвать имя Толстого. Но тогда невероятные встречи и почти чудесные вмешательства, которые так обожает Пастернак, следует признать ошибками, прегрешениями перед реализмом. Другие критики, к примеру Эдмунд Вильсон, трактовали роман как сеть символов, иной раз заходя столь далеко, что Пастернаку в письмах пришлось опровергать, будто он то или иное имел в виду. А третьи, например профессор Глеб Струве, пытались смягчить эту тенденцию, однако признавали, что «Доктор Живаго» связан с русской символистской прозой начала XX в.

По мнению Милоша, Пастернак не был внутренним эмигрантом, а разделял печали и радости людей из круга Союза писателей в

Москве, следил за бесконечными спорами в литературной периодике и на собраниях: дискуссии тянулись больше года и повторяли зигзаги политической линии. Наверняка он также читал многие теоретические книги, а в Советском Союзе теория литературы – это вовсе не невинное времяпрепровождение для лотофагов, она скорее напоминает акробатику на канате над пропастью. А поскольку из всех жанров художественная проза имеет самый широкий резонанс и больше всего подходит на роль идеологического оружия, то именно ей посвящены многочисленные труды.

Критика утверждала, что советские писатели должны учиться у «здоровых» романистов минувших веков, избегая при этом невротической литературы, которую на Западе создает клонящаяся к упадку буржуазия.

«Доктор Живаго», книга, суть которой – игра в прятки с судьбой, удивительно напоминает один английский роман – «Тома Джонса» Филдинга. Действительно, требуется некоторое усилие, чтобы совместить коней и постоянные дворы английской деревни с железной дорогой и лесами России, но к этому побуждает путешествие среди загадок в обоих романах. Если бы Пастернак использовал некие приемы механически, параллель с Филдингом не имела бы смысла. Но в «Докторе Живаго» эти приемы становятся знаками одобрения мироустройства, жизнеутверждения, если воспользоваться любимым словом автора. Они исподволь выражают несогласие на благообразную, рационализированную, упорядоченную реальность марксистских философов, стремление вернуть иную реальность, более богатую, но поставленную вне закона. Более того, приемы эти отлично подходят для передачи опыта самого Пастернака и всех русских. Каждый, кто пережил войны и революции, знает, что, когда горит людской муравейник, необычайных встреч и невероятных стечений обстоятельств бывает гораздо больше, чем во времена мира и обыденной рутины. Человек может уцелеть благодаря тому, что на пять минут опоздал в квартиру, где всех арестовали, или потому, что не успел на поезд, который взлетел на воздух. Что было причиной – случайность, судьба, провидение?

Если предположить, что Пастернак осознанно позаимствовал средства романа XVIII в., его мнимые грехи против реализма будут не столь уж непростительны. У Пастернака был свой взгляд на ре-

лизм. Меньше будет и соблазна искать в «Докторе Живаго» символы, как изюминки в тесте. Пастернак самую материю жизни воспринимал как символическую, ее описание не требовало явных и слишком очевидных аллегорий, довольно было самих ситуаций и действующих лиц.

Живаго, поэта, наследника западноевропейской богемы, разрывают противоположные стремления: отступить вглубь себя, т.е. к единственному ресурсу ценностей, или шагнуть навстречу обществу, которое необходимо спасти. Кроме того, Юрий – наследник русского «лишнего человека». Правда, у него не слишком много добродетелей, инициативы и мужества. Но несмотря на это читатель ощущает к герою глубокую симпатию: его притягивает – в чем убеждает нас автор – харизма этого защитника «внутренней свободы». Пассивный свидетель кровопролитий, лжи и унижения, Юрий должен совершить нечто, что подтвердило бы: отдельная личность еще что-то значит. Перед ним два пути – путь восточного христианства или путь Гамлета.

Жалость и уважение к юродивому – дураку в лохмотьях, существу с низшей ступеньки социальной лестницы – имеют в России древние корни. Юродивый, защищенный своим безумием, мог говорить правду прямо в глаза власть имущим и богатым. Он пребывал вне общества и осуждал его – именем идеального божественного порядка. Вероятно, во многих случаях безумие было всего лишь маской. В определенном смысле юродивый напоминает шекспировского шута. Пушкин объединяет эти два образа в «Борисе Годунове», там дурачок Николка – единственный человек, который отваживается во весь голос кричать на улицах о преступлениях властителя.

Юрий Живаго после Гражданской войны попадает в самые низы общественной пирамиды. Забывает о том, что у него есть диплом врача, ведет жалкую жизнь зятя своего бывшего дворника и, обзаведясь «липовыми документами», хватается за любую никчемную работу. Отказ войти в круг так называемой новой интеллигенции означает уход из мира – единственный способ сохранить честность в городе, где правит ложь. Но у Юрия Живаго есть и другая ипостась. Он пишет стихи о Гамлете и сам воспринимает себя как Гамлета. Да, но Гамлет – это человек, у которого есть цель, его действия неразрывно связаны с пониманием правил игры. А у Юрия хоть и есть интуитивное ощущение добра и зла, но то, что делается в России, ему так же

непонятно, как химическое строение стекла пчеле, бьющейся в окно. Поэтому всё, что ему остается, – это поэтический жест, защита подлинности слова. Круг замыкается: поэт, совершивший побег из своей башни, возвращается в нее.

Проблемы Юрия Живаго – это проблемы Пастернака и его современников. Пастернак разрешил их несколько удачней, чем его герой: его гамлетовский жест – не стихи, а роман; однако проблемы остаются до конца книги. Трудность в том, что автор принял картину истории, общепринятую в Советском Союзе. Согласно этой картине история развивается по predetermined стезе, движется вперед «скачками», а Октябрьская революция (и то, что случилось после) была именно таким скачком космического масштаба. Быть «за» взрыв исторических сил или «против» него – столь же смешно, как быть за грозы и смену времен года или против них. Во время катаклизма человеческая воля ничего не значит, коль скоро даже вожди революции – всего лишь орудия этого могущественного «процесса». Пастернак не отрицал такого взгляда. В одном стихотворении он написал, что всё, чем живет столетие, происходит в Москве. Видимо, он воспринимал марксизм в религиозных категориях. И в самом деле, разве марксизм не есть секуляризованная библейская вера в конечную целесообразность, предполагающая начертанный судьбой план спасения? Историческая трагедия обладает всеми признаками необходимости, ведущей к конечному благу. Быть может, это роман о личности и Цезаре, но с одной поправкой: сила нового Цезаря – не только сила его легионов.

Однако что мог поделать бедный Юрий Живаго перед лицом системы, которую благословила история, но которая ему отвратительна в силу его понимания добра и зла? Интеллектуально он был парализован. Он мог положиться только на свое подсознательное «я», спуститься ниже уровня мысли, монополизированной государством. Как поэт, он судорожно держался за свою веру в причастность вечно возрождающейся жизни. Персефона всегда возвращается из преисподней, лопаются ледяные оковы зимы, темные века – это необходимые подготовительные этапы, жизнь и история имеют скрытый христианский смысл. А страдание очищает.

Пастернак преодолевает собственную изоляцию, вслушиваясь в беззвучную жалобу русского народа; мы ясно ощущаем атмосферу

надежды, которой проникнут «Доктор Живаго». Однако остаются кое-какие сомнения. Жизнь редко заботится о людях, если люди сами не желают о себе заботиться. Страдание либо очищает, либо уничтожает, а слишком большое страдание – чаще всего уничтожает. Конечно, сама надежда, если ее разделяет вся нация, может стать решающим фактором перемен. И все же, когда в конце романа друзья давно покойного Юрия Живаго тешат себя робкими надеждами, рассчитывая на нечто неопределенное (смерть тирана?), трудно удержаться от предположения, что их политическое мышление весьма далеко от грустной советской шутки о лучшей в мире конституции, гарантирующей каждому гражданину право на посмертную реабилитацию. «Доктор Живаго» не принадлежит к течению социальной критики. «Эта книга далека от всякого ревизионизма. Ее послание аккумулирует опыт Пастернака-поэта: если кто-то вступает в полемику с мыслью, воплощенной в государстве, он сам уничтожает себя, становится опустошенным человеком. <...> Литературу социалистического реализма надо отложить на полку и забыть, новое измерение – это измерение тайного предназначения каждого человека, измерение сочувствия и веры. В этом смысле Пастернак обновил лучшие традиции русской литературы...» (с. 73) .

С.А. Гудимова

Н.П. Локтионова

«ШЕСТОЕ ЧУВСТВО» НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА: (ИЗ ОПЫТА АНАЛИЗА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА)*

Одно из самых сложных для толкования стихотворений Николая Гумилёва «Шестое чувство» входит в последний прижизненный сборник поэта «Огненный столп». «Здесь представлена философская лирика человека, умудренного жизнью, воспринимающего бытие во всем его многообразии, сосредоточенного на глубинных душевных движениях», – пишет Н.П. Локтионова из Кокшетауского государственного университета имени Ш. Уалиханова (Казахстан).

Задавая риторические вопросы «но что нам делать с розовой зарей?» и «что делать нам с бессмертными стихами?», поэт скорбно отвечает:

*Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать,
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти всё мимо, мимо.*

«...Мало у кого можно найти такой мощный по концентрации мысли и стихотворной плоти шедевр, принадлежащий не только русской, но и мировой поэзии, как “Шестое чувство” Гумилёва», – писал в 1986 г. Евгений Евтушенко в «Литературной газете».

Автор реферируемой статьи считает, что сквозь общую трагическую тональность «Шестого чувства» реализуется мотив надежды. Известно, что плоть имеет ограниченные возможности, но дух чело-

* Локтионова Н.П. «Шестое чувство» Николая Гумилёва: (Из опыта анализа поэтического текста) // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 715.

веческий безграничен. В композиции «Шестого чувства» И.П. Локтионова находит две контрастные части: отчаяние, бессилие и веру в перерождение, мечту «о преодолении преград на пути к вершинам» (с. 715). Хотя путь этот возможен только через мучительные страдания.

Наиболее мучителен в представлении поэта «момент творчества, внутреннего перелома, духовного прозрения человека» (с. 715). Но столь томительный переход к духовному совершенствованию окупается желательным подъемом к вершинам, ибо красота и искусство могут творить чудеса с человеческой природой:

*Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.*

«Шестое чувство – это способность человека постичь красоту природы и высокой поэзии, проникнуть в мир идеального, возвышенного. Это яркий символ творческого поиска, духовного перерождения человека», – заключает автор реферируемой статьи (с. 715).

И.Г.

Х.О. Карасаева

КАЗАХСКИЕ ПОВЕСТИ В. ДАЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЕВРАЗИЙСТВА*

Владимир Иванович Даль (1801–1872) известен в России как автор «Толкового словаря живого великорусского языка» (т. 1–4, 1863–1866), но он был не только лексикографом, а и русским писателем. В. Даль родился в семье врача и учился на медицинском факультете Дерптского университета, который и окончил в 1829 г. Некоторое время он работал врачом, а затем восемь лет служил чиновником в Оренбурге. В качестве беллетриста В. Даль дебютировал очерком «Цыганки» в 1830 г. Он писал очерки и повести под псевдонимом *Казак Луганский*. В.Г. Белинский считал очерки В. Даля «перлами современной русской литературы»¹.

Автор реферируемой статьи Х.О. Карасаева из Актауского филиала университета «Кайнар» (Казахстан) считает, что евразийские взгляды В.И. Даля прослеживаются во всем его творчестве. «Писатель воссоздает мир степи не ради экзотики, в его повестях прослеживается мысль о том, что казахский этнос при всем своеобразии составляет органическую часть евразийской и общечеловеческой цивилизации, бытие, материальный и нравственный уклад жизни которого закономерны и самоценны» (с. 779).

* Карасаева Х.О. Казахские повести В. Даля в контексте евразийства // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. унт-та, 2010. – С. 778–779.

¹ Цит. по: Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 503.

Х.О. Карасаева анализирует повесть В. Даля «Бикей и Мауляна», в образах героев которой воплощены лучшие качества кочевников. Дело в том, что в своих поездках по аулам и стойбищам В. Даль знакомился с нравами и культурно-бытовым укладом жизни казахских родов, с народным творчеством казахов, записывал сказания и песни акынов. В анализируемой повести В. Даль, описывая своих героев – юношу Бикей и девушку Мауляну, показывает, что на их пути стоят непреодолимые семейно-родовые традиции, что приводит к гибели героев.

«Этнокультурный компонент органично вошел в поэтику повести, отражаясь в сюжете, характерах героев, мотивации их чувств и поступков, описаниях быта» (с. 779). Однако при этом писатель показывает, что его герои могут поступить вразрез с традициями, если дело касается жизненных принципов. В. Даль рассказывает о традициях и обычаях казахского народа, описывает обряды сватовства, ритуалы поминок, национальные игры, степную жизнь и ее традиции.

«Евразийские взгляды Владимира Даля выразились в стремлении создать у соотечественников адекватное восприятие инонациональной действительности», – заключает автор реферируемой статьи (с. 779).

И.Г.

Т.В. Марченко

**КАРЕЛ ЧАПЕК И НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ:
(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА ШВЕДСКОЙ АКАДЕМИИ)***

Нобелевская премия была учреждена из фонда шведского миллионера Альфреда Нобеля в 1901 г. Ее лауреат определяется ежегодно, а 10 декабря (в день смерти Нобеля) лауреату вручаются Золотая медаль и диплом. Лауреатами Нобелевской премии были знаменитые писатели Г. Сенкевич, Р. Киплинг, М. Метерлинк, Р. Роллан, А. Франс, Дж.Б. Шоу, Дж. Голсуорси, И.А. Бунин, У. Фолкнер, М. Шолохов и многие другие. В 1914, 1918, 1935, 1940–1943, 1949 гг. Нобелевская премия вообще не вручалась. В 1958 г. от премии отказался Борис Пастернак, а в 1964 г. – Жан-Поль Сартр.

Карел Чапек (1890–1938) номинировался на Нобелевскую премию чешскими профессорами литературы и учеными несколько раз с 1932 по 1938 г., но шведские академики год за годом откладывали присуждение Чапеку премии.

«В архиве Шведской академии (Стокгольм) хранятся все документы, по которым можно проследить перипетии обсуждения творчества К. Чапека в Нобелевском комитете», – пишет автор реферируемой статьи (с. 395). Когда в 1936 г. вышел в свет роман Чапека «Война с саламандрами», памфлетная сатира на милитаризм, расовую теорию и политику фашизма, в заключении Нобелевского комитета суж-

* *Марченко Т.В.* Карел Чапек и Нобелевская премия: (по материалам архива Шведской академии) // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 394–395.

дения об этом шедевре были крайне противоречивыми. Роман «Война с саламандрами» был назван сплавом «культурно-политической болтовни» с «ошеломляющими выдумками». В результате заключение академиков Шведской академии гласило: «Комитет, хотя и воодушевленный современной сатирой Чапека, не считает, что следует рекомендовать это предложение» (с. 395).

Нобелевский комитет отводил кандидатуру чешского писателя по политическим соображениям, чтобы не привлекать внимания к антифашистской позиции Карела Чапека «в период подготовки Мюнхенского соглашения о расчленении Чехословакии», считает автор реферируемой статьи (с. 395) и заключает, что «в своей главной сути история обсуждения Чапека в Нобелевском комитете сближается с характером отношения к обойденным наградой русским кандидатурам – Льву Толстому и Максиму Горькому» (там же).

И.Г.

Кирстен Лодж

**РУССКИЙ ДЕКАДАНС В 1910-е:
ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И КРАХ ИМПЕРИИ***

Основной чертой декадентского движения, которое возникло во Франции и в 90-х годах XIX в. появилось в России, была одержимость ослаблением и крахом Римской империи в IV в., напоминает автор реферируемой статьи американский литературовед Кирстен Лодж.

Известно, что когда Поль Верлен (1844–1896) в сонете «Томление» (1883) писал: «Я – римский мир периода упадка», то он имел в виду не только Рим, но и Францию, потерпевшую поражение во Франко-прусской войне. Валерий Брюсов в «Грядущих гуннах» (1905) восклицал: «Вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном!» Он подразумевал не только революцию 1905 г. в России, но и историю Римской империи, ибо в последующие годы поэт стал работать над историческим романом «Алтарь победы: Повесть IV в.», который вышел в 1911–1912 гг.¹ В 1912 г. Брюсов начал писать продолжение «Алтаря победы» – «Юпитер поверженный», но роман не был закончен. Действие в романах происходит в 382–383 гг. и 393–394 гг. н.э., причем они отражают декадентскую идею о *романтическом* упадке и крахе Римской империи.

* *Lodge K. Russian Decadence in the 1910s: Valery Briusov and the collapse of empire // The Russian review. – Syracuse; N.Y., 2010. – Vol. 69, N 2. – P. 276–293.*

¹ *Брюсов В.Я. Алтарь победы: Повесть IV в. – М.: Панорама, 1992. – 397 с. – (Б-ка ист. романа).*

В романе «Алтарь победы» наряду с полностью вымышленным персонажем Децимом Юнием Норбаном действуют подлинные римляне Квинт Аврелий Симмах (ок. 345–403) – латинский оратор, в 384–385 гг. – префект Рима, в 391 г. – консул, а также римский император Флавий Грациан (359–383), который был убит, когда начался мятеж узурпатора Максима из Британии. Сюжетная линия романа «Алтарь победы» разворачивается вокруг документированного события, т.е. решения императора Грациана удалить из здания Сената знаменитый Алтарь Победы в 382 г. Сенаторы пытались убедить императора вернуть алтарь на свое место, но император, ставший христианином, отказал в этой просьбе. Согласно сюжету романа Брюсова «Алтарь победы» именно Юнию сенаторы поручают убить императора, но сюжет этот полностью вымышленный. В конце романа императора Грациана убивает вовсе не Юний, а вооруженные люди узурпатора Максима, которые провозглашают последнего императором.

Герой романа «Алтарь победы» Децим Юний Норбан любит двух женщин: холодную и жестокую Гесперию, стоящую во главе римских сенаторов, и девушку по имени Реа, которая возглавила христианскую секту и была убита легионарями Римского войска. Роман «Юпитер поверженный» начинается с призыва Гесперии к Юнию вернуться к ней. Образы этих двух женщин позволяют говорить о символистской, а отнюдь не реалистической направленности исторических романов Брюсова, полагает автор реферируемой статьи. Однако при этом он подчеркивает, что атмосфера Римской империи IV в. описана в полном соответствии с такими работами, как «История упадка и разрушения Римской империи» (1776–1788) английского историка Эдуарда Гиббона (в трех томах), работами по истории Рима Теодора Моммзена, Гастона Буасье и др.

В своих неопубликованных лекциях, хранящихся в Российской государственной библиотеке, Валерий Брюсов сравнивает уровень римской культуры до краха империи с уровнем культуры, которого Европа достигла к началу XX в. Он считал, что римские поэты периода упадка обладали умением создавать «поэзию намека», которой впоследствии прославились символисты, декаденты, футуристы. Словом, Брюсов проводит четкую параллель между римской культурой IV в. и русской культурой начала XX в.

Литература Рима IV в. была «чрезвычайно изысканна по форме и перегружена эрудицией по содержанию», говорится в брюсовских лекциях (с. 283). Римские поэты любили употреблять палиндромы (т.е. слова или фразы, одинаково читающиеся слева направо и справа налево, типа «кабак») и акrostихи (т.е. стихи, в которых начальные буквы составляют имя автора или адресата)¹. В качестве примера римских литературных произведений, которые напоминают творения декадентских русских поэтов, Брюсов приводит в своих лекциях эпистолы Квинта Аврелия Симмаха.

В романе «Алтарь победы» Брюсов описывает римские здания, которые «пришли в упадок», «мрамор многих стен потемнел», «ступени лестниц были обтерты и обломаны», «везде была грязь и нечистота», «всюду на роскоши строений, словно пятна на теле больного, виднелись нищие в грязных лохмотьях»², т.е. обнищание общества, которое он видел в своей собственной стране, медленное осквернение старой культуры. Лекции Брюсова показывают, что он считал своим долгом защищать культурное наследие России во время войн и революций. При этом он думал не только о России, но и о европейской цивилизации в целом, поскольку Россия была частью этой цивилизации. Юний в «Алтаре победы» бродит по улицам Рима и видит, что город на глазах меняется. Брюсов бродил по Москве во время революции 1905 г. и восхищался жизненной энергией, которую проявляли массы провинциалов, хлынувших в Москву.

Автор реферируемой работы считает, что исторические романы «Алтарь победы» и «Юпитер поверженный» показывают, что символизм и декаданс в России существовали и в 1910-е годы в жанре романа. А брюсовский роман «Алтарь победы», по мнению К. Лоджа, «следует признать шедевром русской декадентской прозы» (с. 293).

И.Л. Галинская

¹ Например, акrostих В. Кузмина сонет-посвящение «Валерию Брюсову»:

Валы стремят свой яростный прибой,

А скалы все стоят неколебимо.

Летит орел, прицелов жалких мимо... (*Прим. ред.*).

² *Брюсов В.Я.* Алтарь победы: Повесть IV в. – М.: Панорама, 1992. – 397 с. – (Б-ка ист. романа).

Е.О. Озюнель

ХОДЖА НАСРЕДДИН: ГЕРОЙ ИЛИ АНТИГЕРОЙ, МУДРЕЦ ИЛИ ПРОЙДОХА?*

Реферируется перевод на украинский язык статьи турецкого фольклориста и философа культуры Е.О. Озюнеля о народном мудреце и острословие в фольклоре многих народов Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии – Ходже Насреддине. Образ балагура-острослова проник в Турцию в XIV–XV вв. Считают, что историческим прототипом Ходжи Насреддина здесь был имам из турецкого города Сиврихисара. В Турции анекдоты о Ходже Насреддине записывались с XVI в., а начиная с XIX в. они неоднократно издавались.

Автор реферируемой статьи пишет, что многие исследователи утверждают, будто образ Ходжи Насреддина является одним из типов обманщиков в турецких мифах. Они рисуют его эротичным и примитивным дураком. Рассмотрев ряд статей о Ходже Насреддине, автор реферируемой статьи приходит к иному мнению.

Он возражает против выводов, сделанных С. Карабашем в журнале «Западный фольклор» («Western Folklore»), о том, что Ходжу Насреддина можно отождествить с проходимцами и обманщиками из мифов североамериканских индейцев. Е.О. Озюнель считает такое мнение преувеличением. Дело в том, что согласно народной традиции Ходжа Насреддин является защитником справедливости, который боролся против социального зла оружием уничтожающего смеха.

* *Озюнель Е.О.* Ходжа Насреддин: Герой чи антигерой, мудрець чи пройдисвіт? // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1910. – № 5. – С. 90–93.

Другой аспект полемики относительно образа Ходжи Насреддина касается вопроса, был ли он героем или антигероем. В истории литературы антигероем называют персонаж, который не имеет ни одного из качеств, традиционно приписываемых герою. Турецкий литературовед И. Башгюз пишет, что поскольку Ходжа весьма скромнен, ездит не на олене, а на осле, и его единственное оружие – это слово, которым он высмеивает все зло на земле, то его следует считать антиподом героя, т.е. антигероем. Физическая сила Ходжи и острый язык, по мнению И. Башгюза, вполне достаточны для того, чтобы поместить его в культурное пространство в качестве антигероя.

Автор реферируемой статьи перечисляет несколько известных литературных антигероев: царь Эдип, «подпольный человек» Ф.М. Достоевского, Иосиф К. Франца Кафки, «абсурдный человек» Альбера Камю, Жан-Батист Гренуй из романа Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» и др. Е.О. Озюнель приводит определение антигероя из «Словаря литературных терминов» («The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory») как такого персонажа, у которого нет ни храбрости, ни силы, ни мужества, ни ловкости. Понятие антигероя основывается на новогреческих комедиях, а также на образе Дон Кихота в европейской литературе. Одна из характерных черт антигероя – катастрофическое невезение, но в рассказах о Ходже Насреддине то и дело говорится о его успехах.

Что касается характеристики образа Ходжи Насреддина, то он всегда вызывает симпатию, ибо во многих мировых культурах он стал символом смеха и веселья, заключает Е.О. Озюнель (с. 93).

И.Г.

А. Долин

ПОЭЗИЯ И ПОЭТИКА ХАЙКУ*

Традиционные поэтические жанры в Японии, особенно *хайку*, с начала XIX в. пребывали в состоянии глубокой летаргии. В мире трехстиший безраздельно господствовали поэты стиля «луны и волн», которые возвели в принцип бесцветность и полное отсутствие авторской индивидуальности, доведя до абсурда заветы основоположников и классиков жанра – Мацуо Басё (1644–1694), Ёса Бусона (1716–1783), Кобаяси Исса (1769–1827).

Между тем поэзия *хайку*, зародившаяся четыре столетия назад как один из видов дзэнского искусства, обладала громадным творческим потенциалом, который далеко не исчерпан и сегодня.

В эстетике дзэн конечной целью любого вида духовной деятельности является достижение состояния отрешенности, полного растворения собственного Эго во вселенской Пустоте и слияние с изображаемым объектом в метафизическом трансцендентальном озарении. Средством же достижения подобной цели служит недеяние, т.е. невмешательство в естественный ход событий, умение адаптироваться к переменам. Единственная задача поэта и художника – уловить ритм вселенских метаморфоз, настроиться на их волну и отразить в своем творении, оставаясь лишь медиатором высшего космического разума. Чем точнее передано то или иное действие, состоя-

* Долин А. Поэзия и поэтика хайку // Японская поэзия Серебряного века: Танка, хайку, киндайси. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 123–226.

ние, качество предмета при помощи минимального количества средств, тем удачнее, живее образ. Такова поэтика суггестивности.

Если для западного художника важно прежде всего создание собственного оригинального произведения искусства, отмеченного неповторимой авторской индивидуальностью, то для японского художника на передний план выступает рефлексивная сторона творчества. Рефлексия как отражение и одновременно размышление составляет стержень традиционной поэтики *танка* и *хайку*. Уловить и выделить красоту, уже заложенную в природе и прежде тысячекратно воспроизведенную великими мастерами древности, – чего еще требовать от поэта?

Зачастую пятистишие X в. или трехстишие XVII в. не отличить от их аналогов, сложенных в начале, а то и в середине XX столетия. Даже те поэты, которые использовали *хайку* для ведения своеобразного дневника, старались избегать любых описаний, связанных с суетной политической и социальной тематикой, или по крайней мере шифровали эти события с использованием традиционного условного кода. Достойным фиксации считалось лишь «вечное в текущем», т.е. явления, имеющие прямое отношение к жизни Природы.

Очевидно, внеисторичность классической поэтики и, в частности, поэтики *хайку*, ее ориентированность на макрокосмические процессы, на сезонные циклы и заключенные в их рамки тематические разделы можно рассматривать как результат особого пути развития этой художественной традиции. Именно здесь нашли выражение религиозно-философские взгляды японцев, которые отнюдь не ограничивались учением дзэн, связав в единое целое анимистические представления Синто о мирадах божеств живой природы, о неразрывной даосской триаде Небо–Земля–Человек, об универсальном буддийском законе кармы. Концепция перерождения душ порождала сознание эфемерности и скоротечности земного бытия, влекла за собой идею ничтожности индивидуального, личностного начала в бесконечном потоке рождений и смертей.

Отсюда и изначальная установка не на создание «своего» неповторимого образа, но на тонкую нюансировку «извечной» канонической темы, продиктованной некогда самой природой основоположникам жанра. Соответственно и сотни тысяч *хайку* бесчисленных авторов становятся этюдами на предсказуемые темы – хотя и с бесконеч-

ным количеством вариаций в деталях и поворотах этой темы. Апофеозом унификации образной структуры хайку стало составление многотомных сезонных справочников по темам и предметам для авторов.

В антологиях, как и в современных журналах хайку, стихотворения также сгруппированы по тематике, т.е. отдельные авторы практически растворяются в общей массе бесконечно варьирующихся импровизаций на тему раннего снега или цветущей сливы, весенних заморозков, летнего зноя или алых кленовых листьев.

Для западного читателя, даже знакомого с основами классической поэтики, разница между школами хайку, яростно оспаривавшими приоритет, будет почти незаметна. На протяжении веков старое служило единственным критерием оценки нового, и авторитет великих мастеров прошлого во главе с Басё перевешивал любые доводы в пользу модернизации жанра. Это неудивительно. Ведь именно Басё сумел впервые придать развлекательному поэтическому жанру характер высокой лирики. Именно он сформулировал извечные категории поэтики хайку *ваби* (аскетическая грусть одиночества), *саби* (печаль экзистенции, скорбность необратимого течения времени), *сибуми* (терпкая горечь переживаемых мгновений), *каруми* (легкость изображения серьезных вещей), *фуэки рюко* (восприятие вечного в изменчивом и непостоянном). При условии соблюдения этих кардинальных принципов все мелкие новшества, вносимые отдельными авторами или школами, выглядели легковесно. Так могло бы продолжаться еще долго, может быть несколько столетий, если бы столкновение с западной цивилизацией не поставило перед поэтами хайку, как и перед всеми деятелями культуры периода Мэйдзи, совсем иные задачи.

Провозвестником новой эры в поэзии и трубадуром наступающего Серебряного века суждено было стать гениальному поэту и литературоведу Масаока Сики. За неполные 35 лет жизни, из которых лишь десять были посвящены серьезному самостоятельному творчеству, Сики успел осуществить подлинный переворот в поэтике хайку, а затем и *танка*, заставив мастеров традиционных жанров отбросить обременительные узы средневекового канона. Однако реформа, принятая Сики, не означала полного отказа от классических норм и регламентации. Скорее это была попытка адаптировать традиционные жанры к требованиям времени – и попытка, несомненно, успешная. Если идеи и методы, предложенные Сики, порой и подвергались

сомнению, то авторитет его как великолепного мастера *хайку* остается незыблем по сей день, а созданная им поэтическая школа «Кукушка» и поныне сохраняет ведущую роль в мире 17-сложных трехстиший. Японские филологи начала века сравнивали Сики по масштабу влияния на литературный процесс с самим Басё или проводили прямую линию к Сики от Басё через Бусона и Кобаяси Исса, соизмеряя с этой незаурядной личностью все достижения лирики *хайку* в Новое и Новейшее время.

Главная заслуга Сики состоит в стремлении избавить поэзию традиционных жанров от косности, начетничества, векового консерватизма, от гнета окаменевших канонических ограничений. Выступая в роли «посредника» между литературой Средневековья и Нового времени, он открыл перед поэзией *хайку* перспективу перехода к реалистическому изображению действительности. При этом Сики стремился подытожить мироощущение художника новой переходной эпохи. Он, в частности, сформулировал учение о двух типах красоты: восточном, пассивном, присущем китайской классической лирике, поэзии Басё и в целом всему жанру *хайку*, и западном, активном, присущем всему европейскому искусству, а также нарождающемуся современному искусству Японии. Ему же обязаны возвращением из небытия некоторые незаслуженно забытые талантливые поэты, и в первую очередь гениальный лирик Ёса Бусон.

В ряде очерков, составивших в дальнейшем книгу «Поэт *хайку* Бусон», Сики не только заново открыл поэзию Бусона для японского читателя, но и поставил ее выше творчества Басё. Для него Басё – поэт «негативной красоты», соответствующей духу средневекового японского искусства, а Бусон – позитивной, более соответствующей миропониманию человека Нового времени.

Интерес к Бусону-поэту, воплотившему в *хайку* свои таланты живописца, пробудило у Сики знакомство с художником Накамура Фусэцу, знатоком искусства Востока и Запада, обладавшим к тому же даром сравнительного анализа. Так родилась концепция «отражения жизни» (*сясей*), ставшая краеугольным камнем эстетики новых *хайку* в трактовке Сики. Любопытно, что сам Сики охотно признавал связь своего учения с реалистической прозой, которая как раз набирала силу под эгидой заимствованного из Франции натурализма. Стержнем теории Сики была концепция ясности и достоверности поэтического

образа. Признавая опасность следования принципу нарочитой безыскусности в стихе, Сики считал, что главное для поэта – проблема выбора «натуры», которая сама диктует форму выражения.

*Вот и рассвет.
Белый парус вдали проплывает
за москитной сеткой...*

Сики справедливо полагал, что *хайку* – наиболее живописный из всех поэтических жанров, так как трехстишие конденсирует пространственные связи явлений и предметов в единой временной точке, что особенно привлекало Сики как увлеченного рисовальщика с натуры. С годами представления Сики о реализме *хайку* становятся все более зрелыми и рафинированными. Он вводит в свою теорию заимствованный из китайской живописи принцип «простоты и мягкости» и одновременно проводит параллели между *хайку* и европейской ландшафтной живописью.

Особую пикантность поэтике *сясэй* в интерпретации Сики и его школы придает введение сугубо современных реалий быта, которым еще недавно в *хайку* просто не было места: например, паровоз, фабричный гудок, зубной порошок и т.п. Правда, в основном эти нововведения оставались на страницах манифестов, довольно редко проникая в трехстишия самого Сики и его учеников. Пора безудержных инноваций пришла в *хайку* гораздо позже, уже после Второй мировой войны.

Споры о глубинной сущности *сясэй* продолжались в поэзии *хайку*, а отчасти и *танка*, еще 25 лет после безвременной кончины Сики в 1902 г. и закончились повсеместным распространением теории поэтического реализма в традиционалистских жанрах. Таким образом, *хайку* в XX в. составили оппозицию модернистской поэзии новых форм *гэндайси* и явились самым непосредственным развитием исконных традиций жанра, восходящих к Басё, Бусону и Исса.

Будучи человеком разносторонне образованным и необычайно начитанным, Сики сумел приобрести репутацию мэтра уже в молодые годы. Созданная им поэтическая школа вскоре заняла главенствующие позиции в мире *хайку*, сплотив вокруг журнала «Кукушка» ведущих поэтов начала века. Каждый из его учеников имел еще собственную школу, так что постепенно последователи Сики возвели колоссальное поэтическое здание из многих миллионов трехстиший.

Своим преемником на посту главы школы (а иерархия в литературно-художественном мире Японии свято соблюдается и по сей день) Сики хотел видеть любимого ученика и единомышленника Такахама Кёси, но фактически после смерти Мастера школу возглавили два его друга и сподвижника – Кёси и Кавахигаси Хэкигодо. Оба были земляками Сики, уроженцами городка Мацуяма на острове Сикоку, и оба сыграли важнейшую роль в оформлении школы, несмотря на то, что воззрения их по вопросам поэтики во многом расходились. Хэкигодо, вероятно, был «роднее» Сики чисто по-человечески, а Кёси – по своим творческим устремлениям.

Великолепный поэт *хайку*, прозаик, эссеист, критик и литературовед, Хэкигодо принадлежал к плеяде «бурных гениев», изменивших лицо страны в XX в. Он был неутомимым туристом и альпинистом, исходившим Японию вдоль и поперек с поэтическим блокнотом и альбомом для скетчей в руках, играл в пьесах театра но, руководил кружком каллиграфии, читал лекции по живописи и писал статьи о политике.

Хэкигодо первым последовал за Сики, проводившим радикальную реформу традиционной поэзии, а после смерти друга занял освободившееся место редактора рубрики «Хайку» в центральной газете «Ниппон симбун» и продолжил пропаганду принципа объективного реализма *сясэй*. Важной предпосылкой для создания *хайку* нового стиля он считал обилие впечатлений, почерпнутых в путешествиях. Однако вскоре Хэкигодо заговорил о необходимости более радикального обновления старинного жанра, апеллируя к модным тогда установкам натурализма. Его кредо сводится к сочетанию высокого и низменного, патетического и прозаического:

*Варю картошку.
В безмолвном просторе Вселенной
ребенок плачет...*

Возглавив поэтическое общество, Хэкигодо последовательно выступал за модернизацию *хайку* – введение новой лексики, постепенный отход от старой грамматики *бунго*, а в дальнейшем и за разрушение строгой ритмической схемы 17-сложного стихотворения в пользу создания вольных краткостишй. Его трактат «О поэзии без сердцевины» призывал к изображению «чистой природы» без привнесения в нее человеческих действий и оценок. Он также признавал за

поэтом право писать без оглядки на традицию, используя любой материал из области повседневного быта, а позже пришел к отрицанию святая святых – сезонного деления в тематике *хайку*.

Несмотря на преданность заветам учителя, Хэкигодо настойчиво выступал за реформы, противопоставляя свои «*хайку* нового направления» всем прочим, особенно традиционной лирике Такахама Кёси и его сподвижников. В 1907 г. неутомимый пропагандист отправляется в грандиозное турне по Японии, встречаясь в городах и весях страны с энтузиастами *хайку* для разъяснения своих взглядов. Движение, возглавляемое Хэкигодо, постепенно набирало силу, но к концу 10-х годов раскололось на несколько группировок и было отеснено более консервативными школами.

Однако талант и традиционное литературное образование просто не позволили Хэкигодо воплотить до конца в жизнь грандиозные планы реконструкции жанра. Его собственные стихи, собранные в антологиях «Новые *хайку*» и «*Хайку* нового направления», все же большей частью достаточно традиционны и в основном соответствуют нормативам школы Сики. Более смелые эксперименты Хэкигодо, в которых *хайку* лишились канонической четкости ритма, грамматической стройности и лексического изыска, перейдя в категорию короткого прозостиха-*танси*, закончились очевидным фиаско. После того как движение «*хайку* нового направления» зашло в тупик, его глава официально заявил о роспуске школы, а спустя несколько лет – и о своем отходе от поэзии. Последние 20 лет жизни он к сложению *хайку* более почти не возвращался, но опубликовал итоговый сборник статей «Путь к *хайку* нового направления» и несколько томов интереснейших исследований о творчестве Бусона, продолжив работу своего друга и неизменного кумира Сики.

Такахама Кёси, другой преемник и верный последователь Сики, почти на 60 лет переживший своего учителя, был всегда привержен скорее традиционным эстетическим ценностям, нежели веяниям литературной моды. После кончины Сики к нему переходит и пост главного редактора журнала «Кукушка», который по сей день остается лидером в мире *хайку* и воплощением принципа родовой иерархической преемственности: ныне школу *хайку* и журнал возглавляет внучка Такахама Кёси.

Будучи поэтом-пейзажистом по призванию и мыслителем созерцательного, интроспективного склада, Кёси ревностно отстаивал поэтику *сясэй* в изначальной интерпретации Сики от нападок архаистов и новаторов всех мастей. В русле традиционного стиля «цветов, птиц, ветра и луны» он выдвигает на первый план точность изображения и скупость изобразительных средств, допуская, правда, в виде исключения изменение ритмической 17-сложной схемы. Принцип *сясэй* он сумел приложить и к прозаическим скетчам, названным им *сясэй-бун*. Свои поэтические опыты, выдержанные в духе привычной пейзажной лирики, своего рода фотозарисовки с натуры, Кёси называл «моментальные *хайку*»:

*То утонут в цветах,
то блеснут меж стволов сосновых
светлые нити дождя...*

В 1910-е годы Кёси выступил против необузданного новаторства, опубликовав статью «Путь, по которому следует развиваться *хайку*». Надежным союзником Кёси всегда оставался Найто Мэйсэцу, еще один ученик Сики. Обширные филологические познания и безукоризненный поэтический вкус Мэйсэцу способствовали укреплению позиций школы. После бурной дискуссии литературное общество, возглавляемое Кёси, и его журнал надолго возобладали в мире *хайку*, привлекая к себе такие самобытные дарования, как Иида Дакоцу, Накамура Кусадао, Нацумэ Сосэки, Акутагава Рюноскэ и др. Последние два имени в этом ряду олицетворяют триумф новой японской психологической прозы начала века. В то же время для Сосэки и для Акутагава *хайку* всегда оставались наиболее эффективным средством художественной фиксации момента.

Интерес Акутагава, в ту пору уже признанного писателя, к *хайку* был настолько велик, что он официально поступил в ученики к Такахама Кёси и занимался под его руководством несколько лет. Немало внимания уделял Акутагава и изучению наследия средневековых классиков жанра. Его книга о творчестве Басё открывает в произведениях бессмертного Старца неведомые ранее глубины.

Для Акутагава поэтика *хайку* служит органическим дополнением к архитектонике ультрасовременной прозы. Чего стоит хотя бы такое стихотворение, посвященное трагедии Великого токийского землетрясения 1923 г., которое унесло жизни почти ста тысяч человек!

*Ветер в соснах шумит –
и мы наяву его слышим,
летняя шляпа!..*

Трехстишие, передающее первозданную радость избавления от смерти, составляет удивительный контраст с мрачными, пессимистическими заметками в прозе того же периода. В сочетании обоих начал, вероятно, и кроется ответ на извечную загадку мироздания, певцом которой был Акутагава Рюноскэ.

Если для Сики, Хэкигодо и Кёси *хайку* были любимым занятием и профессией, а для Сосэки и Акутагава – одной из форм раскрытия их литературного Эго, то для иных поэтов они становились стилем жизни, как некогда для Басё или Кобаяси Исса. Более того, *хайку* в их творчестве сопрягались с религиозным мирозерцанием и становились формой активной медитации, единственно возможным путем достижения космического единства Неба, Земли и Человека.

В истории многих литератур Европы и Азии можно найти легенды о поэтах-странниках, не имевших пристанища в этом мире и черпавших вдохновение в бесконечных скитаниях по свету. Может быть, нигде муза дальних странствий так не влекла поэтов, как в Японии, где устав дзэнского монашеского странничества соединился с обычаем поэтического паломничества к прославленным святыням, заповедным озерам и рекам, снежным вершинам и дальним островам.

Особую страсть к путешествиям с незапамятных времен питали поэты, воспитанные в дзэн-буддийской традиции, для которых дальние переходы от храма к храму и сбор подаяния превращались в своеобразную монашескую схиму. Великий Басё обошел с котомкой за плечами всю Центральную и Северо-Восточную Японию, оставив потомкам замечательные путевые дневники со стихами. Его пример оказался настолько заразителен, что на протяжении веков многие поэты считали своим священным долгом пройти по тем же местам, где ступала нога Учителя. Так, к столетнему юбилею смерти Басё, в 1794 г., по маршруту, проложенному Старцем, устремились его многочисленные почитатели. Для большинства поэтов *хайку*, в том числе и вполне обеспеченных материально, дальние путешествия в поисках «художественного материала» стали неотъемлемой частью творческого процесса.

Танэда Сантока являет собой пример последнего дзэнского поэта-странника, свободного от всех условностей и ограничений своей непростой эпохи, от всех искусственных напластований традиции и фракционных литературных пристрастий. Хотя среди любителей и знатоков *хайку* Сантока еще при жизни пользовался репутацией виртуоза-эксцентрика, многие его книги стихов и путевые очерки увидели свет только после смерти поэта. О нем было написано множество серьезных исследований, музеи боролись за наследие поэта, который не искал популярности, стремился жить сообразно с бегом облаков и током вод. Свою душу, заключенную в лапидарных строках «неправильных», неканонических *хайку*, как и свою бrenную плоть, он считал органической частью Природы. Простота его сочинений порой может показаться чрезмерной, но нельзя забывать, что перед нами чистейший образец дзэнского искусства, где в простом таится сложное, в малом – великое, в пустоте – наполненность:

Ликорис цветет –

и помереть невозможно

в такую пору!..

Естественный ход развития *хайку* в начале века привел к появлению новых течений и групп, отпочковавшихся от магистральной школы во главе с Такахама Кёси. К концу 20-х годов среди вольнодумцев выделялась фигура Мидзухара Сюоси – в прошлом одного из ведущих поэтов «Кукушки» и верного сподвижника Кёси. Пресытившись пейзажной лирикой в стиле «цветов и птиц», Сюоси выступил за решительное обновление жанра. В предисловии к своему сборнику *хайку* Сюоси постулировал две возможные концепции восприятия природы, два пути для поэта: «Один – это добиваться полной верности природе, отключая собственный дух-разум, другой – при всем уважении к природе сохранять независимое восприятие и мышление» (цит. по: с. 135). Он выступал за «очеловечивание» *хайку*, считая, что одной «правды природы» недостаточно для истинного лирика, чья конечная цель – создание высокой «литературной правды», основанной на силе воображения.

Жизнь моя!

Наедине с хризантемой

замру в тишине...

Став во главе журнала «Подбел», Сюоси снискал немало сторонников среди поэтов *хайку*, которые стремились к расширению

возможностей жанра. Однако его энтузиазма хватило ненадолго, и уже к началу 40-х годов он почти полностью отошел от поэзии.

После Второй мировой войны прежние критерии чистой лирики *хайку* оказались размыты, профессионалы растворились в массе дилетантов, и сочинение *хайку* с тенденцией «интернационализации без границ» превратилось из высокого искусства в досужую забаву. Однако творения мастеров Серебряного века навсегда остались в сокровищнице японской поэзии.

С.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В. Гаевский

ИМПЕРИЯ И СВОБОДА. МОРФОЛОГИЯ И МИФОЛОГИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО БАЛЕТА*

Автор реферируемой статьи сообщает в самом начале текста, что название он частично позаимствовал из статьи о Пушкине русского эмигранта Г.П. Федотова (1886–1951) «Певец империи и свободы», напечатанной в 1937 г. в парижском журнале «Современные записки». Дело в том, что В. Гаевский считает, что «эта же формула может быть отнесена к Мариусу Петипа его золотой поры и вообще к петербургскому балету» (с. 271).

Мариус Петипа (1818–1910), балетмейстер и педагог, многолетний диктатор петербургского императорского балета, делал спектакль воспроизведением (отчасти ностальгическим) «блестящих, феерически-фестивальных, в какой-то мере застывших форм человеческой культуры, человеческих универсалий», отчего тот превращался в театральный обряд, где все подчинено строгому канону (с. 272).

«Большой балет» Петипа предполагает (в отличие от спектакля романтического, двухактного) три или четыре акта, включающие акт

* *Гаевский В.* Империя и свобода. Морфология и мифология петербургского балета // *Гаевский В., Гершензон П.* Разговоры о русском балете: Коммент. к новейшей истории. – М.: Новое изд-во, 2010. – С. 271–276.

праздничного бала и акт прекрасного сна. «Большой спектакль» Петипа, считает В. Гаевский, представляет собой «почти всегда парадный портрет петербургского балета, коллективный портрет великой труппы, складывающийся из индивидуальных портретов балерины, корифеек и кордебалета» (с. 272).

Власть формы в «большом балете» Петипа сочетается, по мнению автора реферируемой статьи, с волей к свободе. «Следование этим двум требованиям создало и тип классической балерины Петипа с ее неудержимой дансантичностью, гибкой пластикой и несгибаемой строгой осанкой» (с. 273). Тайная свобода характеризовала и искусство балерин, которых готовила в Петербургском хореографическом училище Агриппина Яковлевна Ваганова (1879–1951). В. Гаевский сводит к единому понятию формулу «империя и свобода» (или «форма и свобода»), причем понятие это – «мастерство, виртуозное, одухотворенное, художественное мастерство, заключенное в самой природе художественного танца» (с. 274).

Автор считает, что идеальный образ просветленного мастерства Мариус Петипа создал в 1877 г. в третьем акте балета «Баядерка», когда в кордебалетной мизансцене на подмостки выходят «тени»: «Постепенное нарастание силуэтов, матовая белизна дымчатых пачек, трепет легчайших рукавчиков и чистота линий, прямо-таки ангельская чистота поз» (с. 274). Это не только идеально выстроенный маневр массовки, это «хореографический код Мариуса Петипа, он же хореографический код петербургского балета» (с. 275).

«Квинтэссенция культурных знаков, символов и эмблем, пусть и в не очень широких пределах хореографического театра, одна из важнейших, если не важнейшая характеристика Мариинского балета. Такова его цивилизаторская миссия, значение которой оценить в полной мере мы можем сегодня», – заключает Вадим Гаевский, московский историк театра и балета (с. 276).

И.Г.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

П.С. Гуревич

РЕЛИГИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ*

Реферируется глава из учебника по культурологии Павла Семёновича Гуревича. Говоря о происхождении религии, автор приводит два предположения. Римский поэт и философ Марк Туллий Цицерон (106–43 гг. до н.э.) «определил религию как преклонение и благоговение человека перед бесконечным Началом» (с. 388). В этом случае считается, что слово «религия» происходит от лат. «releге» (читать, почитать). Христианский писатель IV в. н.э. Целий Фирмиан Лактанций (ум. после 317 г.) полагал, что «религия» происходит от слова «religare» (связывать).

Многие философы, древние и современные, осмысливают религию как «чувство связанности, зависимости и долженствования по отношению к тайной высшей силе» (с. 388). Религия связана с культурой, ибо культура родилась из культа, а религия – это явление мировой культуры. Именно воздействие религий «определяло развитие культуры огромных регионов» (с. 389).

Просветители, в частности немецкий философ и писатель Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781), утверждали, что «нравственный прогресс человечества соотносится с чередованием религий» (с. 389). По мнению Г. Лессинга, Ветхий Завет возвещает детство человечества.

* Гуревич П.С. Культурология: Учебник. – 5-е изд. перераб. и доп. – М.: КНОРУС, 2011. – С. 388–403.

ва, которое не остановится на данной стадии, ибо придет еще зрелость – «эпоха нового, вечного Евангелия» (цит. по: с. 391).

Французский религиозный философ Этьен Анри Жильсон (1884–1978) видел глубинную связь между философией и теологией, поскольку «богословие не может обойтись без философии» (с. 392). А ведущий представитель религиозного экзистенциализма Карл Ясперс (1883–1969) считал, что воздействие мировых религий «определяло развитие культуры огромных регионов» (с. 392).

Одним из ранних видов верований был шаманизм, т.е. «религиозные представления и культовые действия, в основе которых лежит вера в возможность шаманов быть посредниками между человеческим сообществом и миром духов» (с. 393). Шаманизм своими корнями уходит в эру палеолита, а его центральное верование – это существование тесно прилегающих друг к другу двух миров, перекрещивающихся, но сохраняющих автономию. «Шаманы были первыми профессионалами в работе с людьми», – пишет автор реферируемой главы (с. 393).

Говоря о магии, П.С. Гуревич указывает на то, что «при анализе феномена магии важно учитывать и ее социокультурные аспекты, и соответствующий ей тип ментальности (образа мышления)» (с. 395). Высшая ценность религиозной веры – это Бог, т.е. сущность, которая наделена необыкновенными свойствами и силами. Боги «вносят ясность и устойчивость в запутанное и шаткое человеческое существование <...> придают жизни высший смысл» (с. 396). «Понятие Бога как Абсолюта включает три основных момента совершенства»: 1) творец всего сущего; 2) атрибут всеведения, всемудрости; 3) источник милости и справедливости (с. 396).

Происхождение религии объяснялось светскими мыслителями по-разному. Одни считали, что источник религии – это бедствия людей, другие искали его в чувстве возвышенного. Корни религии усматривали также в чувстве страха и бессилия (с. 398). Культурологи утверждали, что истинный источник религии – это чувство зависимости в человеке. Романтик Фридрих Шлейермахер (1768–1834), немецкий протестантский теолог и философ, писал, что религия возникла из «чувства абсолютной зависимости от божества» (цит. по: с. 398).

З. Фрейд и Э. Фромм говорили о чисто психологическом объяснении происхождения религии, которое связано с бессознательным

восхищением отцом и поэтизацией его облика. Добрый и суровый Бог в религиях милует и карает. «Однако некоторые мыслители рассматривали религию как врожденное свойство человека» (с. 399). Впервые такую позицию изложил древнегреческий философ-стоик, историк, географ и астроном Посидоний из Апамеи (ок. 135–51 гг. до н.э.). Впрочем, эта версия также подвергалась критике, поскольку не объясняла, «отчего врожденная религиозность у людей столь разнообразна» (с. 399). Любая религия, пишет П.С. Гуревич, включает несколько компонентов: 1) вера, учение, система представлений о главных богах; 2) религиозные чувства; 3) обряды, культы. «Н.А.Бердяев считал, что культура в первоначальный период своего развития была связана с культом» (с. 400).

Как феномен культуры религия обладает громадным нравственным содержанием, ибо человек находит в религии этическое удовлетворение, душевное спокойствие, утешение в скорби. С культурологической точки зрения религия является необходимым феноменом человеческой жизни. Ведь религия – это «провозвестница человеческих ценностей, носительница нравственных императивов. Этим определяется ее место в культуре и человеческой истории <...> Религия истари сопровождает культуру, являясь ее стержневым элементом», – заключает П.С. Гуревич (с. 402). Ибо религия оказывает «воздействие на все элементы культуры и выражает огромный нравственный потенциал» (с. 403).

И.Л. Галинская

И.В. Бугаева

ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ И ЕЕ РОЛЬ В РАСПРОСТРАНЕНИИ И СОХРАНЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА В МИРЕ*

В ходе изучения истории Русской православной церкви приходим к выводу о значительной ее роли в распространении и сохранении русского языка в различных странах мира. Известно, что первыми начальными и высшими учебными заведениями в России были церковно-приходские школы и духовные академии.

Святой равноапостольный Николай архиепископ Японский (в миру Касаткин) в 1860 г. состоял настоятелем православной церкви при консульстве России в г. Хокодате в Японии, в 1870 г. стал начальником миссии в Японии. Его трудами обращено в христианство несколько тысяч японцев, основано в Японии несколько училищ. В Токио Николай архиепископ Японский организовал духовную школу, перевел много богослужебных и учебных книг на японский язык¹. Николай архиепископ Японский скончался в 1911 г. В Токийской православной семинарии обучение по-прежнему ведется на русском и японском языках.

В эмиграции при зарубежных приходах организовывались русские школы, занятия проводились на квартирах у священников, в

* Бугаева И.В. Православная церковь и ее роль в распространении и сохранении русского языка в мире // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 640–641.

¹ Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Репринт. изд. – М., 1992. – Т. 2. – С. 1657.

храмах или у кого-то на дому. Учителями часто становились родители. Преподавали Закон Божий и русский язык. Со временем стали еще преподавать историю России, географию России, родиноведение, русскую культуру, церковные песнопения и народные песни и другие предметы, способствующие развитию в ребенке русского духа.

В Финляндии при всех православных приходах имеются воскресные школы, детские художественные и музыкальные русские студии. В г. Лахти в Свято-Троицком храме служитя литургия на церковнославянском языке.

В Северной Америке единственная духовная школа вне России с пятилетним курсом образования на русском языке находится в г. Джорданвилле при Свято-Троицкой духовной семинарии. «Из приходских школ в США наиболее известна школа при храме Покрова Пресвятой Богородицы в Наяке, штат Нью-Йорк» (с. 641). Учащиеся приезжают сюда даже из других штатов, ибо занятия проводятся по субботам, а программа обучения детей рассчитана на 14 лет.

В Австралии имеется епархиальная школа им. св. Александра Невского при Петропавловском соборе в г. Стратфильде. В Германии в православном храме г. Кёльна работают воскресная школа, детско-юношеский центр, музыкальная школа, художественный кружок и курсы русского языка.

Русский язык за рубежом поддерживается также изданием православных печатных книг и журналов и официальных сайтов на двух или более языках. Журнал «Северный Благовест» издается с 2005 г. в Финляндии и распространяется в Дании, Исландии, Норвегии, Швеции. «На страницах этого журнала обсуждаются историко-богословские вопросы, проблемы языка и культуры, христианского воспитания, актуальные вопросы прошлого и настоящего русскоязычной диаспоры» (с. 641).

В России иностранные граждане получают богословское образование в Воронежской и Санкт-Петербургской духовных семинариях.

И.Г.

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

М.К. Лопачёва

АМПЛИФИКАЦИЯ В ЛИРИКЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА ЭМИГРАНТСКОГО ПЕРИОДА*

Амплификация – это стилистическая фигура, использование однородных элементов речи: определений, синонимов, сравнений, противопоставлений для усиления выразительности. Например, у М.Ю. Лермонтова:

*Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет!*¹

Георгий Владимирович Иванов (1894–1958) жил в эмиграции с 1922 г. Его первая книга стихов «Отплытие на остров Цитеру» вышла в Петербурге в 1912 г. В 1915 г. был опубликован сборник стихов «Памятник славы». В Париже у Г. Иванова вышли книги «Розы» (1931), «Распад атома» (1937), «Портрет без сходства» (1950).

Эмигрантская лирика Георгия Иванова «достигает настоящих высот по силе воздействия во многом благодаря блестящей инструментовке, интонационному разнообразию, мастерскому владению автором ритмико-мелодическими приемами, умелому использованию риторических фигур» (с. 716). Его подлинная поэтическая ро-

* Лопачёва М.К. Амплификация в лирике Георгия Иванова эмигрантского периода // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 716–717.

¹ Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962. – Т. 1. – С. 187.

дословная – это «символистская мелодическая традиция с абсолютизацией музыки как высшего из искусств» (с. 716).

Особая роль у Г. Иванова периода эмиграции отводится риторическим фигурам и экспрессивным стилистическим построениям. Наиболее охотно поэт пользуется приемом амплификации, благодаря которому резко повышается эмоциональное восприятие стихов. Чаще всего – это параллелизм, т.е. «нанизывание предельно лапидарных синтаксических образований, накоплением которых и создается эффект нарастания, нагнетания драматизма переживания» (с. 716):

*Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.
И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал.
И нет ни Петербурга, ни Кремля –
Одни снега, снега, поля, поля...*

В данном фрагменте амплификация представлена и в форме восходяще-нисходящей градации, и «в форме бинарной логики антитезы, противостоящие части которой разделены тире» (с. 716). Традиционная форма амплификаций, используемая Г. Ивановым, в европейской поэзии восходит к лирической песне греческого лирика Алкея (ок. 600 до н.э.) с острова Лесбос. Алкеева строфа была введена в римское стихосложение Горацием, а в Европе ее применяли Фридрих Готлиб Клопшток (1724–1803) и Иоганн Кристиан Фридрих Гёльдерлин (1770–1843).

У Георгия Иванова благодаря амплификации образуется сложное, динамичное смысловое пространство:

*Только звезды. Только синий воздух,
Синий, вечный, ледяной.
Синий, грозный, сине-звездный
Над тобой и надо мной...*

В лирике Г. Иванова одним из основных смыслообразующих приемов является повтор. Как писал Ю.М. Лотман в книге «О поэтах и поэзии» (СПб., 1996), «густота повторов приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста. Чем больше сходства, тем больше и разница» (цит. по: с. 716). Автор реферируемой статьи приводит одну из ивановских амплификаций, опирающуюся на повтор:

*Спят, не разнимая рук,
С верным другом, с неразлучным другом,
С мертвым другом, мертвый друг...*

«Амплификация, этот древнейший экстремальный риторический прием, многофункционален и эффективен в лирике Г. Иванова», – заключает М.К. Лопачёва (с. 716).

И.Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

А. Шастель

АЛКАНИЕ КРАСОТЫ*

«Именно благодаря этому дивному, бессмертному инстинкту Прекрасного мы смотрим на дольное и земное как на горнее явление, соответствие Небесному. Ненасытная жажда всего, что говорит нам о Жизни, что не от мира сего, – живейшее доказательство нашего бессмертия. Именно в поэзии – и вместе с тем через поэзию, в музыке – и через музыку душа провидит то сияние, что светит за гробом; и когда от чудного стихотворения у нас наворачиваются слезы на глазах, это не слезы безмерного удовольствия – напротив, они свидетельствуют о растревоженной меланхолии, о зове наших нервов, о природе, изгнанной в мир несовершенства, которая хочет тотчас же, на этой земле получить открывшийся ей рай» (цит. по: с. 367).

Смутное, мучительное влечение, описанное здесь Бодлером, с той же остротой проявилось и в некоторых кругах флорентийского Кватроченто. У этих людей можно встретить свидетельства возбужденности чувства, вызывающей слезы при лицезрении красоты, и ближе к концу века этот «зов идеального» приобретает напряженно-страстный оттенок. Именно он дает настоящий смысл философии

* *Шастель А.* Алкание красоты // Логика культуры: Альманах. – СПб.: Университетская книга, 2009. – С. 367–390.

любви, которую Фичино сделал ключом ко всему своему учению и которая начиная с конца XV столетия будет пользоваться громким успехом. Прославление любви все меньше и меньше будет связано с аффективным путем великих «мистиков», все больше станет служить оправданием поведения, главная ценность которого – Красота.

И Фичино, и Пико, и строгие неоплатоники оставляли за жизнью души всю присущую ей сложность. Любовь, проявляющаяся как тайная ее пружина, подчинена Красоте, поскольку Красота являет самый «лик» божественного. Она так глубоко отзывается в чувствах, что неизбежно возбуждает бесконечную тревогу. Фичино и его друзья хорошо знали ужас, охватывающий душу перед пустотой низменного существования: «одухотворенным натурам» этот недуг был свойствен. Им казалось, что прекрасное лицо, прекрасное зрелище, произведение искусства могут умирить его. С тех пор как важной стороной духовной жизни стала эстетическая, в ней появились и новая форма интеллектуального блаженства, и новые тревоги. Красота берет за душу потому, что благодаря ей в реальном мире возникают предметы, существующие в мире потустороннем, – там, где уничтожается чувственный облик вещей. Именно эту интуицию Фичино пытается выразить посредством «платонической» градации: «Отними материю, отними опять же и рассудок и вразумись умом вначале своим, а после и божественным» (цит. по: с. 367). Смысл этого принципа полностью раскрывается в диалектике любви и красоты.

Эстетическая мысль Ренессанса не всегда имела такое тонкое доктринальное обоснование. Метафизическая связь Красоты с высшими ценностями и постоянный неприметный переход от Истины к Великолепию, от Добра к Блаженству сами по себе свидетельствуют о смене сигнификативного горизонта, в который включается флорентийский неоплатонизм. Такие ценности, как изящество и красота, легко заместили этические и интеллектуальные нормы; вскоре в них усмотрели и разрешение на гедонизм, свидетельств которого в течение всей этой эпохи очень много, – тот гедонизм, что выражен в знаменитом месте «Придворного» Б. Кастильоне: «В общем, всякой вещи эта изящная и святая красота придает превосходнейшее украшение, и можно сказать, что благое и прекрасное суть в некотором роде одно и то же» (цит. по: с. 368).

Большинство подобных формул восходит, несомненно, к Фичино, но у него окончательное превращение совершается лишь в Боге. Когда он, вслед за Фомой Аквинским, Ареопагитом и Платоном, описывает условия и степени красоты, он хочет только лучше уяснить, как происходит (и в природе, и в душе) полное развитие духовных ценностей. Высшее ассоциируется со светлым, а «трансцендирование», как это вообще свойственно человеческому рассудку, – с восходящим движением. Новизна, однако, в том, что впервые собрались воедино качества, обозначающие чистые эстетические ценности: ясность – выразительное движение – гармоническая связь.

Никаких других ценностей помыслить тогда было невозможно: ведь эстетический словарь, определенный этими понятиями, должен был сохранять хоть сколько-нибудь близкую связь с началами Истины и Добра. Оппозиция тьмы и света имеет точное соответствие в области познания, оппозиция освобождающей силы и угнетающей тяжести – в моральной области. Что же до «математических пропорций», которые кажутся специфическим для Красоты элементом, то они как раз даны как недостаточные для нее: это лишь первый ее уровень. Поскольку же она возвышается до абсолюта, все категории идеала – Красота, Истина, Совершенное Благо – нерасторжимо сплавляются вместе, и уверенность в этом открывает новый путь в наслаждении миром и жизненном поведении. Нельзя прийти к Красоте без усилия всего своего существа; она требует способности к созерцанию, свойственной мудрецу, мистiku, поэту. Красота есть первоначальная, неразложимая далее данность: подробно разработанная эстетика в эпоху Ренессанса столь же непредставима, как анализ психологии художника. Но в учении Фичино имплицитно содержатся все элементы эстетики, а в определении нового типа философа как «жреца Муз» – данные для психологии творчества. Когда позднее наиболее передовые художники пришли к тому, что стали описывать свою деятельность в терминах умозрения, их осознание цели искусства выразилось или в терминах познания, как у Леонардо, либо в этических категориях, как у Микеланджело.

Леонардо считает целью искусства все бытие в целом; его изумительный и знаменитый пассаж об игре воображения, «господином» которой является художник, завершается философской дефиницией: «Все, что есть во вселенной в сущности, в действительности или в

воображении, все то он имеет вначале в уме, а после в руках» (цит. по: с. 369). Здесь виден отзвук томистской и аристотелевской классификации «в сущности, в действительности и в возможности», определяющей модальности бытия. Однако Леонардо путем двойного замещения подставляет на место «возможности» «воображение» и переносит онтологическую дистинкцию на уровень конкретного универсума («вселенной»), что двояким образом нарушает равновесие формулы. Вся его «философия» на то и направлена, чтобы заместить «доктринальный синтез» деятельностью искусства – прежде всего живописи. Микеланджело видел в скульптуре не реализацию познания, а форму духовного спасения: способ вырваться из области материи, тяжести и тьмы, подлинный катарсис. В его поразительных стихотворениях, описывающих освобождение статуи, заключенной в каменной глыбе, творческий процесс представлен как освобождение и очищение души, символически осуществляемое в предмете творчества. Красота – это «идея», которая может и должна преобразить художника. Но в обоих случаях влечение к Красоте должно, согласно основополагающей гипотезе неоплатонизма, описываться в терминах теории любви. «Чем увереннее знание, тем пламеннее любовь» (Леонардо); не менее очевиден неоплатонический принцип и у Микеланджело: «Художника может превзойти только он сам» (цит. по: с. 370) – это высказывание парафразирует этическую максиму круга Кареджи.

Новшеством этой эпохи, сохранившимся в культуре, стало родовое понятие Искусства, покрывающее все его технические разновидности, включающие всю человеческую деятельность, происходящую в области конкретного и имеющую дело с формами. Это понятие было одним из главных достижений неоплатонического гуманизма: оно было необходимо ему, чтобы выявить ценность деятельности души. Когда Маттео Пальмиери, Фичино, Пико прославляли власть человека над Вселенной, его роль «земного бога» доказывалась чудесной способностью «мастера», создающего миропорядок. Но понятие это не было развито и не привело к серьезной рефлексии над «творческой деятельностью» человеческого духа. Совершенство искусства было определено, согласно поэтике Аристотеля, как подражание природе: искусство иерархически стоит ниже природы и может отражать ее постольку, поскольку сама природа отражает божествен-

ную мысль. Могущество «мастера» происходит оттого, что он продолжает и осмысляет творческий акт; изъять его из этой перспективы невозможно. Искусство ощущается как привилегированная инстанция в иерархии более общего порядка. Благодаря ему становится понятней смысл человеческой судьбы, а творческий акт – центральное в судьбе событие.

Даже у такого чуткого и беспокойного философа, как Фичино, не могла быть развернута отчетливая теория художественной деятельности, но в учении Фичино о душе растворены ее составляющие. Душа определяется через отношение к природе, совершенно подчиненной Красоте и Богу. Рассматривая, например, какими средствами располагает человек, чтобы на опыте полностью постичь реальность, Фичино выдвигает предположение о том, что в нем происходит непрерывная подсознательная деятельность души, которая всегда откликается на движения ее высших и низших уровней. «Цвета и голоса часто возбуждают глаз и ухо; зрение и слух исполняют свою должность – зрение видит, а слух слышит, – однако душа не сознает, что видит и слышит, если наша срединная способность сама не обратит ее к этому» (цит. по: с. 371).

Эта «срединная способность» есть разум в широком смысле слова, человек как таковой; ничто, не преломленное в ней, не существует для нас. Она может возвыситься и до полного видения вещей. Необходимо лишь одно условие: «Почему не обращаем мы внимания на удивительное зрелище сего присущего нам божественного ума? Быть может, потому, что, постоянно на что-либо глядя, мы утратили привычку восхищаться и замечать. Или же потому, что срединные силы души – разум и воображение, – будучи обращены более к делам повседневным, уже не воспринимают ясно действия сего ума, как бывает, если глаз смотрит на стоящий перед ним предмет, а воображение, занятое другим, не узнает того, что видит глаз. Но когда срединные силы пребывают в покое, тогда искры умного созерцания падают на них, как на зеркало» (цит. по: с. 371).

Так, Фичино, под прямым воздействием Плотина, пришел к тому, что связал понятия «фантазия» и «рацио» для установления механизма чистого, незаинтересованного видения, свойственного лишь душе в состоянии отрешенного восприятия. Красота мира является лишь в результате особого усилия, отвлекающего дух от практиче-

ской жизни и превращающего его в зеркало истинной реальности. Этот почти бергсониянский анализ духовной деятельности заинтересовал не только философов, но и всех «жрецов муз».

Архитектор, говорит Фичино, «вначале представляет себе понятие здания и как бы идею его в своей душе» (цит. по: с. 372). Здесь удвоение терминов отражает психологическую двойственность, оставшуюся всеобщей на всем протяжении Ренессанса. Ведь «идея» – это лишь другое имя образа. «Картина мира» может быть «умопостигаемой» только на высшем уровне, для ангелов или для душ мировых сфер, в которых обретаются праобразы всех вещей: «Образы, согласно платоникам, у ангелов носят имя первообразов и идей, в душах – смыслов и понятий, и если они ясны и здесь, то тем паче в душе, в наивысшей же мере в ангельском разуме» (с. 372).

«Идея» есть «смысл»; она проявляет первый уровень духовной деятельности, поскольку содержит всецелый порядок математической абстракции. В 1492 г. Фичино писал: «Искусствами именуют такие науки, которые прибегают к помощи рук; проникательностью и совершенством они обязаны математической силе, то есть способности вычислять, измерять и взвешивать, более всех связанной с Меркурием и разумом. Без нее все искусства шатались бы по воле иллюзии, были бы игрищем воображения, опыта и догадок» (цит. по: с. 372). В данном случае речь идет о ремеслах, но все это, как утверждал Альберти, а за ним Пьеро делла Франческа и Леонардо, должно пониматься шире и может относиться к проблемам художественного мастерства.

По мнению Фичино, только в Уме пребывает «красота разумного света», соответствующая «светоносной красоте видимого» и противопоставленная Разуму – «красоте души», соответствующей «гармонической красоте слышимого» (цит. по: с. 372). Аналогия с «музыкой» наводит на мысль, что гармония чисел – лишь подготовка: удовлетворение, которое оно дает душе, только приводит душу в состояние восприимчивости. Красота может существовать тогда, когда внутри этой структуры действует нечто иное – тот свет, который Фичино никогда не анализирует и который все, как и он, прославляют: несказанное, божественное сияние, преисполняющее дух.

Фичино подчеркивает органическую сообразность природы, в которой «образ призывает: когда звучит одна кифара, не отзывается

ли ей другая?» (цит. по: с. 372). Вселенная – ткань бесчисленных соответствий, переплетающихся, как на основе, в чувственном мире. Иерархия сущего, установленная онтологией неоплатонизма, предполагает, что надо подняться выше полезных ощущений, чтобы в конце концов уличезреть движение, сияние и постоянный переход одного в другое, составляющие действительность мира в категориях Красоты. Это «великолепие», превышающее нормальные возможности чувств, может быть выражено лишь в световых терминах, поскольку свет – то же, что дух, и является как «некое божество, воспроизводящее богоподобие в храме нашего мира» (цит. по: с. 373).

Фичино и Пико неустанно указывают на этот верхний предел осуществимости вечных устремлений человека: свойство прекрасного предмета и прекрасного зрелища – пробуждать в душе сознание этой чудесной связи; это относится и к прекрасному лицу, которое можно любить. Все, относящееся к красоте, имеет поистине «священную» ценность.

«Эстетизация» культуры во Флоренции утвердилась со времен Лоренцо. Может быть, она даже была основной отличительной чертой этого города. Все это существенно сокращало дистанцию между «мыслителями» и художниками. Но спекулятивный метод Фичино или эрудиция Полициано удаляли их от сферы, в которой вращались художники. Метафизика Прекрасного и похвала Искусству связаны с такими доктринальными положениями, которые были чужды художественным кругам. Обычно не видят, какие интересные для себя повороты мысли и новые указания могли найти в платоновской теологии и гуманистической поэзии художники, поглощенные конкретными проблемами, хотя их творчество было неотъемлемой частью нового учения.

«Склонен Любовью, Красотою связан», – писал Микеланджело (сонет 31). В культуре, где состояние влюбленности – естественное состояние души, деятелями, выражающими ее глубинное содержание, становятся поэт и художник. «Придворный» Кастильоне ясно выведет такое заключение, завершая линию эволюции, начатую во Флоренции сорока годами раньше.

Именно во Флоренции можно заметить первые проявления интеллектуальной эмансипации художников. Самые блестящие из них сознавали, какая им досталась роль. Вазари сообщает, что существо-

вали настоящие клубы художников, например мастерская Баччо д'Аньоло, где по вечерам шли жаркие споры о проблемах искусства.

Художники заботились о том, чтобы за ними признали высокий социальный статус. Они добивались не просто почестей и высоких гонораров, а претендовали на привилегии ученых. Многие из них – не только Леонардо – бросали скучный заказ ради более привлекательной работы, которая помогла бы лучше оценить их талант. С непонятливыми и нетерпеливыми заказчиками Леонардо и Микеланджело обходились свысока. Другие следовали их примеру. Они настаивали на достойном месте для искусства в иерархии «свободных» дисциплин, но при этом любой живописец и ваятель имел в виду, что первый его долг – долг перед искусством. Это ясно выразил Леонардо: «Если ты, живописец, будешь стараться понравиться наилучшим живописцам, то будешь писать хорошо, ибо они одни могут по-настоящему быть судьями твоего творчества...» (цит. по: с. 375). У искусства свои законы, и только знаток может оценить, какую задачу разрешил художник. Мастерство состоит не в одной технической виртуозности: оно имеет дело с чем-то более возвышенным, что роднит художника с поэтом.

Некоторые мастера работают просто для себя – явление, ранее совершенно не встречавшееся. Именно в конце Кватроченто сложился новый тип человека – *художник*, человек искусства.

С.А. Гудимова

В. Бычков

ЭСТЕТИКА В СВЕТЕ ИСТОРИИ. ДРЕВНЯЯ РУСЬ*

В истории древнерусской эстетики условно можно выделить два основных периода: собственно средневековый (XI–XVI вв.) и переходный от Средних веков к Новому времени (XVII в.).

Для первого периода характерен предельно имплицитный тип эстетического сознания: оно тогда находило наиболее адекватные формы выражения в искусстве, церковном культовом действе, религиозной жизни человека (в частности, в монастырской жизни). Однако и в самых разных по содержанию текстах (летописях, житиях святых, религиозно-полемических сочинениях, постановлениях церковных соборов и т.п.) можно обнаружить достаточно рельефную совокупность эстетических представлений средневековых русичей.

Древнерусская эстетика имела два основных источника: художественную культуру и мифологическое сознание восточных славян (дохристианского периода) и византийскую эстетику, регулярно проникавшую на Русь с конца X в., нередко в южнославянской редакции («Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского и другие тексты). Для восточнославянского (глубинного, архетипического) пласта древнерусского эстетического сознания характерны тенденции к *конкретности, материальности, пластической осязательности* (телесности) духовных феноменов, к *сакрализации* природных явлений, к *иллюзорности* и «документальной» *определенности* потустороннего мира, к

* Бычков В. Эстетика в свете истории. Древняя Русь // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: Изд-во МБА, 2010. – С. 39–67.

ощущению *магической* взаимосвязанности всех вещей и явлений. Византийско-православная культура и эстетика, пришедшие на Русь с христианизацией восточных славян, уже накладывались на этот посвоему богатый, целостный и самодостаточный пласт сознания и перестраивали его, подвергаясь одновременно активному обратному воздействию. В письменных источниках XI – первой половины XIV в. отражен этот процесс становления христианизированных эстетических представлений. В «Слове о полку Игореве», «Повести временных лет», в произведениях Илариона, Кирилла Туровского, игумена Даниила и других книжников представлены новые взгляды древних русичей на красоту (природную, духовную, художественную), их отношение к искусству, возвышенному, героическому, в которых сочетаются элементы языческого и христианского миропонимания.

Особым почитанием на Руси в этот период окружены *книги* – это главные носители духовных ценностей. Наряду с ними и все относящееся к духовной сфере воспринималось прежде всего эстетически, как несущее *духовное наслаждение, радость*, и как *прекрасное*. Для древних русичей зрелого Средневековья характерны особое внимание к чувственно воспринимаемым реализациям духовной красоты; наделение прекрасного осязательной предметностью (вещностью); осмысление красоты как выражения истинного и сущностного; особая чуткость к красоте искусной деятельности; повышенная эмоциональность и мажорность; восприятие *света* (видимого, прежде всего) в качестве важной модификации прекрасного. В искусствах (архитектуре, живописи, прикладных) ценится искусная *сделанность* их произведений, величие, красочность, светоносность, яркость, наличие драгоценных материалов. Храм воспринимается как огромное роскошное произведение ювелирного искусства. На смену сакральному восприятию природы восточными славянами приходит понимание ее как прекрасного произведения высшего Художника. В ней усматривается теперь прекрасный *порядок* – «строй», радующий душу человека. В качестве основных характеристик природной красоты выступают величина, высота, округлость, «искусная сделанность», особая выделенность в пространстве.

К середине XIV в. в эстетическом сознании русичей видное место занимает *нравственная красота*. В литературе складываются

идеальные образы героя (князя, ведущего народ на захватчиков, – период татаро-монгольского нашествия на Русь) и духовного пастыря (священника). Первый образ строится на единстве внешней красоты, благородства, мужества и христианского благочестия; у второго преобладает нравственно-духовная красота, которая теперь ценится в человеке не меньше мужества и отваги.

Конец XIV – XVI в. – время расцвета русского средневекового искусства (литературы, архитектуры, иконописи, церковно-певческого искусства). Для эстетического сознания этого периода характерен ряд принципов, которые нашли свое воплощение в искусстве, но были лишь частично осмыслены средневековыми русичами. На уровень вербального оформления они вышли значительно позже – в русской религиозной эстетике XIX–XX вв. Речь идет о таких принципах, как *соборность* эстетического сознания, *софийность* искусства и творческой деятельности в целом, *системность* (или своеобразный *синтезизм*) церковного искусства, его повышенный художественный *символизм*, высокая *духовность*, *каноничность* и некоторые другие, в комплексе составляющие самобытность православного эстетического сознания и, соответственно, русского средневекового искусства.

Под *соборностью* имеется в виду принципиально внеличностный (надындивидуальный) и в достаточно широких временных рамках – вневременной характер эстетического сознания. Это *сознание собора* родственных по духу людей, достигших в процессе совместной литургической жизни духовного единства как друг с другом, так и с более высокими духовными уровнями, в идеале – с Богом; при этом полностью сохраняется и даже усиливается неповторимое личностное сознание каждого из индивидов, образующих собор. Соборное сознание в православном понимании – это результат коллективного «духовного делания» членов Церкви, получающих, по их убеждению, в таинстве богослужения благодатную помощь свыше. Отсюда принципиальная *анонимность* средневекового русского искусства, всего духовного творчества. Древнерусский книжник, иконописец или зодчий не считал лично себя автором или творцом создаваемого им произведения, а лишь добровольным исполнителем высшей воли, действующей через него, посредником в творчестве. Средневековый художник осознавал себя особым инструментом, направляемым соборным сознанием Церкви, частицей которой он являлся, наделенным

даром творчества. Соборное сознание не только вдохновляло средневековых мастеров на художественное творчество и инициировало его, но и бережно хранило выработанные в процессе этого творчества в течение многих поколений формы, схемы, приемы как наиболее емкие и адекватные носители и выразители православного духа.

Отсюда *каноничность* – главный принцип средневекового творческого метода. В *художественном каноне* отражены и воплощены духовный и эстетический идеалы эпохи: наиболее адекватная этим идеалам система изобразительно-выразительных приемов. В частности, в иконографическом каноне древнерусского искусства, восходящем к византийскому прототипу, закреплены те идеальные визуальные структуры, в которых дано предельное для православного Средневековья графическое выражение сущности изображаемого феномена (персонажа, события священной истории).

Средневековые русичи были убеждены в том, что в создании произведений культового искусства через посредство художника участвует сама София Премудрость Божия, именно поэтому произведения этого искусства воспринимались ими как некое высшее единство мудрости, красоты и искусства. Уже в XX в. эта характеристика древнерусского искусства была обозначена в православной культуре как *софийность*. Отсюда и высокая *духовность* этого искусства, ибо ничто преходящее, материальное или низменное не могло проникнуть в сферу софийности. Направленность же искусства на выражение высших духовных ценностей культуры, ориентированных прежде всего на умонепостигаемого Бога, привело к повышению уровня абстрагирования художественного языка, повышению *степени условности* выразительных средств, т.е. к *художественному символизму*.

Высшего совершенства и полноты выражения система этих принципов достигла в искусстве крупнейшего живописца Древней Руси Андрея Рублёва (рубеж XIV–XV вв.). Наиболее одаренный агиограф этой эпохи Елифаний Премудрый и его коллеги по перу, опираясь на опыт южнославянских книжников, разрабатывают и реализуют на практике принципы высокоэстетизированного литературного стиля, который был назван ими как «плетение словес» и заключался в бесконечном нанизывании на одну мысль образных выражений, метафор, изысканных и усложненных эпитетов. Они были убеждены в том, что только искусно сплетенная (как декоративный орна-

мент) речь может донести до сердца читателя (или слушателя) глубинную сущность описываемого.

В древнерусском певческом искусстве тенденция к повышенной эстетизации мелодии выразилась в использовании так называемых аненаек, хабув, хомонии. Суть этих приемов заключалась во внесении в распеваемый канонический текст дополнительных (бессмысленных с вербальной точки зрения, т.е. «заумных» – ср. «заумь» футуристов) звуков, слогов, слоговых периодов внутрь слов, мелизматическое распевание которых усложняло и украшало мелодическую линию песнопения, но существенно затрудняло понимание текста.

Активизацией вербального выражения эстетических представлений русского Средневековья характеризуется период конца XV – XVI в. Лидер «нестяжателей», монашеского сообщества, порицавшего излишнее владение собственностью монастырями, исихаст Нил Сорский разрабатывает русский вариант «эстетики аскетизма», а внимание его оппонента по организации монастырской жизни преподобного Иосифа Волоцкого привлечено к осмыслению литургической (богослужбной) эстетики. Он же впервые на Руси достаточно подробно излагает православную теорию *иконы* и сюжетно-иконографическую программу для иконописцев. В XVI в. определенный вклад в утверждение средневековых эстетических представлений вносят такие мыслители, как Максим Грек, Вассиан Патрикеев, Зиновий Отенский, старец Артемий, князь Андрей Курбский, а также церковные соборы 1551 г. («Стоглав») и 1554 г. Эстетическая сфера, прежде всего литература и церковное искусство, активно переплетается в этот период с политической, внутрицерковной и идеологической борьбой различных церковно-государственных группировок. Слово книжника осознается как важное оружие в борьбе за социальную справедливость («правду»). Труд художника расценивается почти как нравственно-духовный подвиг и почитается наряду с монашеским подвижничеством. Каноничность и традиционализм считаются важнейшими принципами искусства, в то время как художественная практика начинает постепенно отходить от них, что предвещает начало кризиса средневекового типа художественного мышления, достигшего своего пика к концу XVII – началу XVIII в. Разворачивается острая полемика по поводу сложных религиозных аллегорических изображений, появившихся в церковной иконописи. В результате

символическое богословие Псевдо-Дионисия Ареопагита и особенно его теория «неподобных подобий» впервые в православной эстетике становятся теоретическим фундаментом живописи.

Для второго, переходного от Средних веков к Новому времени, периода древнерусской эстетики характерны дух острой полемики по основным эстетическим проблемам между традиционалистами и новаторами и постепенный отход от средневековой стилистики в искусстве, который связан с влиянием западноевропейского искусства XVI–XVII вв.; его образцы регулярно стали попадать в Россию через Польшу и Украину. В XVII в. на русском языке появляются учебники по грамматике, риторике, арифметике, пишутся специальные трактаты по музыке и живописи, нормативные руководства («чиновники») по церемониальной эстетике («Чиновник архиерейского служения», «Чин освящения воды», «Чин поставления на царство», «Свадебный чин», «Урядник сокольничья пути» и др.), в которых эстетическая проблематика, точнее процессуальная эстетика, занимала видное место. Характерной тенденцией специальных трактатов по искусству этого времени, написанных, как правило, сторонниками новых, отличных от средневековых, методов и стилистики в культовом искусстве, является стремление доказать, что эти методы не противоречат средневековой (и даже патристической) традиции, а более глубоко реализуют ее.

Так, крупнейший придворный поэт, драматург и теоретик искусства второй половины XVII в. Симеон Полоцкий берет на себя труд заменить традиционный прозаический славянский перевод *Книги псалмов* свободным стихотворным переложением-толкованием и обосновывает это тем, что и древнееврейский оригинал был поэтическим; а главное – поэтический текст позволяет более лаконично выражать мысли, одновременно усиливая и истолковывая их глубинный смысл; поэтическая форма (метрика и рифма), по его убеждению, доставляет читателю духовное наслаждение и тем самым способствует проникновению в духовные глубины содержания.

В изданном в 1679 г. в Москве первом трактате о музыке – «Музыкальной грамматике» – его авторы Николай Дилецкий и Иван Коренев, отстаивая преимущества нового полифонического церковного пения (партезного) перед старым унисонным (знаменным – от «знамени» – особого типа древнерусской нотации), считают его не

отрицающим средневековую традицию, но продолжающим на новом, более высоком уровне. Подобная тенденция проявилась и в трактатах по живописи, написанных во второй половине XVII в. в основном сторонниками нового, ориентированного на западные образцы церковного искусства. Особой полнотой и глубиной отличается трактат «нового» иконописца и «живописца» Иосифа Владимирова. Последовательно отстаивая преимущества новой «живоподобной» (т.е. стремящейся к иллюзорно-натуралистическому изображению человеческого лица, прежде всего) живописи перед старыми иконами, он опирается на аргументы византийских иконопочитателей в защиту миметических изображений (они существовали только в ранней Византии), в частности, на легенду о «Нерукотворном» образе Христа (т.е. образе-отпечатке идеального лика Христа на матерчатом платке, осуществленном самим Христом). В XVII в. подобные «Нерукотворные» образы с большим техническим мастерством писал друг Владимирова Симон Ушаков. Их сегодня можно увидеть в Третьяковской галерее и в других экспозициях древнерусской живописи.

Традиционалисты (прежде всего старообрядцы, но не только они) XVII–XVIII вв. яростно боролись со всеми этими западническими (еретическими, в их понимании) нововведениями в церковном искусстве и в его теории, но главные тенденции времени были не на их стороне. Художественная культура России неумолимо уходила от средневекового миропонимания, средневекового художественного языка во всех видах искусства и требовала своего теоретического осмысления и обоснования, которые по мере своих сил и способностей стремились дать сами создатели этого искусства – иконописцы, живописцы, музыканты.

С.Г.

И.В. Ерофеева

ЛЕТОПИСНЫЙ ТЕКСТ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ СЕМАНТИКО-АКСИОЛОГИЧЕСКИХ КОНСТАНТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ*

Средневековая культура противоречива. С одной стороны, ее отличает «стремление к системности, отраженное в застывших формулах, диктуемых религиозной традицией, связанной с богословием и церковностью. С другой стороны, средневековая культура испытывала на себе влияние реальной действительности, отражая политические идеи и настроения своего времени», – напоминает И.В. Ерофеева из Казанского государственного университета (с. 844). Весьма четко столкновение этих двух факторов средневековой культуры обнаруживается в летописях, которые содержат религиозные сказания и жития святых, фольклорные предания и легенды, тексты договоров, записи исторического и военного характера.

В культурологическом плане исследование летописей позволяет проанализировать систему значений отдельных слов как с церковной, так и со светской точки зрения. В летописях «представлен целый ряд форм, реализующих светскую или религиозную семантику в зависимости от контекста» (с. 845). Чаще всего эти слова имеют отвлеченные, общие понятия. Большинство из них относятся к сакральной сфере и связано с обозначением религиозных явлений и действий,

* *Ерофеева И.В.* Летописный текст как источник изучения семантико-аксиологических констант средневековой культуры // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 844–845.

принятых в церковном обиходе: «священие», «исповедание», «причащение», «покаяние» и проч.

Важные для средневековой культуры понятия часто имеют несколько значений, выражающих либо светскую, либо религиозную тематику в зависимости от определенного контекста. Так, слово «плодь» может иметь мирское, конкретное значение – «потомство, ребенок», «часть растения». В рассуждениях морального характера и в цитатах из церковных книг слово «плодь» приобретает отвлеченно-философский характер и означает «результат, продукт какой-либо деятельности, развития».

Для слова «судъ» в концептосфере древнерусского языка оказывается наиболее существенным сочетание с прилагательным «божий». Устойчивая форма «судъ божий» обозначает высшую инстанцию, осуществляющую наблюдение за деятельностью людей. Однако слово «судъ» могло иметь отношение и к мирской сфере. В деловых текстах оно выступало с социальной семантикой «суд, разбор дела, дознание виновности» (с. 845).

Анализ ключевых концептов языковой культуры в летописных текстах позволяет определить ценностные ориентации и позиции их авторов. Летописи испытывали влияние реальной действительности, в них отражалось средневековое национальное сознание русского народа.

И.Г.

Р. Девишев

**ПРЕЛЕСТНАЯ ПЕРНЕТТА.
ПОЭТЕССА ЛИОНСКОГО РЕНЕССАНСА ***

Пернетта дю Гийе родилась в Лионе, в дворянской семье. В 1535 г., когда девушке было 16 лет, она познакомилась с 35-летним поэтом Морисом Сэвом, лидером так называемой «лионской школы поэтов», и стала его ученицей. Исследователи полагают, что Пернетта и Морис были влюблены друг в друга, но не могли вступить в брак, так как девушка была уже просватана за лионского нотабля – сеньора дю Гийе и через два года стала его женой. Любовные взаимоотношения поэтов были платоническими, Пернетта пожелала остаться верной своему «печальному» мужу.

Пернетта знала латынь, тосканский и кастильский языки, под руководством Сэва изучала греческий. Она хорошо играла на лютне и спинете (предшественнике клавирина), многие ее стихи предназначались для исполнения в музыкальном сопровождении. Сохранились нотные записи нескольких песен на ее стихи французских композиторов того времени. Она замечательно читала и пела свои стихи, ее речитативное чтение нравилось слушателям.

После смерти Пернетты ее муж передал ее стихи известному издателю Антуану дю Мулену, который составил сборник и дал ему название «*Rymes*». Дю Мулен писал в предисловии к сборнику, что муж Пернетты принес ему «кучу листков», найденных им. Там были

* *Девишев Р.* Прелестная Пернетта. Поэтесса Лионского Ренессанса // Складчина: Литературный альманах. – М., 2010. – № 17. – С. 267–278.

стихотворения разных жанров без названий: элегии, эпиграммы, послания. Так они и были изданы. Лионский типограф и издатель Жан де Турн напечатал этот сборник в том же 1545 г. Стихи Пернетты пользовались популярностью, и вскоре были изданы в 1546 г. (или 1547 г.), а затем в 1552 г.

Около 300 лет исследователи не вспоминали о Лионском Ренессансе, его поэтах и поэтессах. К лионскому искусству XVI в. ученые обратились всего 50 лет назад. Появилось семь критических изданий поэзии Пернетты дю Гийе.

Автор статьи предлагает вниманию читателей стихи лионской поэтессы в собственном переводе.

Известно всем, что Практика первична,
Теория спешит за ней – вторична...
Об этом ясно разум говорит.
Но в трансе и поэт, когда творит,
Да и мудрец, что в полусне привычно
Всех заблуждений разгоняет дым.
И я скажу вам просто и обычно:
Сперва Амур – возлюбленный за ним.

Так хорошо мне, что душа поет,
Поражена я дружбою сердечной,
Почти люблю, но не краса влечет,
А благородство, ум и красноречье:
Что первая я в этом мире вечном.

С.А. Гудимова

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

М.Е. Каулен

МУЗЕЙНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ И ВЫСТАВКИ*

Мария Елисеевна Каулен, доктор исторических наук, ответственный редактор коллективного сборника «Музейное дело России», называет экспозицию важнейшим звеном музейной коммуникации. Под *музейной экспозицией* понимается целостная предметно-пространственная система, «в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом» (с. 308). Музееведы считают экспозицию «языком, на котором говорит музей» (А. Мансуров, Б. Завадовский, Н. Вертинский и др.).

Проектирование экспозиции включает «процесс разработки документов для создания будущей экспозиции и последующий авторский надзор за реализацией отраженного в документации замысла» (с. 310). В процессе проектирования экспозиции выделяют *научное, художественное, техническое и рабочее* проектирования. Научная концепция экспозиции определяет цели таковой и методы достижения этих целей. Архитектурно-художественная концепция определяет «художественный образ, в который должна воплотиться научная концепция» (с. 313).

* Каулен М.Е. Музейные экспозиции и выставки // Музейное дело России. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: ВК, 2010. – С. 307–364.

На втором этапе создаются документы, в которых детализируются научное и художественное решения отдельных тем. На третьем этапе выполняются чертежи всех участков экспозиционного пространства и поверхностей, на которых размещаются экспонаты.

Одним из этапов проектирования экспозиции является *сценарий*, который пишется в случае, если творческий коллектив хочет заранее смоделировать процесс коммуникации в будущей экспозиции. Основой экспозиционной коммуникации являются *подлинные музейные предметы*, т.е. выставленные в экспозиции *экспонаты*. «Экспрессивность музейного предмета наиболее тесно связана с его подлинностью» (с. 319). Замена этих предметов копиями невозможна. Правда, бывает и экспонирование копий предметов, хранящихся в фондах музея и требующих большой сохранности. Например, подлинники рукописей А.С. Пушкина, хранящиеся «в Пушкинском Доме в Петербурге, экспонируются только на нечастых выставках» (с. 322).

Основной структурной единицей большинства музейных экспозиций является *экспозиционный комплекс*, который объединяет экспонаты, научно-вспомогательные материалы и объяснительные тексты (аннотации или автогиды, т.е. механические экскурсоводы в литературных, музыкальных и театральных музеях).

Принципы построения экспозиций музея «формулируются как предметность, научность и объективность» (с. 333). *Методами* построения экспозиции являются следующие: систематический, ансамблевый, тематический (иллюстративный), музейно-образный и образно-сюжетный. Последний метод – самый молодой, примером его является музей В.В. Маяковского в Москве.

Выставка – это временная экспозиция. «Недавний пример: выставка Государственного музея-заповедника “Московский Кремль”, посвященная 300-летию Полтавской битвы (2009), на которой были впервые собраны и представлены вместе уникальные музейные предметы из музеев Швеции, Украины и целого ряда российских музеев» (с. 356). «Новой выставочной формой стали в 1990-е годы *бьеннале*, собирающие творческие силы многих музеев страны <...> Первая бьеннале была организована в 1995 г. и посвящена столетнему юбилею со дня рождения М.М. Бахтина» (с. 362).

И.Г.

Е.А. Воронцова

КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЕЕВ*

Доктор исторических наук Евгения Александровна Воронцова рассматривает один из важнейших вопросов музееведения – классификацию музеев. Всеобъемлющей классификации музеев по сей день не существует, пишет Е.А. Воронцова, но предлагаемая ею классификация «учитывает все имеющиеся на сегодняшний день подходы и восполняет лакуны» (с. 238).

Классификация *по профилю*, т.е. по связи с конкретной отраслью знания, означает деление на гуманитарные и естественно-научные музеи. К последним относятся также ботанические сады, зоопарки, музеи-аквариумы, террариумы и проч.

Наиболее многочисленны *гуманитарные* музеи: архитектурные, художественные, музыкальные, театральные, литературные, музеи искусства и музеи книги. Педагогические и исторические музеи документируют развитие педагогики и исторических наук.

Мемориальные музеи создаются с целью увековечения памяти о выдающихся событиях в истории человечества и о выдающихся представителях всех сфер человеческой деятельности. *Краеведческие* музеи являются музеями определенной территории. Они бывают историко-краеведческими, литературно-краеведческими и рассказывающими о природе края.

* Воронцова Е.А. Классификация музеев // Музейное дело России. – М.: ВК, 2010. – С. 237–251.

По связи с собственником Закон о музеях разделяет последние на государственные и негосударственные. «В музееведческих трудах дается более детальная группировка: государственные, ведомственные, муниципальные, общественные, частные, церковные музеи» (с. 245). Значительную группу русских музеев составляют *ведомственные* музеи. «В данную подгруппу могут быть отнесены музеи министерств и ведомств, научно-исследовательских и иных организаций и учреждений, учебных заведений, предприятий» (с. 246).

«*Муниципальные* музеи, т.е. музеи, принадлежащие органам местного самоуправления, начали создаваться в начале 1990-х годов» (с. 247). *Частные* музеи были широко распространены до революции; они постепенно исчезли после 1917 г., но сейчас начинают появляться вновь. Их взаимоотношения с государством регулирует Закон о музеях.

Общественные музеи, т.е. создающиеся на общественных началах, получили особое распространение в советское время, когда их создавали предприятия, комсомол, школы. Прообразом такого музея автор реферируемой статьи считает Кутузовскую избу, которую «сохраняли и показывали всем желающим местные крестьяне уже с 1812 г.» (с. 248). Отличительные черты общественных музеев – возникновение по желанию и инициативе общественности. Эта группа музеев в последние годы постепенно стала возрождаться.

Музей, как особый феномен, продолжает развиваться, появляются новые формы музейной деятельности, новые виды и методы работы с посетителями. «А это значит, что в ныне существующей системе могут возникнуть и обязательно возникнут новые классы (группы, типы) музеев» (с. 251).

И.Г.

А.А. Сундиева

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ МУЗЕОЛОГИИ*

Реферируется первая глава из коллективного сборника «Музейное дело России». Автор главы – кандидат исторических наук Аннэта Альфредовна Сундиева дает следующее определение истории музейного дела. Историческое музееведение есть «структурная часть музееведения (музеологии), изучающая музейные процессы в их исторической динамике, т.е. процессы возникновения и развития музея как культурной формы, учреждений музейного типа, музееведческой мысли, весь ход формирования музейного мира» (с. 12).

До середины XX в. история музейного дела изучалась в мире преимущественно в рамках истории мировой культуры по историческим источникам, причем каждому историческому этапу был присущ свой круг источников. В России история музейного дела охватывает XVIII–XXI вв. Началом музейного дела в России считалась эпоха Петра I, а первые работы по истории отдельных музеев появились у нас в конце XVIII в. Очерки целого ряда коллекций и групп музеев публиковались в XIX в. Так, в 1865 г. в Санкт-Петербурге вышли очерки об истории музеев Императорской академии наук.

В 50-е годы XX в. публиковались работы по истории крупнейших музеев страны: Оружейной палаты Московского Кремля, Третьяковской галереи, Эрмитажа. Т.В. Станюкович предложила в своей

* Сундиева А.А. История музейного дела как составная часть музеологии // Музейное дело России. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: ВК, 2010. – С. 11–34.

монографии «считать 1714 г. датой основания первого русского музея» (с. 20).

Новый этап в изучении музейного дела в России приходится на 1990-е годы. В связи с возрастанием числа учебных заведений, дающих специальное музееведческое образование, начали публиковаться спецкурсы по отдельным проблемам музейного дела. В 2001 г. была издана двухтомная «Российская музейная энциклопедия» (с. 27).

А.А. Сундиева предлагает читателю предельно простую и образную схему истории музейного дела в стране: «В XVIII в. в России появился музей, в XIX в. – музейное дело, в XX в. – музееведение» (с. 28). «Задачу создания наиболее общей схемы развития музейного дела в России можно решить, положив в основание периодизации представление о музее как о некой *культурной форме*, выработанной человечеством на определенном этапе своего развития» (с. 31). Периодизацию музейных процессов в России автор реферируемой работы предлагает следующую:

Протомузейный период (до начала XVIII в.).

Генезис музея как культурной формы.

Включение музеев в отечественную культурную традицию (с. 33).

И.Г.

Л.П. Будаева, Е.Е. Дроздова, И.П. Кондрашова, И.Б. Пинк

ТУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ОРУЖИЯ*

Тульское оружейное дело уходит своими истоками в далекое прошлое нашей страны, но до конца XVII в. ведущая роль в производстве оружия, особенно художественного, принадлежала Московской оружейной палате. Географическая близость Москвы и Тулы, общность интересов и задач способствовали постоянному общению туляков с выдающимися мастерами Оружейной палаты. Возникали прочные производственные и творческие связи, что в большой степени определяло, с одной стороны, передачу навыков и традиций, рост мастерства, с другой – способствовало выработке туляками своего собственного стиля, главные черты которого несли традиции московских оружейников. Эта преемственность характерна и для последующего развития оружейного дела в России, когда уже туляки передавали свой опыт оружейникам Ижевска, Сестрорецка и Златоуста.

В начале XVIII в., когда столицей России становится Петербург, работы по изготовлению оружия в Оружейной палате прекращаются, а центром оружейного производства становится Тула, где в феврале 1712 г. Петром I был основан Тульский оружейный завод (ТОЗ) – первенец русской оборонной промышленности, начавший поставки оружия для русской армии в 1714 г.

Обширная деятельность Петра I не ограничивалась военной, политической или промышленной средой. Одно за другим издаются

* Будаева Л.П., Дроздова Е.Е., Кондрашова И.П., Пинк И.Б. Тульский государственный музей оружия // ОАО ИПО «Лев Толстой». – Тула, 2010. – 56 с.

распоряжения Петра I о сохранении «для памяти на вечную славу» памятников военной истории, а в 1724 г. Петр I издает указ, в котором, в частности, говорилось: «...старинные пушки и фузеи не переливать и не портить, а сдавать как курьез в цейхгаузы на хранение» (с. 4).

Именно с этого указа и ведет отсчет своей истории Тульский государственный музей оружия, один из старейших музеев России.

Следуя наказам Петра, стали сохранять уникальные изделия и на заводе. В трудах исследователей истории ТОЗ И.Х. Гамеля, С.А. Зыбина, И.Ф. Афремова упоминается о том, что в заводском арсенале, в мастерских хранились образцы старинного отечественного и иностранного оружия, военное снаряжение и трофейные штандарты Петровского времени. Об этом пишет и заведовавший в конце прошлого века музеем оружия на заводе капитан И.А. Крылов.

В декабре 1775 г. оружейный завод посетила Екатерина II. Среди прочих заводских редкостей ей показали коллекцию оружия. На ее основе Екатерина приказала создать Палату редкого и образцового оружия. Впрочем, Палата просуществовала недолго. В 1789 г. перед предполагаемой перестройкой завода, по свидетельству И.А. Крылова, «все первые образцы огнестрельного оружия были переданы по распоряжению императрицы Екатерины Великой в Московскую оружейную палату и часть в другие хранилища» (с. 6).

В течение почти ста лет, прошедших со времени посещения Екатерины II, оружейный завод пережил и взлеты и падения: совершил великий трудовой подвиг в Отечественной войне 1812 г. и сгорел от нелепого пожара в 1834 г., но коллекция оружия продолжала жить и пополняться.

А в начале 70-х годов XIX в. во время грандиозной реконструкции завода его тогдашний начальник генерал В.В. Нотбек поставил перед Главным артиллерийским управлением вопрос о создании музея оружия при заводе с выделением ему специального помещения, оборудования, утверждения сметы и штатов. Тогда и была возвращена из Оружейной палаты часть сданного в 1789 г. туда оружия, а в 1884 г. было еще добавлено разное оружие, которое в Оружейной палате имелось в дубликатах.

Музей был торжественно открыт 30 августа 1873 г. в одном из помещений завода. Для размещения 165 экспонатов было изготовлено 17 витрин.

После Октябрьской революции музей оружия чуть не погиб. К 1918 г. все экспонаты разошлись по кабинетам, мастерским и другим местам. Усилиями людей, осознающих ответственность перед историей и понимающих, какую ценность представляет оружие, собранное на оружейном заводе в Туле, музей был возрожден и официально открыт 16 ноября 1924 г. Несмотря на то, что для посещения музея необходимо было соблюдать некоторые формальности, т.к. музей располагался на территории завода, посещаемость была 15–20 тыс. человек ежегодно, в основном музей посещали организованные группы по предварительным заявкам.

В годы Великой Отечественной войны фонды музея находились в Медногорске, на Урале, куда был эвакуирован оружейный завод. 12 декабря 1945 г. музейные экспонаты были возвращены в Тулу и размещены на прежнем месте. С годами увеличивалась коллекция, возрастал интерес к музею, было много экскурсий из других городов, что было неудобно для оборонного предприятия. В 1959 г. музей разместился в одном из старинных зданий в центре Тулы. Количество экспонатов достигло почти трех тысяч, а экспозиционные площади составляли всего 312 м². Только в 1972 г. музею было передано здание бывшего Богоявленского собора на территории Тульского кремля. Едва не погибший историко-архитектурный памятник был спасен и зажил новой жизнью с открытием в нем 18 мая 1989 г. новой музейной экспозиции, а вернее – нового Тульского музея оружия. Была решена главная задача – на новых больших площадях (2000 м²) при новом музейном оборудовании показана уникальная коллекция оружия, позволяющая проследить параллельно с аналогичным оружием других стран все этапы эволюции русского стрелкового оружия, развитие инженерно-технической мысли, прогресс русской оборонной промышленности в разные периоды истории России.

Безмолвными свидетелями великих событий XVIII в. стоят сегодня в витринах кремнёвые ружья, штуцеры и мушкетоны, русские шпаги, сабли, палаши. С этим оружием добывали славу России под Полтавой и в Альпах, под Кюнерсдорфом и Измаилом. Именно эти коллекции холодного и огнестрельного оружия тульского производства являются самыми значительными.

Изделия тульских оружейников отличались большим мастерством художественной обработки металла и дерева, а также качеством технического исполнения оружия.

Крупного успеха и международного признания добились тульские оружейники в XIX в. Их изделия были удостоены высших наград на выставке в Филадельфии в 1876 г. и на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.

Многочисленны музейные коллекции боевого оружия, применявшегося русскими солдатами в разное время. Особое место занимает оружие конструкции С.И. Мосина. Эта уникальная коллекция – от опытных образцов 1885 г. до карабинов Великой Отечественной войны – единственная в мире по разнообразию и значимости составляющих ее экспонатов.

Сегодня неповторимое собрание музея, ставшего в августе 1996 г. государственным, насчитывает около 8000 единиц хранения.

Музейный архив и библиотека – неотъемлемые части всего богатства музея и составляют единое целое с вещественными памятниками, являясь научной базой для изучения и описания фондовых коллекций. И чем дальше уходит время, тем большую историческую значимость приобретает музей, его коллекции, которые являются гордостью не только Тулы, но и России.

Э.Ж.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

А.А. Сидоров

ПЕСНЬ О МОЕЙ МУРКЕ: ИСТОРИЯ ВЕЛИКИХ БЛАТНЫХ И УЛИЧНЫХ ПЕСЕН*

Многим понятно, что уголовно-уличный фольклор – неотъемлемая часть российской культуры. Очевидно, что за ней стоит нечто большее, чем пропаганда уголовщины. Что-то действительно способное тронуть человека. Эта песенная культура существовала неофициально, подпольно – но была не менее популярна, чем официальная эстрада. Русская блатная, или, правильнее сказать, уголовно-арестантская песня берет начало от песни разбойничьей. При этом надо отметить, что русская разбойничья песня тесно связана с традициями песни народной (те же стилистические приемы, простой язык), отличаясь от нее лишь по тематике.

Причина, которая делала разбойничьи песни истинно народным достоянием, а не замкнутым фольклором преступников, состояла в том, что разбойник русских народных песен – прежде всего свободный, «вольный» человек. Закон для него – его собственная воля (ее синоним в русском языке слово «свобода»), тяга к которой заложена в генетическом коде русского народа. Разбойник – это бесшабашный, удалой молодец, который является в некотором смысле и народным мстителем, поскольку грабит и убивает богатых. Нередко он – жертва

* *Сидоров А.А.* Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен: «Мурка», «Гоп со смыком», «С одесского кичмана», «Цыпленок жареный», «Купите бублички», «Постой, паровоз» и др. – М.: ПРОЗАИК, 2010. – 368 с.

несправедливой случайности и поэтому частично оправдан во мнении народа, выступает не злодеем, но страдальцем.

В советское время мощным проводником и популяризатором уголовно-арестантской культуры русского народа выступила интеллигенция. Прошедшие сталинские лагеря интеллигенты почувствовали привлекательность, прелесть, связь с корнями русской (и не только русской) культуры и языка низовой, блатной народной культуры. Для интеллигенции эти песни символизировали свободу, непокоренность, противостояние фальши и лжи. Неважно, что героями были урки, – инакомыслие тут выражалось на понятном всем языке. И свобода эта – не в том даже, чтобы противостоять государственной политике. Это поэтика свободного общения, дружеского круга, какого-то чудесного романтического братства – пусть даже с уголовным антуражем. Отсюда протягивается ниточка к бардовской песне, какими бы далекими эти явления ни казались на первый взгляд.

Вершиной уголовной песенной классики является знаменитая «Мурка». Первоосновой «Мурки» стала известная одесская песня о Любке-голубке, которая появилась в начале 20-х годов прошлого века. Есть основания предполагать, что первоначальный, не дошедший до нас текст «Любки» значительно отличался от поздней «Мурки». Уже впоследствии в результате многочисленных переделок «Любка» сначала превратилась в «Машу», затем в «Мурку».

В ранних вариантах песни героиня выведена не в качестве «авторитетной воровки», каковой является в «классической» Мурке. Маша рисуется как любовница уркаганов. В песне повествуется лишь о совместных кутежах, нет даже упоминания о «воровской жизни», а также о том, что «бандитку» «боялись злые урки» и тем более об агенте уголовного розыска Мурке. Все это пришло позже, когда песня из Одессы вышла на широкие просторы СССР и попала в столицу. Наиболее вероятным прототипом Маруси Климовой, или по-другому Мурки, можно назвать Марию Евдокимову – сотрудницу ленинградской милиции, которая была внедрена в лиговскую банду. В соответствии с другим вариантом имя «Мурки» могло использоваться как определение женщины – агента Московского уголовного розыска (МУР).

Несмотря на необыкновенную популярность «Мурки» среди широких масс населения, к ней в воровской среде с начала 30-х годов

появляется пренебрежительное отношение. Этому послужило упоминание в песне бандитов и хулиганов в положительном контексте. Дело в том, что в 1937 г. все хулиганские дела, как классово чуждое явление, подвели под 58 статью – «контрреволюционные преступления», сближавшуюся с бандитизмом. С бандитами воровской мир разошелся еще раньше, когда в 1926 г. за бандитизм – статья 59³ – стали давать «высшую меру социальной защиты».

Подобная мера была ответом на разгул преступности, особенно на действия вооруженных банд босяков и беспризорников, во главе которых часто стояли царские и белые офицеры, деклассированная интеллигенция и другие выходцы из «имущих классов».

Воры, мошенники, грабители при этом «считались социально близкими» новой власти и потому получали за свои «шалости» небольшие сроки. Таким образом, хулиганы и бандиты, выступавшие в качестве героев в песне «Мурка», стали рассматриваться воровским миром как «недостойные» представители «благородного шпанского братства». При этом надо отметить, что и власть реагировала на «Мурку» очень болезненно.

Огромное количество вариантов «Мурки», постоянная шлифовка текста многими арестантскими поколениями снимает вопрос об авторстве песни. При всем множестве можно упомянуть «Амурскую Мурку», которую поют в Амурской области; «Еврейскую Мурку», называемую «Суркой», где задействованы Рабинович, Мойша и Сара, а также особо стоит отметить «Челюскинскую Мурку». Это переделка известной песни, рассказ о полярной эпопее в ироническом ключе, что стало результатом народного творчества, реакцией на пропагандистскую трескотню плачевно закончившейся челюскинской экспедиции, которую власть попыталась превратить в героическое торжество социализма.

Существует и подцензурный вариант «Мурки», но это просто городской или жестокий любовный романс с трагической концовкой. Он был опубликован в «Новом песеннике» В.В. Гадалина, изданном еще в Латвии до Великой Отечественной войны.

По популярности в истории советского песенного фольклора с «Муркой» может поспорить песня «Гоп со смыком». Ни одна из уголовно-арестантских песен, включая ту же «Мурку», не может похвастать таким огромным количеством переделок, живших и до сих пор

живущих в народе. На мотив «Гопа» написана и хулиганская «По бульвару Лялечка гуляла», и «Ох, Москва, Москва» – песня Соловков, и «Стройка Халмер-Ю не для меня», «Гоп со смыком, Кировский завод», «Начальник Барабанов дал приказ», а также «Гоп геологов», «Гоп медиков», «Солдатский Гоп» и много-много других.

«Гоп со смыком» обладает всеми признаками типичной народной баллады: ее сюжет развивается от четверостишия к четверостишию; дано описание жизни героя от рождения до завершения. Такие песни люди всегда любили петь вечерами в кругу родных и друзей.

Выражение «гоп со смыком» связано со «специальностью» уголовников – так называемым «гоп-стопом», уличным грабежом. А его разновидность, грабеж «на испуг», когда грабитель внезапно налетает на жертву, ошеломляя ее, очищает (часто с применением насилия) и так же внезапно исчезает, назывался в старину «гоп со смыком». Слово «гоп», согласно «Толковому словарю» Даля, означает прыжок, скачок или удар. «Смык» в данном случае означает вовсе не смычок, но является синонимом слова «шмыг» и образован от глагола «смыкнуть» («шмыгнуть»).

Упоминание в песне бандита в положительном смысле («Если рожа не подбита, недостоин ты бандита») позволяет отнести рождение песни к периоду до 1926 г. Достаточно уверенно можно констатировать, что место рождения баллады – уголовная среда Киева. Об этом свидетельствует не только устойчивый мотив о рождении героя на Подоле – бандитском районе Киева, но и наличие среди старых записей украинизированных вариантов песни.

Краткое содержание песни состоит в следующем: ее герой вор, пьяница, картежник, уличный хулиган, «не вылазящий» из тюрьмы, умирает (или гибнет в неудачном деле). После смерти он попадает на Луну, которая в песне ассоциируется с адом (где учиняет дебош из-за того, что там нет водки), и в рай (где берется за свое привычное ремесло). С награбленным добром герой возвращается на землю и живет богато до своей «окончательной» смерти, после которой, впрочем, снова оказывается на небе.

Интересно отождествление Луны с адом. Вероятно, это имеет отношение к прочно закрепившемуся в 30-е годы в воровском фольклоре поверью о том, что после смерти воры попадают на Луну и к распространенной в славянском фольклоре ассоциации Луны с за-

гробным миром, с областью смерти, которая противопоставляется Солнцу как божеству дневного света, тепла и жизни.

Значительная часть песни отведена рассказу о пребывании героя в раю. Этот сюжет, как и сюжет о пребывании героя в аду, распространен в славянском фольклоре. Наиболее перекликающийся с «Гопом» источник – древнерусская «Повесть о бражнике како внииде в рай». «Гоп со смыком» продолжает традицию издевательской насмешки над святыми, начатой в «Повести о бражнике», а также обнаруживает связь со многими другими богохульными песенками. Обращает на себя внимание незаурядная для низовой песенной традиции в сочетании с ни чем не сдерживаемым богохульством богословская эрудиция авторов. Это позволяет довольно уверенно предположить, что «Гоп со смыком» скорее всего был составлен в деклассированной среде бывших семинаристов или низшего духовенства. О том же свидетельствует и тема пьянства – излюбленная в антицерковной сатире в самой церковной среде.

Участие в создании «Гопа со смыком» образованной, хоть и маргинальной части священнослужителей позволяет с достаточной степенью очевидности определить историческую литературную традицию, которая явно повлияла на возникновение мотива насмешки над святыми. Это роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», пользовавшийся в семинарской среде особой популярностью. Именно в рассказе Пантагрюэля о пребывании его друга Эпистемона на том свете мы встречаемся с мотивами пьянства, распутства, воровства, торгашества и прочих грехов, творимых «святыми» людьми, перекочевавших и в «Гоп со смыком».

Обилие богохульных мотивов было связано с тем, что в уголовном мире царской России уважения к религии и ее служителям не было, поскольку Церковь как социальный институт освящала все несправедливости, творимые государством. С приходом к власти большевиков, развернувших политику антирелигиозной пропаганды, уголовники и вовсе потеряли к священнослужителям всякое почтение. Поэтому созданный в первой половине 20-х годов «Гоп со смыком», поначалу повествовавший лишь о похождениях лихого грабителя, с расширением официальной богоборческой кампании получил яркую богохульную окраску. Однако позднее, в 30-е годы, насмешки над обитателями рая практически исчезают из уголовной баллады.

В значительной мере это было связано с новой политикой Сталина, который был вынужден отказаться от многих большевистских идеологических перегибов. В определенной мере этому способствовала необходимость противостоять германскому фашизму. Воровской мир своевременно уловил эти перемены. Щеголянье «верой христовой» становится после этого среди уголовников особым шиком.

Одной из популярных переделок уркаганского «Гопа» применительно к политической ситуации конца 30-х годов явился так называемый дипломатический «Гоп со смыком». Это уличная, хулиганская, полная ненормативной лексики, но, как бы по тогдашним меркам, патриотическая песня – наши ответы генералам из вражеских блоков, покушающихся на наши земли.

Жизнь «Гопа» продолжалась и после войны, отражая уже новые реалии.

Основой и для мелодии, и для текста песни «С одесского кичмана»¹ послужили солдатские и казачьи фольклорные песни, а также романс на стихи русского поэта XIX в. Михаила Михайлова «Во Францию два гренadera из русского плена брели» (перевод из Генриха Гейне). В качестве одного из источников для создания своей пародийной песни этот материал в 1931 г. использовал Борис Тимофеев.

Леонид Утёсов сразу включил «Кичман» в репертуар своего джаза. Песня пользовалась бешеной популярностью. Однако советские «генералы от искусства» были крайне недовольны героизацией бандитов и уголовников. И петь Утёсову блатные песни с эстрады было запрещено. Но несмотря на это песня жила. Во время Великой Отечественной войны песня о двух уркаганах отправилась на фронт. Утёсов, будучи на фронте с выступлениями, не имея возможности спеть бойцам «канонический» текст, исполнял песню на старый мотив, но с новыми словами. Называлась эта переделка «Песенка о нацистах». Авторство текста принадлежит тромбонисту утёсовского джаза Илье Фрадкину.

Песня про «Кичман» продолжает свое существование не только в своем «классическом» виде, но откликаясь иногда на злободневные события.

¹ Кичман – также «кича», «кичеван» – тюрьма, следственный изолятор.

Казалось бы, в песне «На Дерибасовской открылася пивная» одесский колорит настолько явен, что нет никаких сомнений в том, где эта песня родилась. Однако в первоначальном варианте песни улица была не Дерибасовской, а Богатыновской, которая находится в Ростове. Там расположена знаменитая Богатыновская тюрьма, или «Богатыновский централ» № 1. И старые «сидельцы» хорошо знают, о какой именно пивной идет речь в песне.

Песенный сюжет об открывшейся и закрывшейся пивной оказался востребованным в Одессе потому, что история эта идеально накладывается на историю знаменитого пивного погребка «Гамбринус», описанного Куприным.

Песня о пивной положена на мотив аргентинского танго композитора Анхеля Виллольдо. Автор текста песни неизвестен. Но можно определенно сказать, что источником вдохновения сочинителя скорее всего явился русский текст танго «В далекой солнечной и знойной Аргентине».

«Марсель» – одна из самых популярных блатных песен. Несколько поколений россиян считают ее «народной». Однако автор у этой песни есть. «Марсель» (или – «Жемчугу стакан», как назвал песню сам сочинитель) написал в ссылке Ахилл Левинтон – филолог-литературовед и переводчик, в 1949 г. арестованный в ходе антиеврейской кампании. В песне высмеивается шпиономания, развернувшаяся в советском обществе с середины 20-х годов. Песня прекрасно стилизована. Левинтон очень точно отобразил менталитет уголовников 30-х годов, да и вообще психологию советского обывателя.

Уличная песенка «Цыпленок жареный» была очень популярна в годы Гражданской войны и поется до сих пор. Она даже вошла в детский фольклор. Хотя за неприятными стишками скрыт более глубокий смысл – в них отразились события российской истории. Ориентируясь на упоминания в песне полицейских и Невского проспекта, можно сказать, что песня родилась еще до революции в Петербурге. Хотя все остальные атрибуты песенки явно указывают на то, что речь идет о периоде Гражданской войны.

Цыплятами на питерском жаргоне начала XX в. называли мелких уличных торговцев, крестьян, приехавших из Прибалтики или Финляндии торговать на городские рынки. Они были пугливыми как цыплята, потому что их постоянно гоняли полицейские.

Существование московской версии с упоминанием московских реалий свидетельствует лишь о том, что свой расширенный вариант имелся и в Москве, как он имелся и в Киеве. Зато кадеты и Советы – явное указание на Петроград эпохи двоевластия.

«Шарабан»¹ относится к числу самых знаменитых песен времен революции и Гражданской войны, хотя на самом деле эти шансонные куплеты появились, по мнению ряда исследователей, еще в начале XX в. и позднее послужили основой для множества переделок.

В 1917 г. песня «Шарабан» стала паролем антибольшевистской организации в Самаре, а в 1918 г. – боевым гимном Поволжской Народной армии под командованием полковника Каппеля. Сразу же после разгрома каппелевской армии и слияния ее остатков с армией Колчака появилось множество переделок песни. Причем с обеих враждующих сторон. По воспоминаниям генерала Краснова, когда «Шарабан» пели большевики, неистовая, невыразимая скука царила кругом. Впоследствии рефрен «Ах, шарабан мой, ты шарабан» встречается в «Амурской партизанской» песне, вошедшей в сборники революционных песен. Она посвящалась адмиралу Колчаку (Шинель английский,/ Мундир французский,/ Табак японский,/ Правитель омский). В 1920 г. приходит черед атамана Семёнова – «Семёновский шарабан». Затем один за другим появляются «Шляхетский шарабан», «Врангельский шарабан», «Шарабан изменника», «Шарабан Дитерихса».

Но по России пошел гулять все-таки «каппелевский» вариант – с гимназисткой, бежавшей из-под Симбирска.

«Кирпичики» – широко распространенная и по сей день лирическая баллада эпохи нэпа на пролетарскую тему. Текст «Кирпичиков» написал поэт Павел Герман, создавший такие шлягеры, как романс «Только раз бывают в жизни встречи», «Последнее танго» и «Марш авиаторов».

Что же касается музыки, то, по воспоминаниям первой исполнительницы «Кирпичиков» Клавдии Шульженко, композитор Кручинин обработал для этой песни мелодию известного вальса «Две собачки».

¹ Шарабан-американка – легкий экипаж на двух высоких колесах с дутыми шинами.

В 1925 г. «Песню о кирпичном заводе» поет уже вся страна. Тогда же выходят и первые пластинки с записями «Кирпичиков». В том же году появляется спектакль «Кирпичики» и кинофильм с тем же названием и на тот же сюжет: на кирпичном заводе провинциального города перед революцией работает девушка Маруся. Она любит молодого революционера-рабочего Семёна. Приказчик Пашка, влюбленный в Марусю, доносит на Семёна в полицию. Затем – побег, встреча, расставание... В дни Октябрьской революции Семён – в рядах, штурмующих Зимний дворец. А через несколько лет, став директором кирпичного завода в родном городке, главный герой вновь встречает Марусю.

С этого времени стали возникать многочисленные варианты песни, посвященные злободневным темам: растратчикам, алиментщикам и пр. Появились «Гаечки», «Шестереночки», а также вариации на криминальные темы. Однако в памяти народной по сей день остался так называемый «босяцкий» вариант, возникший в разгар нэпа, когда в обществе насаждалось активное неприятие нэпманов. В нем рассказывается о том, как двое налетчиков грабят на улице буржуйскую парочку. Хотя сюжет песни абсолютно не имеет отношения к Сеньке и пролетариям, легко заметить, что отдельные строки перекочевали из оригинала в уркаганскую версию.

Песня «Купите бублички» тоже родилась во времена нэпа и приобрела необычайную популярность – в том числе в босяцкой и уголовной среде. В тексте есть недвусмысленные указания на время создания песни. Так, в нем упоминается «инспектор с папкою», который «грозит на бублики забрать патент».

По поводу автора песни существуют расхождения. По свидетельству одних, авторство принадлежит Леониду Тимофееву, члену-корреспонденту АН СССР, известному литературоведу, занимавшемуся в молодости сочинительством. По мнению других, известному одесскому поэту Якову Петровичу Давыдову, более известному как Яков Ядов.

В начале 30-х годов «Бублички» включает в свой репертуар Юрий Морфесси – «Боян русской песни», как его называли современники. Однако это был облегченный вариант текста. Социальные мотивы (повествующие о том, как самостоятельные предприниматели боятся инспектора «с толстой палкою» и милиционера, проверяюще-

го патенты на торговлю) и связь с советскими реалиями напрочь пропадают, и песня превращается в веселый шлягер о предприимчивом торговце.

О популярности «Бубличков» в СССР свидетельствует и одна из переделок времен Великой Отечественной войны неизвестного автора о переживаниях человека, угнанного на работу в Германию. Позднее, уже после войны, песня про бублички вошла в репертуар дуэта «Сестры Берри», которые исполняли ее на идиш. Как и вариант Морфесси, он очень отличался от оригинала.

Невозможно отрицать еврейские корни песни «Купите папиросы» («Папиросн»). По мнению ряда исследователей, она написана на мотив неизвестного автора, бытовавший в еврейской среде Восточной Европы еще в XIX в. Уже в 1910-х годах эта песня была записана на одной грампластинке со знаменитой «Семь-сорок» варшавской фирмой «Сирена-Рекордс». На пластинке она именовалась как «Милаша-молдаванка» и была во время Гражданской войны и нэпа очень популярна. Традиционно авторство текста на идиш приписывается актеру и режиссеру Герману Яблокову, родившемуся в Гродно и в 1924 г. эмигрировавшему в США.

Канонический русский текст, повествующий о слепом мальчике, легко находит аналоги в еврейском фольклоре. Текст выстроен по образцу еврейской народной «Песни нищего».

Большой интерес вызывает творчество беспризорников времен Гражданской войны и нэпа. К началу 30-х годов те беспризорники, которые не отошли от уголовщины, повзрослели и объединились с представителями преступного мира. Естественно, частью блатной субкультуры стали и песни беспризорников и босяков, в которых как таковой отсутствует уголовный элемент, но присутствуют «жалостливые», а также разухабистые, разгульные мотивы. Можно упомянуть такие песни, как «Позабыт, позаброшен», «По приютам я с детства скитался», «Цыц вы, шкеты под вагоном!» и др.

Т.А. Фетисова

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Н.Ф. Крылова

ПУТИ ОБРАЗОВАНИЯ РУССКОГО КОМПЬЮТЕРНОГО ЖАРГОНА*

С появлением компьютерных сетей создаются новые формы человеческого общения: техницизмы и компьютерный сленг. Техницизмы представляют собой терминологическую систему: *байт, винчестер, дисплей, сканер* и др. А компьютерный сленг – это жаргон то ли соединяющий английские корни и русские словообразовательные аффиксы, то ли использующий метафорически преобразованные русские слова или международные термины.

Слова, образованные от основы прилагательного с суффиксом -к- (-лк-) типа *локалка* (локальная компьютерная сеть), *искалка* (поисковая программа), *оперативка* (оперативная память), весьма часто употребляются.

Аббревиация (сокращение) в компьютерном жаргоне бывает разных видов: 1) с усечением конечной части слова: *инфа* (информация), *комп* (компьютер), *прога* (компьютерная программа); 2) с усечением начальной части слова: *Нет* (Internet), *бук* (Notebook); 3) с усечением основы внутри слова: *региться* (регистрироваться), *прогать* (программировать); 4) слоговая аббревиация: *вика* (видео карта), *сисадмин* (системный администратор); 5) буквенное сокращение словосо-

* Крылова Н.Ф. Пути образования русского компьютерного жаргона // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд.-во Моск. ун-та, 2010. – С. 371–371.

четаний или предложений; АКА (Also known As), JMHO (in my humble opinion, т.е. по моему скромному мнению); 6) каламбурные выражения: *PnP* (Plug and Play, включи и работай, вместо Plug and Pray, включи и молись); 7) смешанные тексты: *F2F* (лицом к лицу, т.е. Face to Face) и т.д.

Добавление к заимствованному корню русских аффиксов русифицирует неологизм: *виндузятник*, *вирусяка*. Зачастую образуется переосмысление на основе сходства признаков: *тормозить* (очень медленно работает компьютер или программа), *сносить* (удалять информацию), *сдохнуть*, *полететь* (сломаться).

Компьютер часто сравнивается с живым существом. Так, монитор компьютера называют «*мордой*», а защитный экран – «*намордником*». Автор реферируемой статьи отмечает, что начал появляться своеобразный сленговый фольклор, в котором компьютерная терминологическая лексика употребляется в ситуациях, не имеющих никакого отношения к компьютерам. Словом, появление компьютерной лексики отражает новую форму коммуникативной активности, новую форму человеческого общения, заключает Н.Ф. Крылова из Павлодарского государственного университета (Казахстан).

И.Г.

А. Либшнер

СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ: ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-СООБЩЕСТВАХ*

Социальные сети появились в Интернете в 1995 г., когда начал работать американский портал «Classmates.com». Англоязычные сети «Facebook», «Myspace» и «LinkedIn» функционируют с 2003 г. В России в настоящее время существуют пять больших порталов социальных сетей: «ВКонтакте», «Мой круг», «Мой мир@mail.ru», «Одноклассники» и «ЖЖ».

«Анонимность или частичная анонимность участников социальных сетей – это один из факторов популярности сетей во всем мире. Участник пишет о себе только ту часть сведений, которую он считает нужным или возможным сообщить» (с. 788). Особенность социальных сетей состоит в том, что они объединяют интернет-услуги, которые до этого существовали в отдельности: электронная почта, чат, блог, архив фотографий и музыки. Социальная сеть «ВКонтакте» предлагает следующие услуги: «Мои друзья, Фотографии, Видеозаписи, Аудиозаписи, Сообщения, Заметки, Группы, Встречи, Новости, Настройки, Стена». Общение в сети «ВКонтакте» осуществляется письменно с помощью клавиатуры.

Социальная сеть «ВКонтакте» не может передавать невербальные сигналы, т.е. мимику, жесты, интонацию. Звуковой сигнал осу-

* Либшнер А. Социальные сети: Языковые особенности коммуникации в интернет-сообществах // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010.

ществляется посредством орфографических знаков: повтор гласных («оооочень»), согласных, вопросительных и восклицательных знаков. Выражение положительных и негативных чувств передается пунктуацией, точками и скобками. Положительные чувства это «:-)», отрицательные это «:-()».

Социальные сети расширяют возможности для общения, дают возможность пользователям заявлять о своих интересах, разделять их с окружающими.

И.Г.

Т.Б. Карпова

ЭПАТАЖНОСТЬ КАК СТИЛЕВАЯ ДОМИНАНТА ЗАГОЛОВКОВ СЕТЕВЫХ СМИ*

С целью эпатировать, поразить пользователей Рунета в сетевых средствах массовой информации зачастую используются трансформации узнаваемых всеми прецедентных текстов. Структурные возможности Интернета позволяют «размещать на главном месте самую важную информацию, при этом заголовком текста становится его первая фраза, одновременно содержащая информацию о сути события <...>. Эта первая фраза текста (своеобразный его заголовок) призвана максимально заинтересовать читателя, “зацепить” его, а потому эпатажна по своей природе, назначению» (с. 787).

Автор реферируемой статьи Т.Б. Карпова из Пермского государственного университета приводит целый ряд таких первых фраз-заголовков, которые создают либо художественный подтекст, либо «ироническое, саркастическое, гротескное, трагическое или иное звучание», рождают загадку, иногда просто неприятную шутку (с. 787).

Так, фраза «Гламурные тоже плачут» вызывает воспоминание о выражении «Богатые тоже плачут». «Призрак популизма» напоминает «Призрак коммунизма», название «По путинским местам» намекает на всем известную фразу «По ленинским местам».

* Карпова Т.Б. Эпатажность как стилевая доминанта сетевых СМИ // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 787–788.

Фраза «Восток – дело тонкое» из фильма «Белое солнце пустыни» трансформируется в «Восток – дело громкое». Слова из песни «О спорт: ты жизнь!» перефразируются в ироничное «О блеф, ты спорт!», а выражение «Капитан дальнего плавания» превращается в сатиричное «Олигарх дальнего плавания». Наконец, пословица «Старый друг – лучше новых двух» становится гротескным «Новый главный друг лучше старых двух».

Примеры подобных трансформаций, включает Т.Б. Карпова, можно приводить бесконечно, «поскольку бесконечен сам процесс рождения через использование подобных нестандартных единиц все новых и новых смыслов» (с. 787). «Смыслы множатся, творя новую реальность» (с. 788).

И.Г.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

А. Лерин

ПОЭТ И ГРАЖДАНИН*

За зеленым сукном Английского клуба он проигрывал десятки и выигрывал сотни тысяч рублей. Купленное им у княгини Голицыной имение Карабиха своей роскошью и комфортом превосходило родовые гнезда Толстого и Тургенева. Разночинец и демократ по убеждениям, поэт и гражданин – Николай Некрасов был истинным барином по своим вкусам и привычкам.

Николай Алексеевич появился на свет 28 ноября (10 декабря) 1821 г. в местечке Немиров Подольской губернии. Его отец, Алексей Сергеевич Некрасов, помещик из Ярославского уезда, в то время поручик егерского полка, впоследствии дослужился до майора – солдафон, гуляка и картежник. Он как-то рассказывал уже взрослому сыну о прошлом их рода: «Предки наши были богаты. Прапрапрадед проиграл семь тысяч душ, прапрадед – две, дед (мой отец) – одну. Я – ничего, потому что нечего было проигрывать, но в карточки поиграть тоже любил» (с. 45).

Мать поэта, Елена Андреевна, дочь богатого украинского помещика Закревского, получила неплохое по тем временам образование. Очень привлекательная, обладавшая хорошим голосом и музыкальными способностями, начитанная, она отличалась удивительной

* *Лерин А.* Поэт и гражданин // Open magazine = Журнал открытий. – М., 2010. – № 39. – С. 43–51.

добротой и бесстрашно защищала от жестоких выходок самодура-мужа не только детей, но и крепостных.

Некрасову было 11 лет, когда отец отдал его и старшего брата Андрея в ярославскую гимназию. Уровень обучения в гимназии был довольно низким, многие учителя слабо знали свой предмет, и уроки проходили на редкость скучно. Тем не менее в эти годы Некрасов много читает, а затем сам начинает сочинять стихи. Разумеется, они еще весьма слабы и грешат подражательством.

Летом 1837 г. Николай навсегда расстается с гимназией. Мыслями он уже в Петербурге. Некрасов мечтает получить настоящее образование, университетское. Однако отец соглашается отпустить его в столицу лишь при условии, что он поступит не в университет, а в кадетский корпус. Желание покинуть отцовский дом было столь велико, что юноша, не колеблясь, соглашается на предложенные условия, хотя у него и в мыслях не было делать военную карьеру.

Узнав о «хитростях» сына, отец лишает его материальной помощи. Некрасову остается надеяться только на самого себя. Он начинает скитаться по петербургским трущобам – по углам и подвалам, где ютилась бедность и нищета. Ему удается пристроить в журнал «Сын отечества» несколько своих стихотворений, получив за них сущие гроши. Несмотря на необходимость искать любую, даже самую неблагодарную работу, чтобы не умереть с голоду, Николай продолжает готовиться к экзаменам в университет. Увы, две попытки поступить туда, сначала в 1839 г., затем годом позже, не увенчались успехом.

С мечтами об университете пришлось распрощаться. Теперь вся надежда была на литературный успех, но первый сборник стихов, вышедший в 1840 г. под названием «Мечты и звуки», хотя и был замечен критикой, не принес ему ни копейки.

Николай решает отказаться от сочинительства лирических стихов и попробовать себя в других жанрах: главным образом в прозе – рассказах, повестях и даже водевилях. Одна из этих пьесок заслуживает одобрительный отзыв самого Белинского, которому начинающего писателя вскоре представляют. Постепенно Некрасов становится профессиональным литератором. К его статьям и рецензиям начинают прислушиваться.

Знакомство с Белинским перерастает в тесную дружбу. Уроки великого критика не проходят даром. Позднее Некрасов вспоминал:

«Белинский превратил меня из литературного бродяги в дворянина» (с. 46).

Белинский ввел его в среду литераторов, которые группировались вокруг журнала «Отечественные записки». В середине 1840-х годов Некрасов вновь берется за сочинение стихов. Его «Колыбельная песня» и «Родина» приводят в восхищение И.С. Тургенева, с которым он тесно сближается. «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу») становится одной из самых любимых народных песен. Именно в это время начинается неутомимая деятельность Некрасова как издателя и редактора сначала отдельных сборников, а затем журнала «Современник». Постепенно растет его материальное благополучие. Теперь он в состоянии помогать друзьям и едва ли не первую такую помощь оказывает постоянно нуждавшемуся Белинскому.

Некрасов много работает, стремясь сделать свое издание как можно более интересным и... прибыльным. Деньги никогда не были для него чем-то второстепенным. Слишком много горя хлебнул он в первые нищенские годы своего пребывания в Петербурге. Но сребролюбом он не был и оскорблялся, когда его таковым называли. Особенно этим грешил Тургенев. Некрасов в долгу не оставался. «Тургенев постоянно швырял деньги, – говорил он, – ему можно было швырять, а мне нет. Получит из деревни, разбросает в несколько дней все и приедет ко мне за деньгами, а не дашь – сердится» (с. 47).

В Петербурге ходили слухи о том, что Некрасов безбожно эксплуатирует своих крестьян, но это была злобная клевета. Поэт всегда с гордостью говорил, что «ел крепостной хлеб только до шестнадцати лет и никогда не владел крепостными» (там же). Однако он знал за собой другие грехи, от которых при всем старании не мог избавиться.

Сказать, что Некрасов питал слабость к картам, значит ничего не сказать. Он не мог жить без игры, тратил на нее массу времени и презирал себя за это. В 1854 г. поэт становится членом Английского клуба и едва ли не каждую из следующих зим проводит за его зелеными столами. Клубные завсегдатаи довольно скоро заметили, что Некрасов отлично играет во все игры и часто выигрывает. Самообладание не покидало его в самые острые моменты карточных баталий. Он умел взвешивать с математической точностью все шансы выигрышей и проигрышей и умел вовремя прекратить игру.

Достоевский – тоже страстный игрок, но куда менее удачливый – смотрел на Некрасова снизу вверх, как на недостижимый идеал. Среди партнеров Николая Алексеевича были такие люди, как министр двора граф Александр Адлерберг или Афанасий Абаза, впоследствии министр финансов. Последний проиграл ему в разное время больше 250 тыс. рублей и постоянно был должен Некрасову то пять, то десять тысяч рублей. Нужно сказать, что Николай Алексеевич умело использовал свои клубные знакомства с высшими чиновниками – для того, чтобы добиться цензурных послаблений для «Современника», а порой и сохранить это самое прогрессивное в России издание. Иногда он даже специально проигрывал нужным людям значительные суммы. Карточные «доходы» главного редактора «Современника» позволяли ему более щедро оплачивать труд авторов, поддерживать начинающих писателей. Вместе с тем он не скрывал, что порой использовал деньги из кассы журнала на свои личные нужды.

Некрасову исполнилось всего 22 года, когда он встретил женщину, которой суждено было сыграть огромную роль в его жизни. Авдотья Яковлевна Панаева была на два года старше поэта. Светский и литературный Петербург почти единодушно считал ее красавицей. Между тем жизнь не очень баловала эту женщину. Она родилась в актерской семье. Детские и отроческие годы прошли в атмосфере семейного деспотизма. Сама Панаева называла свое детство «варварским», а юность «унизительной». И она воспользовалась первой же возможностью, чтобы вырваться из родительского дома.

Этот случай представился ей, когда она встретила блестящего помещика и столичного литератора Ивана Панаева. Тот предложил ей руку и сердце. Сначала все шло хорошо, но вскоре обнаружилось, что Панаев совсем не создан для семейной жизни и не может расстаться с холостяцкими привычками: кутежами, связями с дамами полусвета и т.п. Неудивительно, что молодая жена вскоре начала чувствовать себя заброшенной и одинокой.

Некрасов влюбился в нее сразу и бесповоротно, но Панаева решительно отвергла его. И лишь спустя почти пять лет она уступила страстным мольбам молодого поэта. В 1847 г. Авдотья Яковлевна стала гражданской, невенчанной женой Некрасова. Панаев нисколько не ревновал свою официальную супругу к приятелю и коллеге по «Современнику». Похоже, он был даже рад подобному обороту собы-

тий. Во всяком случае, все трое были неразлучны. В Петербурге они последовательно сменили несколько квартир и всегда жили под одной крышей. Это вызывало насмешки над Панаевым.

В общей сложности Некрасов и Панаева прожили около 16 лет. Он посвятил ей многие проникновенные стихи, некоторые из которых были положены на музыку Римским-Корсаковым, Танеевым, Чайковским. Повседневные отношения этой пары были далеки от идиллии: тяжелые размолвки, противоречия, расставания, предельно мучительные для обоих. Причин для этого было немало. Одна из них – трудный характер Некрасова. На него порой находила тоска, злоба, ипохондрия. Он ревновал Панаеву к другим мужчинам и в то же время сам у нее на глазах заводил мимолетные связи, что возмущало даже людей хорошо к нему относившихся.

Тем не менее, когда Авдотья Яковлевна после 16 мучительных лет наконец оставила его и вышла замуж за секретаря редакции «Современника», Некрасов долгое время места себе не находил от обиды и ревности.

Между тем поэзия Некрасова с каждым годом завоевывала себе все больше почитателей. На всю страну зазвучали ставшие крылатыми строки из его «Поэта и гражданина»: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» (цит. по: с. 49). А его поэма «Коробейники»! Она открывается песней «Ой, полна, полна коробушка, есть и ситец и парча...» Кто не знает теперь «Коробушку» – едва ли не самую популярную русскую песню, ставшую народной чуть ли не в день своего появления!

Особенно плодотворно работалось Некрасову в имении Карабиха под Ярославлем, которое он приобрел в конце 1861 г. у родственников князя Михаила Голицына. Это была старинная барская усадьба, построенная еще в екатерининские времена. Владение занимало 509 десятин с лесом, парком, прудами, покосами. При доме была оранжерея, где росли померанцевые деревья.

В эти годы в «Современнике» усилиями его главного редактора собрался почти весь цвет русской литературы. В журнале печатались произведения не только отечественных авторов. В конце 1856 г. в Париже Некрасов был представлен американской писательнице Гарриет Бичер-Стоу, а в 1858 г. в «Современнике» появился ее роман «Хижина дяди Тома».

Наиболее крупным произведением самого Некрасова начала 60-х была поэма «Мороз Красный Нос», своеобразный гимн русской женщине. Немногим позже появилось стихотворение «Железная дорога» – одно из самых сильных гражданских стихотворений поэта. Летом 1866 г. «Современник» «вследствие вредного направления» был закрыт, но уже через год с небольшим Некрасов становится во главе другого журнала – «Отечественные записки». Примерно в это же время поэт начал работу над своим главным шедевром – поэмой «Кому на Руси жить хорошо», своего рода эпопеей современной ему крестьянской жизни.

В 1870 г. Некрасов знакомится с женщиной, которая стала его последней любовью. 19-летняя девушка «простого звания», дочь рядового солдата, родом из Вышнего Волочка, сразу пленила поэта. Звали ее Фёкла Анисимовна. Из-за неблагозвучия имени (как казалось Некрасову) ее стали звать Зинаида Николаевна. Зина отличалась открытым веселым нравом, от нее веяло душевной теплотой, приветливостью. Были приглашены учителя – она начала заниматься языками, музыкой. Зина быстро пристрастилась к охоте, научилась стрелять и стала постоянной спутницей Некрасова в его охотничьих экспедициях.

Увы, счастье немолодого уже поэта длилось недолго. К середине 70-х здоровье Некрасова начало заметно ухудшаться. В декабре 1876 г. консилиум врачей с участием проф. Склифосовского поставил диагноз: рак прямой кишки. Весной 1877 г. страдания Некрасова усилились необычайно. Зина преданно ухаживала за поэтом. Непостижимо, как в этих условиях, преодолевая болезнь, поэт создавал свои предсмертные стихи «Последние песни». Он знал, что умирает и торопился подвести итоги, высказать то, что было для него бесконечно важно.

Испытывая нежность и благодарность к Зине за ее самоотверженность, Некрасов несмотря на свое отчаянное положение принял решение обвенчаться с ней, с тем чтобы став законной супругой, она могла лучше устроить свое будущее. Венчание произошло 4 апреля 1877 г., а 27 декабря 1877 г. (8 января 1878 г.) поэт ушел из жизни. На его похоронах присутствовало более пяти тысяч человек. Со времен Пушкина на прощание с писателем еще не приходило столько народу.

Э.Ж.

М. Стеклов

ПИСАТЕЛЬ «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»*

25 сентября 2010 г. исполнилось 40 лет, как ушел из жизни один из самых известных немецких писателей XX в. Эрих Мария Ремарк. За 70 лет пребывания на российской литературной сцене общий тираж его книг на русском языке превысил пять миллионов экземпляров.

Эрих Пауль Ремарк родился 22 июня 1898 г. в городе Оснабрюке в семье переплетчика. Еще в школе мальчик решил связать свою жизнь с искусством: он занимался рисованием и музыкой.

Первая журналистская публикация Ремарка в газете датируется июнем 1916 г. Юноше тогда только-только исполнилось 18 лет. Спустя пять месяцев его призвали в армию, и Эрих попал в резервную часть. В июне 1917 г. его отправили на Западный фронт. Военная биография Ремарка получилась очень короткой – всего 50 дней. Но этого оказалось достаточно, чтобы через 11 лет появился роман «На Западном фронте без перемен» – одно из самых пронзительных и трагических произведений о Первой мировой войне и «потерянном поколении».

В сентябре 1917 г. у Эриха умерла мать. Ремарку, который лежал в госпитале после тяжелого ранения, с трудом удалось приехать на похороны. Он горевал много лет, а после войны поменял свое второе имя на имя матери. Теперь он стал называться Эрих Мария.

* *Стеклов М.* Писатель «потерянного поколения» // Top style = Высший стиль. – Чебоксары, 2010. – № 9. – С. 12–13.

В марте 1918 г. Ремарка постиг еще один удар: умер друг – поэт и художник Фриц Херстемайер, которого Ремарк боготворил. Замысел первого романа родился у него именно тогда. В 1920 г. это произведение, получившее название «Приют Грёз», было уже написано и вскоре его опубликовали в дрезденском издательстве. Провал был оглушительный. Критики высмеивали роман за сентиментальность, читающая публика кривилась от «душераздирающей» мелодраматичности, самый мягкий эпитет был – «посредственный». В том году литератор по имени Эрих Remark ушел в небытие. Спустя несколько лет возник другой писатель – Эрих Мария Remarque.

Первая половина 1920-х годов – трудное время для Ремарка. Чтобы прокормить себя, он хватался за любую работу: трудился подменным учителем в школе, делал надгробия в гранитной мастерской, по воскресеньям играл на органе в доме для умалишенных, обкатывал автомобили и сочинял рекламные проспекты. И чем дальше, тем больше втягивался в журналистику – его рецензии, путевые заметки, короткие рассказы появились сначала в оснабрюкских, а затем в ганноверских газетах и журналах.

В декабре 1924 г. Ремарк переехал в Берлин. У него уже было имя, профессиональный опыт, и Эриха Марию взяли редактором в журнал «Иллюстрированный спорт».

Следующий роман, как признавался впоследствии сам автор, он сочинял не для публикации. Ремарку просто хотелось выговориться, освободиться от жуткого военного опыта, от года, проведенного в воюющей армии, от 50 дней в окопах. Тем не менее роман «На Западном фронте без перемен» попал в печать. Сначала он был опубликован с продолжениями в газете, а в январе 1929 г. вышел отдельной книгой. В первых же рецензиях стали говорить о поразительной удаче автора. К 1932 г. «На Западном фронте без перемен» перевели на 29 языков, за 18 месяцев было продано три с половиной миллиона экземпляров.

С приходом Гитлера к власти в Германии роман попал в черный список национал-социалистов. Книги Ремарка стали сжигать. «Этот роман не обвинение и не признание, – писал автор в предисловии. – Это всего лишь повествование о поколении, которое убила война, даже тех, кто уцелел под снарядами» (цит. по: с. 13).

Всего год спустя после того, как роман «На Западном фронте без перемен» опубликовало берлинское издательство «Ульштайн», в Голливуде был снят фильм, поставленный Льюисом Майлестоном. Когда картина вышла на немецкие экраны, нацисты попытались сорвать ее показ в Берлине. Руководил акцией «сам» Йозеф Геббельс, который был тогда гауляйтером столицы (секретарем берлинского комитета партии). Штурмовики СА выпускали белых мышей в кинотеатрах, когда там гас свет. Скоро картина была официально запрещена в Германии, так как она «оказывает разлагающее влияние на молодежь» (с. 13). Но к тому времени Ремарк был уже за пределами страны. В 1831 г., уже предчувствуя, что могут натворить нацисты, он уехал из Берлина и поселился в Швейцарии.

За громкую славу, пришедшую уже в молодом возрасте, писателю пришлось заплатить очень высокую цену: он лишился родины, его книги публично сжигали в крупных университетских городах Германии. Ремарк носило по свету: из Швейцарии во Францию, потом в США. Он мучился от одиночества и депрессии, много пил. Талант Ремарка писать книги, пользующиеся широкой популярностью, вызывал подозрительность у критиков: именно поэтому он никогда не считался действительно серьезным объектом для литературоведов. Это болезненно задевало Ремарка. Лишь за два года до смерти Немецкая академия языка и литературы в западногерманском городе Дармштадте избрала его своим действительным членом.

В 1939 г. Ремарк приехал в США. Здесь его жизнь протекала достаточно благополучно: высокие гонорары, все книги (в 1941 г. роман «Возлюби ближнего своего», а в 1946 г. – знаменитая «Триумфальная арка») непременно становились бестселлерами и были с успехом экранизированы. В трудные военные годы Ремарк помогал, порой анонимно, многим соотечественникам, которые, как и он, спасались от гитлеровского режима.

После войны Ремарк вернулся в Европу. В 1947 г. он поселился в Швейцарии, где и провел последние 16 лет своей жизни. Умер Эрх Мария Ремарк 25 сентября 1970 г. Год спустя вышел в свет его последний роман «Тени в раю».

«Мы хотели было воевать против всего, всего, что определило наше прошлое, – против лжи и себялюбия, корысти и бессердечия; мы ожесточились и не доверяли никому, кроме ближайшего товари-

ща, не верили ни во что, кроме таких никогда нас не обманывавших сил, как небо, табак, деревья, хлеб и земля; но что же из этого получилось? Всё рушилось, фальсифицировалось и забывалось. А тому, кто не умел забывать, оставались только бессилие, отчаяние, безразличие и водка. Прошло время великих человеческих и мужественных мечтаний. Торжествовали дельцы. Продажность. Нищета» (с. 13).

Этими словами одного из своих героев Ремарк высказал сущность восприятия его ровесников – людей «потерянного поколения», – тех, кто прямо со школьной скамьи ушел в окопы Первой мировой войны.

Э.Ж.

Р. Смирнова

ПОЛЬСКИЕ КОРНИ ГОГОЛЯ*

В киевском Институте рукописей при Национальной библиотеке имени В.И. Вернадского НАН Украины, в отделе «Гоголиана», хранятся уникальные документы о семье и предках великого писателя. В 1920 г. их передал на хранение Василий Яковлевич Головня, сын его младшей сестры. Сохранился лист из метрической книги Спасо-Преображенской церкви местечка Великие Сорочинцы Миргородского повета Полтавской губернии. В нем записано: *«Марта 20. У помещика Василия Яновского родился сын Николай и окрещен 22-го. Молитвовал и крестил священно-наместник Иоанн Беловольский. Восприемником был господин полковник Михаил Трахимовский»* (цит. по: с. 56).

Сбережены листы «Ведомости учеников 1 класса высшего отделения Полтавского поветового училища за 1819 год». В этом списке под номером 40 значится Николай Яновский, под номером 41 — его младший брат Иван Яновский, который вскоре умер.

В Институте рукописей имеются страницы «Дневника», заполненные рукой классных учителей Нежинского лицея в 1821 г. Фамилия непоседливого 12-летнего Николая Яновского чаще других упоминается среди пансионеров, которые «получили достойное наказание за их худое поведение» и оставлены без обеда. Август Аман донес: «Н. Яновский за то, что он занимался во время класса Священника с игрушками, был без чаю» (цит. по: с. 56).

* Смирнова Р. Польские корни Гоголя // Новая Польша. — Варшава, 2010. — № 10 (123). — С. 56–61.

Некоторые свои письма к родителям в это время подросток подписывает – Н. Яновский.

Сегодня копии всех этих документов представлены в первом зале восстановленного в 1984 г. дома родителей писателя в селе Гоголево Шишацкого района Полтавской области. В экспозиции находится и копия «Ревизской сказки» (переписи населения) за 1782 г. по хутору Купчин, которым владел дед писателя, Афанасий Демьянович Яновский. Он получил это имение как приданое за своей женой. Рядом экспонируется документ, написанный ее рукой: «Доношение Татьяны Семеновны Яновской в Голтвянский суд с хутора Купчин 1 июня 1782 года».

Вскоре их усадьба стала называться Яновщиной, а позже по имени их единственного сына Василия Афанасьевича (будущего отца писателя) – Васильевкой. В народе до сих пор сохранились эти два названия.

В экспозиции музея есть копия «Послужного списка А.Д. Яновского» за 1788 г. В нем сказано, что дед Гоголя, выходец из польской шляхты, родился в 1738 г. Он окончил Киевскую духовную академию, свободно владеет пятью языками: русским, латинским, греческим, немецким и польским. Служил в Генеральной войсковой канцелярии на должности полкового писаря. (Сегодня это соответствует должности начальника штаба военной части полка.) Вышел в отставку в звании секунд-майора.

Здесь же представлена копия «Свидетельства о дворянском происхождении», выданного А.Д. Яновским своему двоюродному брату Ивану в 1792 г.

В «Свидетельстве», в частности, говорится: «...А как выше значащийся Иван Карпов сын Яновский точно есть произошедший от моей фамилии, то для получения ему с его семейством от кого следует по его жительству дворянского достоинства имеет неоспоримость, в чем за подписом моим и господ дворян припечатал ему Ивану Яновскому сие свидетельство».

Впервые фамилия деда писателя с прибавкой «Гоголь» появилась в «Дворянской грамоте», которую он получил 15 октября 1792 г.

В ней сказано: «Рассмотрев предъявленные от него Гоголь-Яновского о Дворянском его достоинстве, признали оные согласными с предписанными на то правилами, в следствие коих по силе семье-

сят седьмой статьи объявленной Грамоты, он и род внесен в Дворянскую родословную Киевской Губернии книгу, в Первую ее часть...» (цит. по: с. 57).

В эту книгу записывали только коренных дворян, а не тех, которые приобрели это звание за военные, государственные заслуги или по нобилитации 1661 г.

В Санкт-Петербурге многие литераторы знали юного гения Украины под двойной фамилией или просто как Яновского. 22 февраля 1831 г. Пётр Александрович Плетнев писал Александру Сергеевичу Пушкину: «Надобно познакомить тебя с молодым писателем, который обещает что-то очень хорошее. Ты, может быть, заметил в “Северных цветах” отрывок из исторического романа, с подписью ОООО, также в “Литературной газете” – “Мысли о преподавании географии”, статью “Женщина” и главу из малороссийской повести “Учитель”. Их написал Гоголь-Яновский... Я нетерпеливо желаю подвести его к тебе под благословение...» (цит. по: с. 57).

Близкий друг и постоянный корреспондент Котляревского, литератор Орест Сомов сообщил 9 ноября 1831 г. Михаилу Максимовичу: «Я познакомил бы вас, хотя заочно, если вы желаете того, с одним очень интересным земляком – Пасечником Паньком Рудым, издавшим “Вечера на хуторе”, т.е. Гоголем-Яновским, которому дуралей и литературный невежда и урод Полевой решился сказать: “Вы, сударь, москаль, да еще и горожанин...” Неправда ли, что Полевой совершенно оправдал басню Крылова: Осёл и Соловей?» (цит. по: с. 57).

Знаменитый русский поэт Евгений Баратынский, получив от 22-летнего Гоголя экземпляр «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с автографом, сразу же написал в апреле 1832 г. в Москву Ивану Киреевскому: «Я очень благодарен Яновскому за подарок. Я очень бы желал с ним познакомиться. Еще не было у нас автора с такою веселою весёлостью, у нас на севере она великая редкость. Яновский – человек с решительным талантом. Слог его жив, оригинален, исполнен красок и часто вкуса. Во многих местах в нем виден наблюдатель, и в повести своей “Страшная месть” он не однажды был поэтом. Нашего полку прибыло: это заключение немножко нескромно, но оно хорошо выражает мое чувство к Яновскому» (цит. по: с. 57).

«Однокорытник» гения по Нежинскому лицею драматург Николай Кукольник вспоминал: «В гимназии Гоголь, как между това-

рищами, так и по официальным спискам, Гоголем не назывался, а просто Яновским» (цит. по: с. 57).

6 февраля 1832 г. Николай Васильевич отправил из Санкт-Петербурга в родную Васильевку восточку своей матери Марии Ивановне Гоголь-Яновской, урожденной Косяровской: «Ваше письмо от 19 января я получил. Очень жалею, что не дошло ко мне письмо ваше, писанное по получении вами посылки. В предотвращение подобных беспорядков впредь прошу вас адресовать мне просто Гоголю, потому что кончик моей фамилии я не знаю, где делся. Может быть, кто-нибудь поднял его на большой дороге и носит, как свою собственность. Как бы то ни было, только я нигде не известен здесь под именем Яновского, и почтальоны всегда почти затрудняются отыскивать меня под этою вывескою» (цит. по: с. 57).

Писатель начинает подписывать все свои новые произведения и письма к родным и знакомым только первой частью своей фамилии – Гоголь.

Хорошо известно, что в 1833 г. Гоголь хотел занять кафедру всеобщей истории в Киевском университете, который только начали организовывать. В декабре он пишет из Санкт-Петербурга своему другу Михаилу Александровичу Максимовичу, вскоре первому ректору этого университета: «...туда, туда! В Киев, в древний прекрасный Киев! Он наш, он не их, – не правда? Там или вокруг него делались дела страны нашей... Да, это славно будет, если мы займём с тобою киевские кафедры, много можно будет наделать добра. А новая жизнь среди такого хорошего края! Там можно обновиться всеми силами...» (цит. по: с. 57).

Но после польского восстания 1830–1831 г. (одним из его руководителей был генерал В. Яновский!) в Российской империи было строго запрещено брать поляков на государственную службу. Попечитель Киевского учебного округа вычеркнул фамилию Гоголя-Яновского из списка представленных ему на рассмотрение кандидатур будущих преподавателей университета. Ему документально были известны польские корни кандидата. Знал он и то, что мать писателя, Мария Ивановна Косяровская, воспитывалась до 14 лет, до раннего замужества, в доме родителей своего двоюродного брата – генерал-майора Андрея Андреевича Трощинского, женатого на внучке последнего короля Польши Станислава Понятовского.

Польские корни Гоголя замалчивали 50 лет. Только в 1902 г. в «Полтавских губернских ведомостях» № 36 в статье «К вопросу о предках Гоголя» было коротко сказано, что род Гоголь-Яновских ведет свое начало от Ивана Яковлевича (фамилии в документе нет), выходца из Польши, который в 1695 г. был назначен к Троицкой церкви г. Лубен «викарным священником» (...) «Продолжателем рода и преемником духовной власти был его сын Дамиан Иоаннов Яновский, священник кононовской Успенской церкви. Далее родословная Яновских идёт по двум параллельным линиям: 1) сын о. Дамиана – Афанасий Дамианович, уже Гоголь-Яновский, секунд-майор, сын его Василий, внук Николай, писатель; 2) Кирилл Дамианович Яновский, священник кононовской церкви; его дети: Меркурий и Савва, оба священника...» (цит. по: с. 58).

Николай Васильевич Гоголь по линии бабушки со стороны отца – Татьяны Семёновны Лизогуб (1743–1835) был кровно связан со знатными казацкими родами на Украине времен гетманщины. Он был потомком наказного гетмана Михаила Дорошенко и правобережного гетмана Петра Дорошенко, потомком наказного гетмана Якова Лизогуба и левобережного гетмана Ивана Скоропадского. Писатель – потомок четырех полковников: черниговского – Ефима Лизогуба, нежинского – Степана Забелы, киевского – Михаила Танского, переяславского – Василия Танского. Он внук секунд-майора Афанасия Гоголя-Яновского и внук офицера лейб-гвардии Измайловского полка Ивана Матвеевича Косяровского. По женской линии Гоголь состоял в родстве с Мазепой, Павлом Полуботком и Семеном Палием.

Но биографам великого писателя показалось недостаточным такое высокое родство гения. Они хотели, чтобы его предки и по линии Гоголей были непременно украинскими гетманами. Известный писатель, историк, критик и фольклорист Пантелеймон Александрович Кулиш в своей книге «Записки о жизни Н.В. Гоголя» (СПб., 1856) счел возможным дать в предки писателю как основоположника рода – Остапа Гоголя, сподвижника гетмана Петра Дорошенко. Биограф сообщает, что этот полковник в 1674 г. сдал свою Могилевскую крепость Речи Посполитой и перешёл на службу к польскому королю Яну Казимиру, за что получил от него деревню Ольховец.

Необходимо подчеркнуть, что, во-первых, в летописях упоминается Евстафий Гоголь, а не Остап Гоголь, собирательный художе-

ственный образ, а во-вторых, король за шесть лет перед тем отрекся от престола и поэтому не имел ни права, ни возможности раздавать земли никому, даже полковникам!

В полемику с первым биографом вступил знаменитый украинский историк Михаил Александрович Максимович. Он писал: «Господин Кулиш от себя дает в предки нашему поэту – известного полковника и гетмана Евстафия Гоголя. Такая замена одного лица другим показывает своевольное обхождение с историческим актом. Дед поэта, Афанасий Демьянович, конечно, лучше г. Кулиша знал своего деда Андрея Гоголя и не отказался бы от него ни для какого софамильца» (цит. по: с. 58).

В августе 1850 г. Максимович две недели гостил у Гоголя в Васильевке и читал подлинные документы о предках писателя, которые впоследствии были утрачены.

«Что касается предков Гоголя по женской линии, то полковник переяславский Василий Танский происходил от известной польской фамилии этого имени и оставил Польшу в то время, когда Петр Великий вооружился против претендента на польский престол Лещинского» (цит. по: с. 58), – сообщает биограф Гоголя Пантелеймон Кулиш в своей книге. Танский обратил на себя внимание царя своей храбростью, отвагой и умом в шведскую кампанию. Он был высокообразованным человеком, владел иностранными языками, в том числе французским и латинским. Писал драмы.

В 1742 г. внук гетмана Ивана Скоропадского Семён Семёнович Лизогуб обвенчался с дочерью полковника Танского Анной. А через год у них родилась Татьяна Семёновна Лизогуб, в будущем – бабушка Гоголя. Сегодня, наперекор документам, все исследователи пишут, что Василий Танский – волох по национальности или просто «чужеземец», а полковник Остап Гоголь – предок писателя.

О польских корнях Николая Васильевича знали все его современники. Знала это и княгиня Зинаида Александровна Волконская. Она познакомилась с Гоголем в Риме в 1837 г. В конце декабря 1838 г. на вилле Волконской устроили публичное чтение автором «Ревизора» в пользу бедного художника Ивана Шاپоваленко. Княгиня была католичкой, одержимая страстным желанием и других вовлекать в лоно римской церкви. Княгиня мечтала обратить в истинную веру своего взрослого сына и Гоголя. Для этой цели она стала при-

глашать каждый день к себе в дом писателя и ксендзов – Петра Семененко и Иеронима Кайсевича, польских эмигрантов. Они участвовали в восстании 1830–1831 гг. Один в качестве артиллериста, другой – уланского офицера. Осенью 1837 г. с подложными паспортами они нелегально прибыли в Рим, чтобы вербовать приверженцев своему учителю Богдану Янскому, другу Мицкевича, основавшему в Париже новый католический монашеский орден. Религиозное братство видело свою задачу в том, чтобы способствовать духовному возрождению и сплочению эмиграции для продолжения борьбы.

Иероним Кайсевич записал в «Дневнике»: «Познакомились с Гоголем, малороссом, даровитым великорусским писателем, который сразу выказал большую склонность к католицизму и к Польше, совершил даже благополучное путешествие в Париж, чтобы познакомиться с Мицкевичем и Богданом Залесским» (цит. по: с. 59).

Пётр Семененко сообщил 17 марта 1838 г. из Рима своему учителю Богдану Янскому: «Возвращаемся с обеда у княгини Волконской в сообществе ее, а также одного из наилучших современных писателей и поэтов русских, Гоголя, который здесь поселился. В разговоре он нам очень понравился. У него благородное сердце, притом он молод; если со временем глубже на него повлиять, то, может быть, он не окажется глух к истине и всею душою обратится к ней... Понятно, беседовали мы о славянских делах. Гоголь оказался совершенно без предрассудков и даже, может быть, там, в глубине очень чистая таится душа. Умеет по-польски, т.е. читает. Долго говорили о “Небожественной Комедии”, о “Тадеуше” и пр. (...) Гоголь сказал нам, что читает Мерославского и что он ему нравится... Сего ради мы ему – о Вротновском и Мохнацком. Последнего ради языка и стиля. Это особенно увлекло Гоголя, ибо он хотел бы проникнуться силою польского языка» (цит. по: с. 59). Оба миссионера всячески старались, чтобы у руководителя парижского братства создалось впечатление, что Гоголю оставался буквально один шаг до перехода в католичество. Сочувствие Гоголя к борьбе поляков за свою свободу, любовь к их литературе монахи истолковали превратно.

7 апреля И. Кайсевич и П. Семененко доносят Богдану Янскому: «Гоголь недавно посетил нас, назавтра мы его. Мы беседовали у него на славянские темы. Что за чистая душа! Можно про него сказать с Господом: “недалек ты от царствия Божия!” Много говорили

об общей литературе... Удивительное он нам сделал признание. В простоте сердца он признался, что польский язык ему кажется гораздо звучнее, чем русский. “Долго, – сказал он, – я в этом удостоверюсь, старался быть совершенно беспристрастным – и в конце концов пришел к такому выводу”. И прибавил: “Знаю, что повсюду смотрят иначе, особенно в России. Тем не менее, мне представляется правдою то, что я говорю”, о Мицкевиче с величайшим уважением» (цит. по: с. 59).

12 мая из Рима Иероним Кайсевич пишет Б. Янскому: «С Божьего соизволения, мы с Гоголем очень хорошо столковались. Удивительно: он признал, что Россия – это розга, которою отец наказывает ребенка, чтоб потом ее сломать. И много-много других очень утешительных речей. Благодарите и молитесь...» (цит. по: с. 59).

Последнее письмо польских монахов к их патрону, в котором упоминается имя Гоголя, помечено 25 мая 1838 г.: «...Гоголь – как нельзя лучше. Мы столковались с ним далеко и широко... Занимается Гоголь русской историей. В этой области у него очень светлые мысли. Он хорошо видит, что нет цемента, который бы связывал эту безобразную громадину. Сверху давит сила, но нет внутри духа. И каждый раз восклицает: “У вас, у вас что за жизнь! После потери стольких сил! Удар, который должен был вас уничтожить, вознес вас и оживил. Что за люди, что за литература, что за надежды! Это вещь нигде неслыханная!”» (цит. по: с. 59).

Вскоре монахи удостоверились, что гениальный писатель был одним из самых безнадежных людей, которого когда-либо удастся обратить в католичество. Поэтому они сразу же прекратили с ним встречи и всякие разговоры о религии. Все предки Гоголя были православными.

В августе 1980 г. автор статьи поехала в гости к внучке Елизаветы Васильевны Гоголь – 93-летней полтавчанке Софье Николаевне Данилевской, урожденной Быковой, чтобы уточнить некоторые места в биографии писателя.

Софья Николаевна рассказывала: «Я хорошо помню младшую сестру писателя – Ольгу Васильевну. Мне было 20 лет, когда она умерла. Её часто навещали художники, писатели, журналисты. Они всегда останавливались в нашей Васильевке, в доме моего отца Николая Владимировича Быкова. Он был любимым внуком матери пи-

сателя Марии Ивановны Гоголь-Яновской и воспитанником Анны Васильевны, его сестры. Они свидетельствовали приезжим журналистам со слов матери, что Николай Васильевич родился в доме генеральши Протасовой. Но газетчики зачем-то выдумали небылицу, будто Гоголь родился во флигеле доктора Трахимовского. И что этот домик был крыт соломой, а в комнате имелся только глиняный пол! В действительности доктор арендовал землю у генеральши и поставил флигель для крепостных крестьянок. Надо отметить, что моя бабушка Елизавета Васильевна Гоголь, как и ее сестры, родилась в доме генерал-майора Андрея Андреевича Трощинского, двоюродного брата матери писателя. При крещении ее держал на руках сам бывший министр юстиции и сенатор Дмитрий Прокофьевич Трощинский, а крестной матерью была Ольга Дмитриевна, внучка последнего короля Польши Станислава Понятовского. Журналисты не понимают, что мать Гоголя принадлежала к высшему сословию, поэтому не могла рожать во флигеле вместе с крепостными крестьянками. Сочинили газетчики, что детство гения прошло в среде старосветских помещиков, в доме которых почти не было книг. Но всем известно, что отец Гоголя Василий Афанасьевич был известным писателем, дружил с Котляревским, Капнистом. Хорошо знал Гнедича, Нарезного. А дед и прадед окончили Киевскую духовную академию и читали в подлинниках произведения Платона, Плутарха, Вольтера и Руссо. Мне непонятно, по какой причине журналисты пишут, что родители Гоголя бедствовали. Мать Николая Васильевича происходила из богатого рода Косяровских-Щербак. Ее отец одолжил 25 тысяч рублей под проценты мужу своей сестры. Не получив назад денег, он отсудил часть его имения – село Лукашевку. Почти 4 тысячи подарил ей на обустройство хозяйства дядя – сенатор Дмитрий Прокофьевич Трощинский, статс-секретарь Екатерины II. Он любил Марию Ивановну как родную дочь, а отца Гоголя любил как родного сына. Поэтому большую часть времени они жили в его имении Кибинцы. Отец ставил на сцене театра Трощинского свои пьесы на русском и украинском языках, а мать Гоголя часто выступала в главных ролях, потому что была не только дивной красавицей, но и талантливым человеком. В доме сенатора Гоголь с детства видел полотна английских, французских, голландских художников, слушал музыку Баха, Бетховена, Моцарта в исполнении домашнего оркестра, а в парке любовался

итальянской скульптурой. Всё это воспитывало и развивало его талант. Биографы умолчали, что с колыбели рядом с Никошей всегда находилась талантливая Катерина Ивановна Косяровская, родная сестра матери писателя. Она обладала великолепным голосом и уникальной памятью. От нее и от матери Гоголь с детства узнал сотни украинских народных песен, поверий, обычаев, забавных историй, которые позже вошли в его повести. Любил ее слушать историк Максимович, когда гостил в Васильевке. Он тоже восхищался пением Катерины Ивановны» (цит. по: с. 60).

Софья Николаевна считает, что «Польша тоже может по праву гордиться этим гением. Ученые умолчали о польских корнях Николая Васильевича. В родительском доме в гостиной висел польский герб рода Яновских. Ольга Васильевна, младшая сестра писателя, говорила, что Танские – тоже выходцы из Польши. Все они были офицерами и служили в кавалерии. У моего отца до революции хранились их документы. Я помню, что фамилию Гоголь носила мать деда писателя. Чтобы ее сохранить, дед стал именоваться Гоголем-Яновским. В 1919 г. мы с моей мамой, Марией Александровной Пушкиной, внучкой поэта, по рекомендации писателя Короленко передали весь архив семьи Николая Васильевича в Полтавский народный музей. Но почти все эти бесценные реликвии были разграблены фашистами в 1943 г. Недавно Виктор Николаевич Батурин, главный художник заповедника-музея Гоголя, заверил меня, что вскоре в нашей Васильевке будет восстановлен флигель и родительский дом писателя. А в гостиной рядом с украинским гербом бабушки писателя Лизогуб будет висеть польский герб деда Яновского. Это справедливо!» (цит. по: с. 61).

Софья Николаевна Данилевская вспоминает, что в роду у Гоголя было много литературно одаренных людей. Богато одаренной натурой была и его мама Мария Ивановна. Она вела обширную переписку с родными и со многими писателями. А род Шостак, бабушки Гоголя со стороны матери, Марии Ильиничны, происходил из татар. Предки гения – Дорошенко, Скоропадские, Лизогубы, Косяровские – знаменитые роды Украины.

В августе 1994 г. Рената Смирнова работала в Люблине, в библиотеке университета имени Марии Кюри-Склодовской. Сын графа Станислава Грохольского (1881–1938) Генрих Станиславович предложил ей просмотреть тома «Польских гербов», изданных в Варшаве

в 1839–1845 и в 1899–1914 гг. В этих документах фамилия Яновских, которые имели герб «Ястшембец» («Ястребок»), как и дед писателя, упоминается с 1376 г. Действительно, в Польше проживали Прокоп Яновский и Ян, чьи имена указал дед писателя в документе 1788 г.

Как свидетельствуют польские документы, основоположником рода Гоголей был Иоанн Гоголь (умер около 1602 г.), архимандрит Кубинского монастыря, православной веры. В 1595 г. король назначил его епископом Пинским и Туровским.

«Внутренняя часть родового польского герба Гоголей и Яновских – “Ястшембец” состоит из боевого щита, поле которого голубое. В центре щита находится подкова концами вверх. Внутри нее – четырехугольный кавалерийский крест. Внешняя часть герба, металлический шлем, – это символ рыцарского происхождения, участия в боях. На шлеме находится дворянская корона. На короне сидит ястреб, который в когтях держит уменьшительную подкову с крестом. Весь герб обрамлен лавровыми ветками» (с. 61).

До сих пор семь греческих городов оспаривают почетное право именоваться родиной Гомера. Трем странам: Украине, России и Польше – по крови и по языку принадлежит гениальный писатель Николай Васильевич Гоголь, заключает автор.

С.Г.

Е. Князева

БЕРНАРД ШОУ*

Джордж Бернард Шоу родился 26 июля 1856 г. в простой дублинской семье. Его мать Элизабет давала частные уроки музыки, а вот отец Джордж к моменту появления сына на свет уже промотал свое состояние и был пьющим человеком. В детстве Бернард часто чувствовал себя одиноким. Лучшими его друзьями стали книги. Учеба у него не заладилась. Он сменил четыре школы и везде отставал по программе. Но после уроков Бернард отправлялся в библиотеки, где читал Шекспира и Диккенса. В 15 лет он все же бросил школу и устроился в торговую фирму «клерком» – мальчиком на побегушках.

Однажды в их доме появился постоялец по имени Джон Вандлер Ли. Он был музыкантом и дирижером. Вскоре он стал брать Бернарда на свои репетиции и тот незаметно для себя стал разбираться в операх Моцарта и Листа.

В 1875 г. родители Бернарда развелись, и Элизабет со старшими детьми уехала в Лондон, а Бернард на время остался с отцом. Через год, получив от матери письмо с сообщением о смертельной болезни сестры, Бернард отправился в Лондон и в Дублин уже не вернулся.

Многочисленные попытки найти работу оканчивались ничем. Но Бернард не отчаивался. Он занялся литературным трудом – писал романы и статьи, но издательства и редакции отказывались их публиковать. Лишь однажды лондонская газета напечатала его статью, за

* Князева Е. Бернард Шоу // Человек без границ. – М., 2010. – № 5. – С. 22–28.

которую он получил 15 шиллингов. Но Бернард не терял оптимизма, веря, что время его еще придет.

В 1884 г. в руки ему попал «Капитал» К. Маркса. Шоу объявил себя социалистом и в том же году вступил в «Фабианское общество», распространявшее социалистические идеи. Целых 27 лет три раза в неделю он будет выступать с лекциями о социализме, не получая за это ни пенса. Лекции, однако же, пользовались популярностью, ведь речь в них шла о разумных вещах: доступном жилье, достойной старости...

После одной из лекций к Бернарду подошел молодой человек. «Уильям Арчер, писатель, – представился он. – Я часто вижу вас в читальном зале Британского музея. Вы готовите какую-то статью?» Узнав, что Шоу не пишет статей, Арчер изумился: «На что же вы живете?!» На следующий же день, будучи человеком напористым, он договорился с главным редактором «Пэлл-Мэлл газет» (где работал), что мистер Шоу «попробует себя в качестве театрального критика». Бернарду пообещали платить сорок фунтов в неделю – он в жизни не держал в руках такой суммы.

Тем, кому доставалось от Шоу со страниц «Пэлл-Мэлл», приходилось несладко. Он мгновенно распознавал ложь, фальшь, безвкусицу и пошлость и не упускал возможности написать об этом. Подписчики с удовольствием читали едкие заметки молодого критика, а театральная общественность очень скоро признала Шоу за своего.

Чуть позже он стал публиковать в газете «Стар» музыкальные рецензии, выбрав для этого псевдоним Корно ди Бассето. Его стали приглашать на работу различные издания. Он не пропускал ни одного театрального события, ни одного концерта, дававшегося в Лондоне. Шоу оставался предельно честным, прямо заявлял о неудачах и продолжал смешить публику до слез ехидными фразами.

В 1891 г. в Лондоне был открыт «Независимый театр». Его основатель режиссер Джейкоб Грейн взялся искать современных драматургов. Ему нравились ироничные критические статьи Шоу, и он предложил ему попробовать написать пьесу. Шоу задумался. Работы в газетах ему хватало, но он всегда мечтал о литературном творчестве. Размышления надолго не затянулись, и вскоре Грейн получил от Шоу первую пьесу «Дома вдовца». Режиссер ликовал: произведение оказалось безупречным, а новый автор написал еще несколько пьес для «Независимого театра».

В 1898 г. Бернард Шоу женился на Шарлотте Пейн-Таунсенд, очень богатой девушке, своем литературном секретаре. По Лондону поползли слухи, что Шоу женился по расчету. Шарлотту огорчала несправедливость этих сплетен: чем-чем, а деньгами ее муж интересовался в последнюю очередь.

Шарлотта и Бернард прожили вместе 45 лет. Детей у них не было, и все свои материнские чувства Шарлотта отдала мужу. С женьтибой на Шарлотте жизнь круто изменилась. В чем-то лондонские сплетники оказались правы: Шоу больше не приходилось думать о том, как заработать на кусок хлеба. Он смог полностью сосредоточиться на литературном творчестве. В 1898 г. вышел его первый сборник «Пьесы приятные и неприятные». Блистательные диалоги, сорванные с героев маски лицемерия. Почти никакого действия, но пьесы держат зрителя в напряжении до самого финала. Пожалуй, Англия не видела такого со времен Шекспира. А немного ранее пьеса «Ученик дьявола» с оглушительным успехом прошла на Бродвее. Шоу стал приобретать мировую известность.

С 1910 г. Шоу начали преследовать неудачи. Ему было 54 года, когда, как всем казалось, его талант стал клониться к закату. Но в 1914 г. в Лондонском Королевском театре поставили «Пигмалиона» и театральная публика поняла, что талант драматурга только раскрылся в полную силу.

Шоу писал «Пигмалиона» для конкретной актрисы. Цветочницу Элизу Дулитл должна была сыграть Стелла Патрик Кэмпбелл, в которую Шоу был давно влюблен. Эти чувства не утихали в нем почти 40 лет. Страстная долгая «любовь по переписке» – и ничего не подозревающая Шарлотта... Но как Шоу мог отказаться от своих чувств, если он впервые в жизни по-настоящему полюбил?!

В 1914 г. в воздухе тревожно запахло войной. За неаккуратные высказывания о войне имя Бернарда Шоу надолго убрали с театральных афиш. Его перестали публиковать. Но он продолжал работать – на этот раз над пьесой «Дом, где разбиваются сердца», которая стала вершиной его драматургического творчества.

А в 1925 г. он получил Нобелевскую премию. Правда, от денежной части премии Шоу отказался, как и присутствовать на церемонии ее вручения. В конечном итоге деньги были потрачены на создание литературного фонда для переводчиков, а медаль и диплом

было поручено получить английскому послу в Швеции Артуру Даффу.

Весной 1931 г. жена уговорила Шоу совершить кругосветное путешествие. Они побывали в Индии, Новой Зеландии, США, а потом и в СССР. Сталин Бернарду Шоу понравился, а вот академик Иван Петрович Павлов, напротив, вызвал бурю раздражения.

Шоу продолжал работать, но силы были уже не те, что в молодости. К тому же уходили друзья. В 1940 г. скончалась Стелла, всю жизнь горячо любившая Шоу, через три года не стало Шарлотты. А в 1950 г. он сам оказался прикованным к постели, но принял это без стонов и жалоб. Его последние слова – «я готов умереть». Ничего другого человек, у которого в жизни не было места иллюзиям, смерти ответить не мог.

Э.Ж.

А. Зубков

ЛОВЕЦ МЕЛОДИЙ*

Беликий композитор, слава и гордость Франции – Жорж Бизе при жизни не был признан современниками. Почти все его оперы, в том числе и самая знаменитая – «Кармен», вызывали бурю негативной критики. Но Бизе не отчаивался – в самые трудные моменты жизни он преподавал музыку, чтобы содержать семью и продолжал творить.

Будущий композитор появился на свет в Париже 25 октября 1838 г. Его отец – парикмахер – ко времени рождения сына бросил по настоянию жены, талантливой пианистки, эту не очень престижную профессию и стал преподавателем пения, поскольку имел для этого все данные.

Музыка окружала Жоржа с первых дней его жизни. В четыре года благодаря матери он узнал, что такое ноты. Она уговорила своего брата, известного музыкального педагога, позаниматься с сыном. Тот согласился, поразившись удивительным способностям мальчика. Вскоре талант Бизе становится очевидным для всех – в десять лет он успешно сдает экзамены и поступает в консерваторию. Первый же конкурс по сольфеджио приносит ему премию. В 14 лет Бизе получает первую премию по фортепиано. Перед ним открывается путь исполнителя-вундеркинда, но его влечет иное. Именно в это время происходит встреча, которая во многом предопределила его будущее.

* Зубков А. Ловец мелодий // Open magazine = Журнал открытий. – М., 2010. – № 39. – С. 60–64.

В доме своего консерваторского наставника Жорж знакомится с Шарлем Гуно. Будущий автор оперы «Фауст» в то время пишет духовную музыку, но очень хочет работать для театра. Гуно становится кумиром и другом Бизе. Между ними 20 лет разницы, но что значит возраст для людей, одержимых искусством?

Между тем взрослеющий Жорж всё увереннее пробует свои силы в композиции. Его новый наставник – профессор Франсуа Галеви – уверен, что Бизе по силам завоевать престижную Римскую премию, которая давала право на двухлетнюю стажировку в Риме и годовичную – в Германии. Со второй попытки, в 1857 г., Бизе получает Римскую премию за одноактную комическую оперу «Чудесный доктор».

Согласно установленным правилам, раз в год стипендиаты Римской премии должны были посылать в Париж отчетные работы. В остальном же свобода их была практически ничем не ограничена.

В связи с болезнью матери, которую он обожал, Жорж вынужден был вернуться домой на два месяца раньше срока. Она ушла из жизни в начале сентября 1861 г. Ж. Бизе тяжело переживал смерть матери. Кроме того, его материальное положение было весьма сложным. За переложения, которые он делал по заказу других композиторов, ему платили гроши, а порой он и вовсе ничего не получал. Бизе вообще был человеком глубоко порядочным, чуждым зависти и благородным. Но при этом отличался поразительной вспыльчивостью, часто отравлявшей ему жизнь.

Жорж много работает. Его увертюры и скерцо имеют большой успех. В то же время ода-симфония «Васко да Гама» подвергается убийственной критике.

В конце сентября 1863 г. парижский Лирический театр объявляет о премьере оперы Бизе «Искатели жемчуга». Увы, это первое большое произведение молодого композитора прозвучало тогда всего 18 раз. Отзывы были противоречивые. Если Гектор Берлиоз выступил с хвалебной рецензией, то было довольно много и ехидно-злых нападок. Потомки же оценили произведение объективнее, и сегодня эта опера входит в репертуар многих театров.

Критика «Искателей жемчуга» не сильно расстроила Бизе. Его друг Шарль Гуно, зная, что Жорж ищет сюжет, предложил ему либретто на русскую тему. Героем оперы должен был стать Иван Грозный. Сюжет мало соответствовал реальным историческим событиям.

Удивительно еще то, что во втором действии оперы, во дворе Кремля, казаки танцуют вальс...

Бизе написал оперу довольно быстро и отдал ее в Лирический театр. Однако постановка откладывалась: слишком велики были расходы на декорации и костюмы. Потеряв надежду на скорую постановку, Бизе предложил партитуру «Ивана Грозного» дирекции Гранд-опера, но и там дорогая постановка интереса не вызвала. Затем следы партитуры теряются, и лишь три четверти века спустя ее обнаружили в архиве Парижской консерватории.

Впервые «Иван Грозный» был поставлен в 1943 г. в Париже. Затем оперу ставили несколько раз во Франции, Германии и Швейцарии, но особого успеха она нигде не имела.

В конце декабря 1867 г. состоялась премьера оперы «Пертская красавица». Зрители горячо встретили новое творение Бизе. Отзывы критики были превосходны. Но, увы, настоящих сборов опера так и не сделала. И после 21-го представления ее сняли с репертуара.

Бизе был разочарован и все-таки полон оптимизма. Одному из своих друзей он писал: «Я нашел свой путь. Теперь вперед! Нужно подниматься все выше, выше, непрерывно» (цит. по: с. 63). 3 июня 1869 г. Бизе женился на Женевиэве Галеви, дочери консерваторского профессора Франсуа Галеви, которому молодой музыкант был многим обязан. Жорж, по его собственным словам, «потрясающе счастлив». Даже тяжелые испытания, связанные с начавшейся войной с Германией, не могут поколебать его оптимистического взгляда на будущее. Он очень много работает. В своем сельском домике в Вези-не композитор заканчивает одноактную оперу «Джамиле». Она была поставлена в парижской Комической опере в мае 1872 г. Автор возлагал на это произведение большие надежды. К сожалению, бесхитростный сюжет не увлек зрителей, мало чувствительных к тонким психологическим нюансам. «Джамиле» выдержала всего 13 показов. Увы, и его следующее сочинение – музыка к драматическому спектаклю «Арлезианка» по пьесе Альфонса Доде – повторит неуспех «Джамиле».

10 июня 1872 г. у Женевиэвы и Жоржа родился сын, которого называли Жаком. Их личная жизнь осложняется послеродовой депрессией и материальными трудностями. Женевиэва не скрывает, что считает мужа неудачником. Чтобы содержать семью, Бизе приходится

давать уроки. Вместе с тем он был занят работой над новой оперой. Это была «Кармен».

Нужно сказать, что Бизе и его либреттисты не очень стремились к полной верности образу Кармен, созданному Проспером Мери́ме. У писателя в его новелле всё таинственно и фантастично. Его Кармен связана с тьмой, она гибнет в пустынном ущелье. У Бизе рождается совершенно иная Кармен. Она живет и умирает под сияющим солнцем, при ликующих криках толпы, славящей победителя – тореадора.

Премьера оперы состоялась 3 марта 1875 г. Публика была довольно пестрая, привлеченная слухами об «аморальности» произведения. Первый акт приняли довольно тепло, в финале раздались аплодисменты. Во втором действии зрители вели себя гораздо более сдержанно, но ария тореадора вызвала бешеный восторг. Затем все пошло по убывающей, и в течение всего четвертого акта зал хранил ледяное молчание. На протяжении всей последующей недели Бизе читал уничтожающие отзывы. «Безобразная, бессмысленная музыка оперы как раз соответствует тому, что мы ждали от Жоржа Бизе...» – писал один из критиков (цит. по: с. 64).

Без сомнения, композитор тяжело страдал. К нравственным страданиям добавились физические; он заболел сильнейшей ангиной, а в конце мая у композитора случился тяжелый сердечный приступ, ставший причиной смерти. Великий композитор умер 3 июня 1875 г. в возрасте 36 лет, не дождавшись славы. Его похоронили на Монмартрском кладбище. Позднее прах Бизе был перезахоронен на кладбище Пер-Лашез.

Пришедшее уже после смерти признание композитора и его «Кармен» сделало Женевьеву весьма состоятельной женщиной. Она пользовалась большим успехом в парижском свете. Одно время среди соискателей ее руки был Ги де Мопассан. В 1886 г. вдова Жоржа Бизе вышла замуж за очень богатого юриста, связанного с домом Ротшильда, но фамилию покойного мужа частично сохранила, став мадам Бизе-Штраус.

Э.Ж.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Е.Н. Шапинская

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ КАК ПРОСТРАНСТВО ТОЛЕРАНТНОСТИ*

В настоящее время существует громадное количество определений культуры. Автор реферируемой статьи считает наиболее приемлемым взгляд на культуру как на «повседневный образ жизни народа или группы в определенный исторический период и как результат деятельности художников и интеллектуалов в определенных обстоятельствах. Такой подход позволяет современным исследователям подойти к проблеме культуры одновременно на уровне ее повседневных проявлений и интеллектуальной рефлексии» (с. 276).

Популярная культура часто пересекается с *культурой повседневности*; по мнению некоторых исследователей, эти две культуры вовсе не тождественны. Британский культуролог Д. Чейни выделяет четыре вида популярной культуры: доиндустриальная, урбанистическая, массовая и фрагментарная. На практике эти виды культуры действительно часто пересекаются, а «их элементы являются взаимопроницаемыми» (с. 278).

Доиндустриальная популярная культура была характерна как для сельских, так и для городских сообществ. Культура тогда не была разделена на области, непонятные друг для друга. Так, сказители, актеры, менестрели перемещались из сельской местности в замок или на

* Шапинская Е.Н. Культура повседневности как пространство толерантности // Толерантность в культуре и процесс глобализации. – М.: Гуманитарий, 2010. – С. 273–293.

городскую площадь, не меняя репертуара. Д. Чейни приравнивает доиндустриальную популярную культуру к народной («фольклорной») культуре. Городская популярная культура, по мысли Д. Чейни, была основной формой популярной культуры. И это наглядно проявляется в истории кинематографа. Ведь вначале «движущиеся картинки» рассматривались как дешевая форма развлечения для рабочего класса, но успех голливудских фильмов в Европе «был одним из первых признаков глобализации культуры, указывая на то, что популярная культура приобретала характер массовой» (с. 279). Фрагментацией культуры можно называть ее проникновение в разнообразную социальную деятельность.

Культура потребления, по определению Ж. Бодрийяра, представляет собой повседневную жизнь. «Как только культурный текст, будь это произведение искусства или фрагмент древней культуры, вовлекается в сферу повседневного потребления, он теряет свою эксклюзивность» (с. 283). Потребление является той «культурной зоной», где совмещаются повседневная и популярная культуры. Сфера повседневного небывало расширяется. Так, мобильный телефон уже не чудо, а повседневная рутина. Никакая новинка теперь не может удивлять, ведь «повседневность широко открыта для любых технологий» (с. 284). А средства массовой информации помогают включать в повседневность те пласты культуры, которые прежде носили эксклюзивный характер.

Культура повседневности становится сложным полем взаимодействия различных влияний, заимствований, инкорпораций и проч. Автор приводит высказывание Ж.-Ф. Лиотара: «Эклектизм – это нулевая степень общей культуры современности: мы слушаем рэги, смотрим вестерн, едим пищу из Макдональдса на ланч, и местную кухню на обед, душимся парижскими духами в Токио и одеваемся в стиле ретро в Гонконге» (цит. по: с. 289).

В последние декады XX в. начали появляться серьезные исследования современной повседневной жизни, в которых повседневность рассматривается не как пространство толерантности, а как пространство борьбы. «Именно повышенная толерантность повседневной культуры приводит к всплескам протеста, нетерпимости, отрицания ценностей культуры потребления, в которой весь мир предстает как гигантский супермаркет», – заключает автор реферируемой статьи (с. 291).

И.Г.

В. Стил

КОРСЕТ*

Валери Стил (р. 1955) – директор музея Института технологии моды (Нью-Йорк). Ее книга впервые была опубликована в 2001 г. под названием «Корсет: его культурная история»**.

Корсет – самый неоднозначный из существующих предметов женской одежды. В наши дни он почти повсеместно осужден как инструмент угнетения женщины. Но с ним связано также множество позитивных коннотаций: социальный статус, самодисциплина, артистизм, приличие, красота, юность и эротическая притягательность (с. 17).

Согласно данным некоторых исследований, существует «этническое и гендерное единодушие» относительно пропорций «талия – бедра». Людям самых разных стран и континентов, как мужчинам, так и женщинам, наиболее привлекательной представляется женщина со стройной, но пышной, «с изгибами», фигурой и соотношением «талия – бедра» около 0,7 (т.е. талия составляет семь десятых объема бедер). «С точки зрения эволюции это предпочтение функционально, поскольку такое соотношение свидетельствует о высокой фертильности и хорошем здоровье. <...> Если наши идеалы красоты <...> в какой-то степени являются продуктом эволюционного полового отбора,

* *Стил В.* Корсет / Пер. М. Маликова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 268 с. – (Б-ка журн. «Теория моды»).

** *Steele V.* The corset: A cultural history. – London; New Haven: Yale univ. press, 2001.

тогда корсет, возможно, функционировал в качестве искусственного приспособления, которое акцентировало половую принадлежность женщин, обделенных наглядными женственными изгибами» (с. 216–217).

Уже в настенных росписях Крита минойской эпохи (III тысячелетие до н.э.) женские фигуры изображены в узких корсажах, обнажающих груди. Древние римлянки затягивали груди тканью. Но между этими древними одеяниями и европейским корсетом нет скольконибудь отчетливой культурной преемственности. «В отличие от античного платья, современная мода, зародившаяся в Европе, была по преимуществу одеждой, сшитой на заказ, нацеленной на повторение форм тела» (с. 23). К XV в. европейские модницы перешли на глухую шнуровку – такое платье лучше сидело и выгоднее подчеркивало грудь. Именно оно было непосредственным предшественником корсета.

На протяжении XVI в. «портняжная культура» все более отдавала предпочтение жесткости и прямоте, а также геометрии форм. Мужчины из высших сословий не носили собственно корсетов, «однако в своих сильно зауженных камзолах и панталонах с подбитыми гульфиками также придерживались стиля, в котором ценилась телесная дисциплина» (с. 29). Первые настоящие корсеты датируются первой половиной XVI в., когда в матерчатые лифы аристократок стали вставлять более жесткие материалы, такие как пластины из китового уса. Имеющиеся в музейных собраниях металлические корсеты, датируемые концом XVI в., либо неподлинны (как и сохранившиеся «пояса верности»), либо представляют собой ортопедические приспособления (с. 22).

В XVII в. на девочек уже в двухлетнем возрасте надевали миниатюрные корсеты, чтобы укрепить тело и «предотвратить деформации скелета». Мальчиков до шести лет тоже одевали в корсеты. В XVII в., несмотря на критику противников корсетов, их продолжали носить не только во Франции, но и в пуританской Англии. Искусство изготовления корсетов постепенно переходило в женские руки. Корсеты той эпохи не только приподнимали груди и тесно их сдвигали, но и придавали им видимость пышности, сопоставимую разве что с эффектом от ношения «чудо-бюстгалтеров» (с. 40–41). Широкий кант понизу корсета зрительно расширял бедра, которым дополни-

тельную полноту придавал кринолин. Корсет подчеркивал сексуальную привлекательность женщины, но в то же время воспринимался и как признак благопристойности, «поскольку держал в узде тело и, следовательно, страсти» (с. 49).

«Были ли корсеты неудобны? Удобство – понятие относительное, и на протяжении многих веков ему не придавали особого значения. <...> Красота требует жертв – тогда это было расхожим убеждением» (с. 43). «Гордость не чувствует боли», – утверждала Джорджиана Кавендиш, герцогиня Девонширская в своем романе «Сильфида» (1778) (с. 44).

Англичанки шнуровались ту же француженок, хотя красились меньше. «Англичане, вероятно, ассоциировали свободное платье со свободой нравов. Корсеты представлялись видимым признаком моральной устойчивости, тогда как косметика – ухищрением, иными словами – безнравственностью» (с. 46). В Англии уже в XVIII в. корсет стал частью гардероба простолюдинок. Корсеты они покупали поношенными либо изготавливали сами, часто из кожи, заменяя китовый ус тростником или деревом. «Будучи некогда привилегией “благогородных”, корсет сохранил свой престиж и после того, как дешевые подделки взяли на вооружение простолюдинки» (с. 49).

Вторая половина XVIII в. отмечена настоящим бумом антикорсетной пропаганды. Прежде всего подчеркивалось, что корсет угрожает детородной функции женщины. Сторонники «естественной» красоты, кроме того, утверждали, что корсет делает женское тело уродливым.

В 1790-е годы в моду вошло неоклассическое платье с высокой талией, более простое и свободное; этому силуэту лучше соответствовал короткий корсет. «Теперь все внимание было обращено не на талию, а на грудь» (с. 54). Однако после 1815 г. жесткий корсет на костях не только вновь вышел на сцену, но и распространился во всех слоях общества, а мода на неоклассическое платье без жесткого корсета стала восприниматься как порождение распушенных нравов революционной эпохи.

По утверждению историков феминистского толка, корсет органически связан с «покорным», «мазохистским» идеалом женщины XIX в. Корсет описывают как «типично викторианскую» часть одежды, назначением которой было формировать и контролировать образ

буржуазной женственности. Но это не так. Мужчины не вынуждали женщин носить корсет, а авторитеты нередко высказывались против его ношения. «Нормы одежды насаждались не столько мужчинами, сколько старшими дамами» (с. 78). «Создавая образ одновременно неприступной строгости и откровенного сексуального призыва, корсет давал женщине возможность артикулировать свою сексуальную природу в социально приемлемой форме» (с. 57–58). Считалось также, что корсет скрадывает изъяны фигуры. Идеал, ранее связанный с «аристократическим телом», трансформировался в женский идеал красоты, потенциально применимый к женщинам любого сословия (с. 58). Для женщин корсет нередко символизировал мечту о красоте, любви и счастье. Реклама корсетов внушала, что, переменяв корсет (т.е., в сущности, тело) женщина сможет изменить и свою жизнь (с. 176).

Некоторые мужчины также носили корсеты. Его ценили военные, особенно кавалеристы. Корсеты из грубой плотной ткани или из кожи мужчины носили во время занятий спортом, а тучные мужчины – чтобы выглядеть стройнее. Хотя на протяжении всего XIX в. пояса и корсеты для мужчин продолжали рекламировать, эта практика чаще всего осуждалась как признак женоподобного тщеславия. После 1850 г. мужчины, носившие корсет, обычно оправдывались тем, что им это необходимо по медицинским показаниям (с. 63).

В XIX в. женские корсеты окончательно переселились под платье и практически всегда шились из простой белой ткани, т.е. «стали разновидностью скромного и пристойного нижнего белья» (с. 64). После 1850 г. во всеобщее употребление вошла стальная застежка спереди, которая позволила женщине надевать и снимать корсет самостоятельно. В 1861 г. в Париже продавалось 1 млн. 200 тыс. корсетов. В Англии и Америке преобладали корсеты поточного производства, всевозможных стилей и размеров – обычно от 45 до 76 см в талии (с. 69). Корсет служил предметом множества юмористических и сатирических гравюр: для рисовальщиков он играл роль заместителя обнаженного тела.

Торстейну Веблену, автору труда «Теория праздного класса» (1899), принадлежит знаменитое описание корсета как «увечья, переносимого с той целью, чтобы понизить жизнеспособность женщины и сделать ее явно и непостоянно непригодной к работе». На самом деле

корсеты не мешали женщинам заниматься физическим трудом, и носили их далеко не только дамы «праздных сословий». К концу XIX в. очень многие рабочие женщины во Франции, Англии и Америке носили корсет не только по воскресеньям, но в будние дни (с. 75).

Споры вокруг корсета, по сути, не были спорами между радикальными противниками и радикальными сторонниками его ношения. Большинство придерживалось промежуточной позиции: против «утягивания» или «злоупотребления» корсетом, но за «умеренное» его ношение. И доктора, и широкая публика были убеждены, что женское тело от природы слабее мужского. Говорили лишь о реформе ношения корсета, но не о его отмене (с. 79–80).

Главными противниками корсета были многие (но не все) врачи и многие (но опять-таки далеко не все) феминистки (с. 89). Попытки ввести в обиход более свободные формы женской одежды сразу же порождали в умах чудовищные образы разнузданной женской сексуальности и социальных вольностей. Несмотря на то, что в массовом сознании реформаторы одежды ассоциировались с идеями свободной любви, на самом деле многие из них придерживались весьма пуританских взглядов. Моду они именовали чудовищем, созданным для «возбуждения похоти». «Мораль и медицина часто ступали рука об руку» (с. 93).

На протяжении всего XIX в. реформаторы одежды безуспешно пытались придумать приемлемую альтернативу модным идеалам. Попытки создать «гигиеничное платье» обычно выливались в вариации на тему традиционной одежды, вроде более коротких юбок, менее высоких каблуков и «полезных для здоровья лифов» с лямками и завязками на месте жестких конструкций (с. 95).

Скрывая одни физические недостатки, корсет приносил другие. Давление корсета сверху вниз приводило к вздутию живота, которое еще более усугублялось атрофией мускулов спины и брюшного пресса. В XIX в. женская фигура была более пышной, чем сегодня. Но тонкая талия – пусть еще и не полностью стройное тело – традиционно ассоциировалось с красотой и юностью. В XX в. идеальная фигура постепенно становилась менее округлой и более тонкой, а подкожный жир начал восприниматься как «неприятное излишество» (с. 97–98).

Корсет называли виновником десятков болезней и врожденных пороков. Тесный корсет действительно значительно смещает ребра

внутри и вверх, меняя положение внутренних органов. Экспериментальные исследования показали, что туго затянутый корсет приводит к уменьшению объема легких в среднем на 9% и затрудняет дыхание (с. 102). Рассказы об обмороках затянутых в корсет дам, вероятно, правдивы. Бурно вздымающаяся грудь, которую воспринимали как сексуально соблазнительную, на самом деле явно свидетельствовала о затруднении дыхания и, возможно, нехватке кислорода. «Поскольку “обмирание” ассоциируется одновременно со смертью и с оргазмом, обмороки, вероятно, способствовали поддержанию романтического, болезненного идеала женственности» (с. 103–104).

Корсет не мог быть причиной сколиоза. На самом деле здесь роль корсетов была скорее благотворной. Однако при продолжительном ношении они действительно ослабляют мышцы спины и живота, приводя к мышечной атрофии, болям в нижней части спины и возрастающей зависимости от корсета. Женщина, носившая корсет на протяжении многих лет, не может от него отказаться, не испытывая значительного неудобства. Корсет мог вызывать устойчивые деформации ребер, особенно если его начинали носить в детстве.

Корсет действительно приносил вред детородной функции организма. Большинство женщин носили корсеты и во время беременности, а корсет препятствовал росту матки; это приводило к выкидышам и осложнениям при родах (с. 110). Тем не менее врачи, пожалуй, все же преувеличивали, именуя корсеты «убийцами». «С точки зрения современной медицины крайне маловероятно, чтобы корсеты приводили к большинству тех болезней, в которых их обвиняют» (с. 100).

Практически все, кроме некоторых мужчин с мазохистскими наклонностями, возражали против тугой шнуровки – «утягивания» корсетов. Между тем благодаря технологическому прогрессу стало возможно создавать корсеты, ближе прилегающие к телу, и затягивать их туже. Многие женщины «утягивались» на 5–7 см уже естественного объема талии, а иногда – на 10, 12 и даже 15 см (с. 143). Женщины среднего класса носили более свободную шнуровку дома; затягивались потуже, отправляясь за покупками или с визитами, а особенно – отправляясь на бал. Впрочем, в корсете талия не только физически сдавливалась, но и визуально казалась меньше.

Притягательность корсета отчасти связана с его статусом нижнего белья: «Эта категория одежды вносит дополнительные оттенки в традиционную парадигму обнаженного и одетого, поскольку человек в нижнем белье одновременно раздет и одет» (с. 155). Откровенно эротическое белье первыми начали носить куртизанки и актрисы, как на знаменитой картине Э. Мане «Нана» (1877), где дама полусвета изображена в голубом атласном корсете. «Девяностые годы XIX века были золотым веком нижнего белья» (с. 169).

К началу XX в. идеальный облик женщины менялся все заметнее – «от пышной Венеры к стройной, атлетической Диане» (с. 187). Модный силуэт постепенно становился более прямым и менее стянутым в талии, однако узким в бедрах. В 1912 г. французский «Журнал дам и мод» объявил о «победе худобы». «Мода все отчетливее ассоциировалась с юностью, поскольку молодые незамужние женщины становились все более независимыми» (с.196). Корсет стали воспринимать как ортопедическое приспособление для старых и тучных.

В 1920-е годы традиционный корсет постепенно исчез, однако большинство женщин продолжали носить облегченный корсет, грацию или пояс. «Без грации нет моды», – заявлял Кристиан Диор, представивший в 1947 г. свою коллекцию «Нового стиля» (с. 207). Только с конца 1960-х годов белье корсетного типа начало уступать место другим способам придания телу формы, отчасти – под влиянием субкультуры хиппи и феминистского движения. «Корсет <...> интернализировался, “вошел в состав тела” посредством диеты, физкультуры и пластической хирургии, иносказательно именуемой “скульптурой тела”» (с. 187).

«Когда женщины перестали носить корсет по необходимости <...> его ношение стало сознательным выбором», но теперь он из нижнего белья превратился в модную верхнюю одежду. «Корсет, который издавна поносили как символ угнетения женщин, отныне был переосмыслен как расширение женских сексуальных полномочий» (с. 219). Хотя первыми значение корсета трансформировали панки, важнейшую роль в его популяризации сыграла поп-певица Мадонна с помощью французского дизайнера Жана Поля Готье.

К.В. Душенко

К. Лисицина

КАК СВОИ ПЯТЬ ПАЛЬЦЕВ*

*На руке прикосновенье
Тонких пальцев милых рук,
И как слух мой помнит пенье,
Так хранит их впечатленье
Эластичная перчатка,
верный друг.*
Н. Гумилёв. «Перчатка»

Это только кажется, что перчатки носят для защиты от холода. Перчатки – это еще и знак, скрытый сигнал, сообщение о принадлежности к классу.

Не так давно, пишет К. Лисицина, в моду вернулись перчатки без пальцев – в них современному человеку удобнее писать сообщения в телефоне и доставать мелочь из кармана. Но теперь для пальцев придумали своеобразный «капюшон», соединив таким образом перчатки с варежками. В магазинах тьма самых разных профессиональных перчаток. Очень много спортивных вариантов: не только боксерские, но и бейсбольные, для мотоциклистов, велосипедистов, бильярдистов... Года два назад в продаже появились перчатки, заменяющие компьютерную «мышку». Движениями руки можно гонять курсор по экрану, а сгибанием пальцев – нажимать на кнопки воображаемой мыши.

Самые первые перчатки, в которых все пальцы были разделены, археологи нашли в гробнице египетского фараона Тутанхамона.

* Лисицина К. Как свои пять пальцев // New times = Новое время. – М., 2010. – № 37. – С. 60–63.

В Древнем Египте это был символ высокого положения. А вот уже в Древнем Риме перчатки не были редкостью. Правда, тогда они напоминали мешочки, привязанные к запястьям. Римляне использовали такие рукавицы для защиты рук во время грубой работы. Были специальные перчатки и для трапезы, чтобы не обжечься горячей пищей и сохранить руки в чистоте – столовых приборов в то время не было. Позднее, в Средние века, для еды были изобретены наперстки из тонкой кожи, которые натягивались только на пальцы. Но спрос на обычные перчатки тоже возрос. Некоторые из них продолжали напоминать варежки (например, перчатки воинов из железных пластинок или кожаные перчатки охотников). Но знатные горожане носили перчатки, которые из просто полезной вещи превратились в символ власти и модный аксессуар.

В позднем Средневековье перчатка все чаще стала выполнять социальные функции. Епископам вручали их при вступлении в сан, воинам – при посвящении в рыцари, а знатым горожанам – в знак особых привилегий. К слову, священнослужители носили только белые перчатки, как символ чистоты сердца и неподкупности. Но самыми красивыми и дорогими, разумеется, были перчатки венценосных особ. Их расшивали золотом, серебром, драгоценными камнями. Простые смертные в зависимости от состоятельности довольствовались перчатками из оленьей, телячьей и бараньей кожи, а то и просто грубыми кожаными или ткаными рукавицами.

Особую роль перчатки играли в жизни рыцарей – это был символ, который использовали для вызова на поединок. Чтобы оскорбить противника, рыцарь бросал ему перчатку в лицо. А вот перчатка полученная от дамы, наоборот, была знаком благосклонности. Дар прекрасный дамы носили в мешочке за поясом и не расставались с ним ни на минуту.

В XII в. появились цеха ремесленников-перчаточников. Сначала они возникли в Италии, потом во Франции. Профессия перчаточников стала невероятно почетной. Перчатки научились шить точно по форме руки, украшая их вышивкой и драгоценными камнями. Такой аксессуар мог позволить себе не каждый горожанин, это был предмет роскоши. По одежде для рук встречали: чем изысканнее были перчатки, тем богаче считался их хозяин.

Но настоящей сенсацией в мире перчаток стало их удлинение до локтя после появления платьев с короткими рукавами. Основоположницей этой моды считают английскую королеву Елизавету I, которая появилась в перчатках до локтя в 1566 г. на церемонии в Оксфорде.

В начале XIX в. англичанин Джеймс Винтер изобрел машину для изготовления кожаных перчаток. Надо ли говорить, как это облегчило работу перчаточникам и как увеличилось при этом производство. Изготовление перчаток было поставлено на поток. Именно тогда длинные, выше локтя перчатки, вернувшиеся из времен Елизаветы I, прочно обосновались в женском гардеробе.

Интерес же мужчин к перчаткам возродил Наполеон Бонапарт. Он считал, что перчатки придают мужчине воинственный вид. К 1806 г. в его коллекции насчитывалось более 240 пар перчаток. В Англии в это же время были сформулированы правила для «идеального джентльмена». Истинный джентльмен должен был менять перчатки шесть раз в день. Отсюда и произошло крылатое выражение «менять как перчатки».

А вот в России до XIX в. люди всех сословий чаще носили рукавицы – в них зимой теплее. Как и в других странах, перчатки на Руси долгое время были признаком богатства. Их также носили офицеры лейб-гвардии Семёновского полка. Правда, в 1811 г. перчатки у офицеров заменили на суконные рукавицы, сшитые из старых мундиров. Примерно в то же время в России началось производство лайки – мягко выделанной кожи, которая использовалась при изготовлении самых тонких перчаток.

С началом XX в. у женщин самыми модными стали перчатки, сшитые из козлиной кожи. А дорогие мужские перчатки кроили из кожи свиней. Особенно славились английские кожаные перчатки фирмы «Дерби». Позже в моду вошли трикотажные и нитяные перчатки. В высшем кругу не принято было появляться на улице с голыми руками: руки настоящей леди не должны быть загорелыми. Но пик популярности перчаток пришелся на середину XX в. Поклонники кинозвезд Марлен Дитрих, Одри Хепбёрн и Мэрилин Монро, которые обожали щеголять в перчатках, осаждали магазины в поисках таких же моделей перчаток, как у актрис.

Но уже к 1968 г. перчатки стали неким признаком буржуазности. Свободные 60-е были временем хиппи и молодежной моды, поэтому элегантные перчатки оказались не к месту. Их сменили спортивные трикотажные перчатки, которые лучше подходили к рубашкам и джинсам. Правда, в 80-е кожа снова вернулась в моду и уже не уходила.

Э.Ж.

Е. Чистякова

ЖЕСТЬ КАК ИСКУССТВО*

Жестяная упаковка, создававшаяся в чисто утилитарных целях, с течением лет стала одним из наиболее притягательных объектов для коллекционирования. В «жестянке» нашли отражение практически все художественные стили с середины XIX до середины XX в., более того – она сама стала явлением дизайнерского искусства.

Из достоверных источников известно, что жестяная полоска металла, покрытая оловом, была изобретена в Европе еще в XIII в. Этот материал поистине был замечателен: он не ржавел и не вступал в реакцию с натуральными кислотами, а потому идеально подходил для изготовления кухонной утвари – тарелок, кувшинов, ковшей и прочих нехитрых предметов домашнего обихода. Однако впервые об использовании жести в качестве удобной и функциональной упаковки заговорили несколькими веками позже: первые «жестянки» – табакерки, сделанные из листовой латуни и меди, подарил миру XVI век. Они стали прототипом жестяных банок и коробок, вошедших в моду в XIX в.

Популяризация жестяной упаковки связана с такой прозаической вещью, как консервация продуктов. В 1810 г. англичанин Питер Дюранд как раз и предложил использовать для этого жестяную банку. Его ноу-хау заключалось в том, что жестяная крышка припаивалась к корпусу банки, обеспечивая абсолютную герметичность содержимо-

* Чистякова Е. Жесть как искусство // Open magazine = Журнал открытий. – М., 2010. – № 39. – С. 52–59.

го. В 1812 г. в английском городе Бермоден было основано первое консервное производство с жестяными банками.

Массовое производство упаковки из жести стартовало в середине XIX в., опять же в Англии. Французы живо поддерживали инициативу англичан – консервные заводы по производству сардин начали упаковывать свою продукцию в жестяные банки. В 30-е годы XIX в. в лавках Европы и США продавались жестяные банки и коробки с консервированными устрицами, мясом, фруктами и овощами. Постепенно жестяная упаковка практически вытеснила стеклянную.

Сначала это была коробка для бисквита, печенья, леденцов. Затем в жестянках стали продавать то, что называется колониальными товарами: чай, кофе, какао, табак, сигары... Жестяные коробки и банки были так искусно декорированы, что с успехом выполняли сразу две функции – упаковки и предмета кухонного интерьера.

Кстати, самая известная в истории жестяная консервная банка – это красно-белая упаковка супов-концентратов «Campbell's». Дизайн этой упаковки разработал основатель поп-арта великий и ужасный Энди Уорхол. Свое творение он увековечил, написав картину под названием «12 банок супа Campbell's».

Жестяная коробка как объект дизайнерского искусства стала представлять интерес в конце XIX в. – когда была усовершенствована технология переноса рисунка на жестянку. Процесс базировался на литографическом переносе: рисунок делался на картоне, который накладывали на жестяные детали, и с помощью пресса переносилось изображение. С 1880-х годов, когда был разработан способ нанесения изображения на жесть методом хромолитографии, начинается «золотой век» жестяной упаковки.

Одна из областей промышленности, в которой жестяная упаковка была наиболее востребована, – кондитерское дело. До развития технологий офсетной печати использование жестяных коробок и банок, расписанных и обработанных вручную, являлось, пожалуй, единственным способом красиво упаковывать сладости. И в Европе, и в России второй половины XIX – начала XX в. кондитеры заворачивали свой товар в бумагу, а самые дорогие и вкусные сладости упаковывали в жестяные ларцы с литографией и росписью. В музеях кондитерского концерна «Бабаевский» и фабрики «Красный Октябрь» пред-

ставлено множество жестяных коробочек неопишуемой красоты с логотипами «Абрикосов и сыновья» и «Товарищество Эйнемъ».

Жестяные коробки были самых разнообразных форм и размеров: прямоугольные, со скругленными краями, круглые, фигурные, в виде корзиночек, саквояжей, сундучков. Дизайн «жестянок» и эскизы сюжетов, представленных на них, делали такие выдающиеся художники и мастера промышленной графики, как Иван Билибин, Иван Ропет, Константин Сомов, Виктор и Аполлинарий Васнецовы. Некоторые кондитерские фабрики имели собственные мастерские по производству упаковки. На фабрике Абрикосова, например, был даже специальный цех по изготовлению коробок из жести и картона под управлением «живописца Федора Шемякина».

Все эстетические направления, возникшие в то время в искусстве, нашли свое отражение в дизайне жестяной упаковки – импрессионизм, модерн, кубизм, экспрессионизм... Разнообразные по форме, яркие и красочные по оформлению, жестяные банки и коробки были, можно сказать, отражением своего времени, создавшего множество художественных стилей и направлений.

Э.Ж.

И. Евстюхин

ПРЕДМЕТ КУЛЬТА*

Подстаканник – один из наиболее красивых и необычных предметов декоративно-прикладного искусства. Он неразрывно связан с культурой чаепития, но, как ни странно, появился на свет не на Востоке, где чайная церемония – древняя традиция и глубокая философия, а в России – стране, попробовавшей чай сравнительно недавно, в XVIII столетии.

Именно Россия подарила миру этот удивительный предмет, ставший культовым и представляющий теперь немалую художественную ценность. По русскому подстаканнику можно проследить всю историю нашей страны; ее идеологические тенденции, политические реалии и эстетические вкусы.

Подстаканник появился в России в XVIII в. Первые подстаканники были простыми по форме и незатейливыми по обработке. Один из самых старых, сохранившихся до наших дней, был сделан на Тульском оружейном заводе в конце XVIII в. И только с расцветом ювелирного дела, со второй половины XIX столетия, подстаканник начинает обретать черты художественного изделия. Изготовленный из серебра, он становится одним из показателей благосостояния хозяина дома. И в кабинетах петербургских аристократов, и в гостиных именитых московских купцов пили чай из изысканных серебряных подстаканников.

* *Евстюхин И.* Предмет культа // Open magazine = Журнал открытий. – М., 2010. – № 39. – С. 38–43.

Лучшие ювелиры того времени – Иван Хлебников, Павел Овчинников, Игнатий Сазиков, Густав Клингерт, Федор Лорие, Карл Фаберже – принимали заказы на изготовление подстаканников, которые наряду с другими столовыми приборами и ювелирными украшениями демонстрируют богатство и разнообразие художественных стилей, орнаментов и «фасонов»: ампир, классицизм, рококо, модерн...

Период с середины XIX в. и до Октябрьской революции среди коллекционеров считается временем художественного расцвета подстаканника. Изготовлением подстаканников занимаются не только многочисленные частные мастерские, но и крупные фабрики. Например всемирно известная «Фабрика золотых и серебряных изделий Густава Клингерта».

Техника исполнения была разнообразна. Превалировало, конечно, штампование с последующим нанесением рисунка штихелем и чеканкой, но часто встречалось и художественное литье. Упор делается на эксклюзивность исполнения и материалы: серебро для обеспеченных сословий, латунь – для всех остальных. Появившееся во второй половине XIX в. заводское никелирование либо серебрение подстаканников широко осваивается и при советской власти: когда подстаканник сначала превращается в буржуазный пережиток, а затем – в предмет массового потребления, что, однако, не снижает его художественной привлекательности и коллекционной значимости.

После Октябрьской революции производство подстаканников в России не прекратилось, но объемы снизились во много раз. При этом станки, штампы и технологии известных дореволюционных производителей стали передаваться властью вновь образующимся артелям и заводам. Яркий пример – Московский платиновый завод, выпускавший подстаканники с использованием штампов и дизайна известнейшего дореволюционного автора и производителя столовых приборов Ивана Хлебникова.

НЭП возродила массовое производство подстаканников – в основном благодаря небольшим частным артелям. Однако в новой России подстаканник из символа домашнего уюта и семейного благополучия превращается в один из главных элементов «корпоративного стиля», становится таким же атрибутом советской жизни, как френчи, кожаные портфели, массивные письменные столы, трибуны с графическим водом и мухинские граненые стаканы.

Поскольку подстаканник наделяется несомненной идеологической функцией, выпускаются разнообразные тематические серии, отражающие важные аспекты политической и культурной жизни государства: к годовщинам революций и партийным съездам, с портретами вождей и героев революции, видами новопостроенных городов и с народно-патриотическими сюжетами – «первый трактор», «советский дирижабль», «открытие ВСХВ»...

После Великой Отечественной войны с развитием металлургии массовое распространение получают такие материалы для производства столовой посуды, как мельхиор, нержавеющей сталь, алюминий. Мельхиор выбирается за его высокую коррозионную стойкость, технологичность и привлекательный внешний вид, напоминающий серебро. Мельхиоровый подстаканник был обязательным атрибутом домов и кабинетов партийных вождей, и ему досталась наибольшая идеологическая нагрузка, о чем непрозрачно намекает тематика распространенных кольчугинских подстаканников: «XXV съезд», «Воин-освободитель», «Спаская башня», «К звездам», «Целина».

В 60-е годы начинается массовое производство подстаканников из нержавеющей стали, когда были официально рассекречены ее характеристики для нужд предприятий, не относящихся к оборонному сектору.

Одним из главных заказчиков подстаканников традиционно являлось Министерство путей сообщения. Еще в 1924 г. Наркомат путей сообщения заказывал подстаканники в двух артелях.

Вместе с тем наряду с массовым производством создавались и настоящие шедевры. Уникальные подстаканники из серебра выпускал великоустюгский завод по производству серебряных изделий «Северная чернь». В производстве завод использовал собственную уникальную технологию чернения, разработанную еще в XVIII в.

Одно из первых сохранившихся документальных упоминаний о великоустюгской черни относится к 1683 г. После упадка производство ювелирных изделий в Великом Устюге, выполненных в технике чернения, возрождается в 1933 г. Группы мастеров объединяются в артель «Северная чернь». Великоустюгское чернёное серебро получает мировое признание. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже за комплект посуды с рисунками по мотивам сказок Пушкина артель «Северная чернь» была удостоена Большой золотой медали.

Хрущёвская оттепель вдохнула художественный смысл в тематику подстаканников. Подстаканник становится в большей степени сувениром, подарком, нежели предметом, выполняющим идеологически-бытовые функции. В большинстве своем примитивные довоенные изображения танков, тракторов, комбайнов и плодово-ягодные композиции сменяются панорамными видами советских городов и изображениями памятников архитектуры. Очень ограниченными тиражами выпускаются даже серебряные подстаканники, выполненные с применением техники горячей эмали.

Очень сложно сказать, сколько точно было производителей подстаканников за весь советский период. Очевидно только, что счет шел на сотни. Известных же производителей не так много. Это прежде всего Кольчугинский завод, артель «Мстёра», заводы «Ленэмальер», «Мосювелир», «Северная чернь». Однако в отношении их остается много вопросов по ассортименту и периодам выпуска конкретных моделей подстаканников, на которые нет ответов.

Подстаканник, пишет в заключение автор, – исчезающий из обихода предмет столовой посуды. Из кухонных шкафов он постепенно перекочевывает на полки коллекционеров. Но это говорит о том, что коллекция подстаканников – неплохое вложение, ведь с каждым годом подстаканник становится все более редким и дорогим предметом.

Э.Ж.

Л.С. Чернов

ПОДКОЖНЫЙ АНАЛИЗ*

Автор реферируемой статьи анализирует феномен моды на кожаную одежду в конце XX в., а точнее – в конце 80-х годов. Рассматривая этот феномен, Л.С. Чернов ссылается на этимологический словарь М. Фасмера, в котором сказано, что слово «кожа» происходит от слова «коза», в праславянском «*kozjā*» – «козья (шкура)». Макс Фасмер также напоминает, что в греческом языке слово «овчина» происходит от слова «овца»¹.

В советское время кожа была такой дорогой, что «массовой моде думать о ней было бесполезно. Думай не думай – все равно не купить» (с. 157). Но в начале 90-х годов ситуация изменилась, и кожаная одежда «волной нахлынула на потребителя. Куртки из кожи шились из лоскутков, из обрезков, из списанных и украденных в школьных спортзалах спортивных матрасов» (с. 157). Со временем кожаную одежду стали возить из других стран – из Турции и Китая. В конце 90-х годов на улице можно было встретить множество людей в кожаных плащах, куртках, пальто, в кожаных сапогах, перчатках, шапках и проч.

Но ведь кожа снимается с убитого животного, отчего сторонники «экологического образа жизни» вынуждены признать, что для по-

* Чернов Л.С. Подкожный анализ // Чернов Л.С. Живот культуры: Ст. по философии культуры. – Екатеринбург: Урал. акад. гос. службы, 2009. – С. 156–161.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 2. – С. 276–277.

лучения такой одежды убивают животных, т.е. уничтожают ту фауну, которую они защищают. Вот почему кожаная одежда зачастую скрывается под маской искусственности. Это так называемая «микрофибра», под которую прячется замша.

Первыми в России кожаные куртки начали носить спортсмены. Ведь «спортивность современного общества – это спортивность зрелища, спортивность быстрых решений, динамичности отношений. Кожа здесь удобна как никогда, она не мнется, привлекательна, агрессивна, двусмысленна, удобна» (с. 160). Кожа лишний раз подчеркивает, что мы живем на сломе эпох, заключает Л.С. Чернов.

И.Г.

А.Ю. Демшина

МОДА В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ*

Кандидат культурологии, доцент кафедры искусствovedения факультета истории мировой культуры Санкт-Петербургского университета культуры и искусств Анна Юрьевна Демшина исследует в книге моду как социокультурный феномен, рассматривая современные научные подходы к изучению моды.

А.Ю. Демшина считает, что «при анализе тенденций моды в первую очередь внимание обращается на смену силуэта, пропорций костюма, цветовую гамму, фактуру, новые технологии, а также на аксессуары, обувь, прическу и макияж и воплощение в костюме образов мужественности и женственности» (с. 10). Понятие моды в XX и XXI вв. актуализируется в нескольких контекстах: *индустрия моды*, или разделение на «от-кутю» (фр. haute couture, т.е. «высокая мода») и «прет-а-порте» (фр. pret-a-porter, т.е. «готовое к ношению»); *мода как искусство* и *как социальное явление*.

Исторически изучение моды началось с трудов по описанию ремесел, ибо история костюма была частью истории декоративно-прикладного искусства. Первоначально модные новинки приписывались коронованным особам или их окружению. Существует даже курьезное появление модного силуэта. Так, английский король Эдуард VII (1841–1910) после прогулки в плохую погоду забыл отвернуть подвернутые брюки, отчего и появились манжеты на мужских брюках, поскольку его придворные ввели отвороты на брюках в моду.

* Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: Вторая половина XX – начало XXI в. – СПб.: Астерион, 2009. – 105 с.

В разделе «Динамика модных тенденций в культуре второй половины XX – начала XXI в.» описывается мода послевоенного времени, мода и молодежная культура 1960-х годов (от битников до футуризма), развитие моды 1970-х годов (полистилизм), мода 1980-х годов и мода конца XX в. и начала XXI в. Рассказывается о работе модельеров – П. Кардена, К. Диора, Нины Ричи, Коко Шанель, Мэри Квант, Сони Рикель, Ива Сен-Лорана, К. Лакруа, Дж. Версаче, Д. Гальяно и др. Говоря о моде конца XX – начала XXI в., автор реферируемой работы описывает стиль *гранж*, моду «*кежуол*», феномен *гламура*, ношение и коллекционирование *винтажных* вещей.

Гранж называли «эстетикой повседневности», но главной его чертой была демонстративная небрежность, случайность в выборе вещей, а также нарочитая бедность и неухоженность облика. Стиль «*кежуол*» (англ. *casual*) означал одежду от известного модельера, которую носили с небрежностью (*casual* переводится как «случайный, небрежный»). Феномен *гламура* (англ. *glamour* – «шарм, очарование, обаяние») требует натуральных мехов, роскошных тканей. Под «*винтажем*» подразумевается модная вещь не моложе 20 лет. «Винтажная одежда должна быть своеобразным предметом искусства, оригинальным и самобытным, но при этом сполна выражающим модные тенденции своего времени» (с. 41). Современная уличная мода повторяет культуру «*готов*» 1980-х годов. В начале XXI в. преобладают в моде «неоконсерватизм, гламур, минимализм, этнонаправление, футуризм» (с. 42).

В третьем разделе реферируемой работы автор пишет об использовании виртуальной реальности в дискурсе моды. Интернет и мода обладают такими общими качествами, как глобальный характер, наглядность, проблема авторского права, демократичность. В настоящее время происходит реализация моды в интернет-пространстве. Ведь модные журналы имеют соответствующие сайты в Интернете. Взаимодействие моды и Интернета видится, по мнению автора, перспективным для моды в целом.

Интерес моды к спорту выражается в ряде направлений: спортивный стиль в костюме, модная одежда для занятий спортом, актуализация спортсменов как модных персон и др. «Основой для взаимодействия спорта и моды является метакультурный уровень ценностей, декларируемых спортом, возможность их конвертации в коммерче-

ский, в политический, идеологический и даже в андеграундный капитал» (с. 64). Мода может быть удобным инструментом трансляции и сохранения ценностей спорта, ибо у нее и у спорта есть ряд общих идеологических черт: демонстративность, современность, игровой характер (т.е. состязательность, желание быть самым модным или самым первым).

В четвертом разделе, говорится во введении, «рассматривается роль моды в конструировании визуальной компоненты современной культуры» (с. 5). Экологическая эстетика является одним из ведущих направлений современного дизайна. Экологическое направление начинает развиваться в дизайне в 1970-е годы. Такой стиль в интерьере и в костюме предполагает использование экологически чистых, натуральных материалов. Экологическая культура требует не только творчества потребителя и дизайнера, но и работы в сфере досуга, ибо досуг стал важной частью развития современного общества.

Этническое направление в моде и в дизайне интерьера реабилитирует натуральные ткани, красители, ремесла, возрождает традиции домашнего рукоделия. «Образцы народного творчества вдохновляют сегодня многих художников-дизайнеров» (с. 80). В XX в. произошло несколько революций в дизайне, появились различные стили моды, изобретались новые технологии и материалы, но интерес к этнической теме остается стабильным до сегодняшнего дня.

Отдельный подраздел посвящен в книге А.Ю. Демшиной японской моде, ибо японские модельеры соединили японскую и европейскую традиции и создали новую одежду, которая может восприниматься как одежда будущего (с. 82–89).

В последнем разделе книги А.Ю. Демшина рассказывает о проекте 2007 г. (художником-дизайнером которого она была), целью которого стала актуализация культурного наследия Санкт-Петербурга (с. 90–97). К 2008 г. была подготовлена вторая часть проекта. Название проекта – «Реставрація» – может быть прочитано «в контексте восстановления культурных связей между историей и современностью», – заключает автор (с. 100).

И.Л. Галинская

Г. Эрнер

РОЖДЕНИЕ КУТЮРЬЕ*

Реферируется глава из книги преподавателя социологии Института политических исследований (Париж) Гийома Эрнера, много лет работающего в сфере моды.

Слово «кутюрье» (*couturier* – модельер) появилось во французском языке около 1870 г., а «веком кутюрье» стал XX век. «Отныне кутюрье снабжают одежду своим именем или своей фабричной маркой; это, по сути дела, перевернуло моду как социальный феномен» (с. 14). Г. Эрнер считает моду на одежду «самой загадочной из всех разновидностей моды» (с. 17). Для преобразования банальной вещи в «звездную» необходимы, по его мнению, три условия: произвол, стремление к отличию и подражание. Однако мода затрагивает и определяет не только одежду, но и фабричные марки. Первыми возможность фабричной марки осознали модельеры Габриэль (Коко) Шанель и Кристиан Диор. Одно только упоминание их имен помогает продать самые разные изделия.

«Кутюрье не выдумали моду (она появилась на Западе в XIV в.), а попытались ее укротить», – пишет автор реферируемой работы (с. 25). Именно кутюрье стали диктовать стиль одежды. В середине XIX в. образ кутюрье сформировал Чарльз Фредерик Ворт. Он ввел понятие «инновация», а в 1858 г. открыл свой «Дом» под рекламой «Последние новинки». Стремясь убедить клиенток покупать его

* Эрнер Г. Жертвы моды? Как создают моду, почему ей следуют. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 13–58.

произведения, Ворт решил, что демонстрировать платья должны не манекены, а настоящие женщины: так были придуманы манекенщицы, поначалу именовавшиеся «двойниками» (с. 27). Ворт заменил криолин, придававший ранее объем юбке, турнюр, т.е. полукаркасом, создававшим объем сзади.

Один из подмастерьев Ворты – Поль Пуаре (1879–1944) стал претендовать на роль нового мэтра моды. Он решил убрать турнюр Ворты и «спутал» женские ноги с помощью узкой юбки. В 1911 г. Пуаре устроил праздник моды, который был назван «Тысяча второй ночью». Свою фамилию он превратил в фабричную марку, отбросив имя. Он собирался торговать не только одеждой, но и духами, мебелью и даже свечами. Однако «мир Пуаре» разрушила Первая мировая война.

На смену Полю Пуаре пришли три женщины-кутюрье: Мадлен Вионне, Габриэль Шанель и Жанна Ланвен. Появилось швейное искусство высшей категории – «высокая мода» («haute couture»). В 1926 г. Коко Шанель (1883–1971) придумала платье, составившее ее славу: «маленькое черное платье», т.е. простое платье из черного крепа с длинным рукавом, облегающее бедра. Шанель была также превосходным коммерсантом, она открыла филиалы своего дома моды в двух городах, кроме Парижа. Она первая предложила духи, рожденные в сфере «кутюрье» (с. 55). Духи «Шанель № 5» по сей день возглавляют список мировых продаж духов. «Подчеркивая достоинства изделия, Шанель выбирает простое и выразительное решение: вид пробки сверху повторяет форму Вандомской площади» (с. 56).

Кристиан Диор (1905–1957) стал дизайнером одежды после 30 лет. Именно он придумал способ извлечения прибыли из модной марки. Это произошло в 1938 г., когда фабрикант чулок предложил Диору идею использовать его имя для продажи чулок на американском рынке. Диор согласился, но потребовал процентного отчисления от продаж. Так появилась система лицензий. В конце 1980-х годов у дома «Dior» было уже более 200 лицензий на товары ширпотреба. Вслед за Диором все знаменитые кутюрье используют теперь систему лицензий.

Итак, вначале был рожден кутюрье, затем была создана модная марка, которая по сей день сохраняет имя своих создателей: «Шанель», «Диор» и проч.

И.Г.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

В.П. Шестаков

АНГЛИЙСКОЕ ИСКУССТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР*

Монография В.П. Шестакова представляет собою, по его словам, «первую попытку целостного взгляда на английское искусство с точки зрения особенностей развития художественной культуры Англии (с. 6). Учитывая современный интерес к культурологическим исследованиям, автор пытается представить историю английского искусства в культурологическом аспекте, включая в нее помимо традиционных имен эпохи направлений, общую характеристику английского национального характера и его преломление в популярных жанрах искусства.

Для реферирования мы взяли предисловие и раздел работы, название которого вынесено в заголовок.

Англия, пишет В.П. Шестаков, – страна, в которой искусство и культура обладают длительными историческими традициями. Эта культура отличается от других стран мира рядом характерных особенностей, которые подчас трудно выразить словами, но которые ощущаешь буквально везде и во всем: в поведении, быту, традициях, искусстве, морали, религии, языке. В английской речи существует особое понятие «*Englishness*». Его трудно перевести на русский язык,

* Шестаков В.П. История английского искусства. От Средних веков до наших дней. – М.: ГАЛАРТ, 2010. – 478 с.

но оно тем не менее довольно точно выражает то, что принадлежит к особенностям английской национальной культуры.

Автор предпринимает попытку исследовать «*Englishness*» в английском искусстве, пытается выявить то особенное, что отличает английское искусство от других национальных художественных школ.

Своеобразие английского изобразительного искусства понимали многие авторы. Так, например, еще в начале XX столетия французский историк искусства Роббер де ля Сизеран писал, что географическая карта Континентальной Европы включает различные страны – Германию, Голландию, Италию. Но если бы мы попытались нарисовать эстетическую карту Европы, то из-за доминирующего влияния французского искусства ее всю пришлось бы покрасить во французские цвета. Исключение составляет Англия. «Существуют германские, венгерские, бельгийские, испанские, скандинавские живописцы, в Англии существует английская живопись» (цит. по: с. 6).

Нельзя согласиться с тем, пишет В. Шестаков, что английские художники были полностью изолированы от континента. Многие в английском искусстве было заимствовано из Европы. Но очевидно, что английское искусство, более чем какое-либо другое, сохраняло верность национальным традициям. Характеристика, данная Сизераном английской живописи, ее склонности к мельчайшей детализовке и ярким краскам, в наибольшей мере относится к прерафаэлитам, затмившим своим новаторством традиционное академическое искусство. Впрочем, она может относиться и к творчеству позднего Тёрнера. Не случайно французские импрессионисты приезжали в Англию специально для того, чтобы познакомиться с его картинами и учились его манере передачи цвета.

Одна из наиболее характерных особенностей английской культуры – наличие давних и прочных традиций, уходящих вглубь истории. Эти традиции никогда не прерывались, они до сих пор оказывают огромное влияние на всю культуру страны. Следование традиции – одна из типичных сторон английского национального характера. И эта особенность проявляется везде и во всем: в политике, где институт королевской власти представляет собой известную дань традиции, в области художественной культуры (не случайно в Англии находятся лучшие в мире музеи и художественные коллекции) и, на-

конец, в приверженности к обязательному, чуть ли не ритуальному чаю в пять часов.

Известно, что Англия – одна из первых в Европе стран, где произошла буржуазная революция. Это историческое обстоятельство отразилось на особом характере английского Просвещения, породившего блестящую плеяду свободолобивых умов, выступавших за развитие образования, за свободу знания от религии и средневековых предрассудков. Этот характер английской просветительской идеологии проявился, в частности, в широком распространении сатиры и юмора в литературе и изобразительном искусстве.

Англия – страна, где впервые произошла и индустриальная революция. Рост индустрии и торговли создавал материальную основу для развития культуры и искусства. В XVIII в. английское общество было достаточно мобильным. Несмотря на сословные традиции и границы между классами, отдельные талантливые люди могли, поднявшись с самого низа, достигнуть высших социальных ступеней. Например, изобретатель паровоза Джордж Стефенсон только в 18 лет научился грамотности. Уильям Хогарт стал одним из известнейших художников Англии, будучи сыном бедного школьного учителя. Такой же пример демонстрирует и Тёрнер. Его отец был парикмахером, и чтобы увеличить свой доход, он продавал в ателье за два-три шиллинга рисунки сына. Поступив в Академию, Тёрнер быстро достиг статуса профессионального художника и вскоре стал ведущим художником Англии.

Становление английского характера, рост национального самосознания, которое происходит в XVIII в., совершается в условиях столкновения двух противоположных социальных тенденций – национализма и космополитического универсализма. Эта борьба отражается почти во всех сферах английской действительности: в политике, морали, литературе, искусстве.

Сторонники демократического направления стремились к утверждению национальных традиций и национального языка в литературе, к очищению их от иностранных влияний. Этим пафосом проникнуто всё творчество Уильяма Хогарта, который в картинах и гравюрах создает зримые образы английских типов и характеров своей эпохи.

Однако борьба Хогарта за национальные традиции наталкива-

лась на поиски универсального, общеевропейского языка в искусстве, которые возглавляла Королевская Академия художеств во главе с ее первым президентом Джошуа Рейнолдсом.

Буквально через несколько лет после смерти Хогарта Англия превратилась в огромную империю с огромными запросами и амбициями. Лондон хотел быть новым Римом. Европейские влияния свободно проникали через пограничные барьеры, и Англия превращалась в международный культурный центр с космополитическими идеалами, основанными, кстати говоря, на мечте европейских просветителей о создании европейской культурной общности.

Эта тенденция была господствующей вплоть до Французской революции. Английские интеллектуалы приняли идеи человеческого братства, которые провозглашала революция, но они отшатнулись от ужасов террора, последующего после первых лет революции. С этого момента начинается рост английского национализма, который превращается в идеологию суверенности, обособленности Англии от других европейских стран. Этой новой тенденции способствовала опасность наполеоновского вторжения. «Действительно, наполеоновские войны, длительное отделение Англии от континента, с чем была связана эта война, приводили к тому, что пуповина, которая связывала Англию с Европой, постепенно оборвалась» (цит. по: с. 8).

Процесс интенсивного роста национализма протекает с середины XVIII до середины XIX в. Как результат в этот период возникают обостренные поиски английского самосознания. В литературе появляется большое количество публикаций, посвященных английскому национальному характеру, традиционной английской «искренности» (*sincerity*). Большой интерес в этом отношении представляет книга Джона Эндрю «Сравнительный взгляд на французскую и английскую нации» (1785), в которой доказывается оригинальность и превосходство английского национального характера. В живописи также происходит возврат к национальным идеалам, интерес к национальным формам и местным стилям в противоположность космополитическому универсализму. Идеалом искусства становится *Britishness*, которое ассоциируется с сентиментальностью, отзывчивостью, чувством природы. Не случайно англичане сделали своим излюбленным жанром акварель, она давала возможность изображать изменчивость английской погоды и пейзажа. Констебл, Гейнсборо и Тёрнер создают

в своих пейзажах неповторимый образ английской природы как символ национального своеобразия.

Английский национальный характер, пишет Вячеслав Шестаков, представляет собой результат богатейшей истории страны, ее традиций, привычек поведения; он является отражением особенностей ее климата, природы, географических особенностей. «Дать представление об английском характере не просто, для этого надо описать по сути дела, всю английскую историю и культуру» (с. 13).

Больше всего об Англии и англичанах написано американцами. Обе нации ревниво относятся друг к другу и ведут между собой длительный диалог, начавшийся два века тому назад. Еще со времен Чарльза Диккенса и Фрэнсис Мильтон Троллон англичане начали писать путевые очерки о посещении страны, порвавшей сыновние узы со страной-матерью и ставшей непослушным, отбившимся от рук па сынком.

Американцы тоже не остаются в долгу. Также не без иронии они описывают дух и традиции нации, от которой они отпочковались и, сохранив общность языка, создали совершенно иной тип культуры и характера.

Известный американский историк, специалист по истории США Г.С. Коммаджер начиная с 1941 г. читал курс лекций по американской истории в Оксфорде, Кембридже и Лондоне. В результате его посещений Великобритании появилась объемистая книга «Американский взгляд на Англию», в которой представлены работы американских авторов об Англии начиная с 1770 г. и кончая послевоенным временем. Он также написал интересную статью об английском национальном характере, посвященную столетнему юбилею книги Эмерсона, – «Английские черты: сто лет спустя».

«Национальный характер, – пишет Коммаджер, – живуч во многих странах. Но ни к какому народу это не относится в большей степени, чем к англичанам, которые, похоже, имеют патент на живучесть своей природы. Одна из самых отличительных черт англичан – постоянство и стабильность их характера. Если наступит страшный суд или наводнение, англичанин останется невозмутимым англичанином. Англичане меньше других наций подвержены подводным течениям и водоворотам истории. Они в меньшей степени реагируют и на изменения в моде, будь то еда, одежда или литература. Ничто не

заставит его изменить своему миру или проявить невежливость к гостям, так же, как ничто не изменит его привычки к послеобеденному чаю или его кухне» (цит. по: с. 14).

Какие же черты наиболее свойственны английскому национальному характеру? Коммаджер называет четыре такие черты: консервативность, законопослушность, практицизм и патриотизм. Коммаджер в особенности подчеркивает, что законопослушные англичане уважают законы и правила, понимая, что от этого выигрывает как власть, их установившая, так и они сами. Англичане могут протестовать или критиковать какое-либо положение или принцип, но лишь до тех пор, пока оно не приобретает силу закона. После этого никто не будет его игнорировать или обходить. Именно этим объясняется существование в Англии законов, установленных еще пять веков назад. Это ослабляет сопротивляемость англичан к плохим законам, создает основу для общественного конформизма.

Одной из негативных сторон английского характера является снобизм, представление о прирожденном превосходстве англичан над другими нациями. Иностранцы часто упрекали англичан в этом пороке. Еще Алексис де Токвиль писал об этом, отмечая различие в отношении к окружающему миру французов и англичан. «Француз не хочет иметь кого-либо выше себя, англичанин хочет иметь кого-то, кто стоит ниже его. Француз постоянно с тревогой взирает вверх, англичанин смотрит вниз с чувством удовлетворения. Оба они горды собой, но ощущают эту гордость по-своему» (цит. по: с. 19).

Быть может, снобизм – наследие имперской психологии, того склада ума, который был свойственен колониальной Великобритании, когда каждому англичанину внушалась с самого детства идея о том, что он должен подавать моральный пример всему миру, демонстрировать превосходство британской системы. С концом империи этот комплекс не исчез, он все еще глубоко сидит в подсознании англичан.

Английская замкнутость – результат островной психологии, географической изолированности Англии от континента. То, что происходит по ту сторону Ла-Манша, воспринимается англичанами как нечто, происходящее по другую сторону культуры и цивилизации. Даже сегодня Ла-Манш представляет собой что-то вроде средневекового рва, отделяющего городскую цивилизацию от варварства. Именно с этим связана традиционная неприязнь англичан к иностранцам.

Несмотря на известный снобизм и самодовольство, англичане чрезвычайно толерантны по отношению к другим народам и никогда явно не выражают свой комплекс превосходства. Вообще, терпимость – отличительная особенность английской нации. Англичане с завидным упорством преодолевают любые жизненные проблемы. Они просто не обращают на них внимания и ни в коем случае не жалуются на трудности. Англичане редко сетуют на судьбу или обстоятельства. Правда, они не исповедуют, как это часто делают американцы, психологично народного оптимизма, но зато не впадают в уныние или истерику, если у них что-либо не ладится.

Англичане терпимы к окружающим и не обращают внимания на то, кто как себя ведет или как одет. Впрочем, они совершенно не обращают внимания и на собственную одежду, справедливо полагая, что не внешность определяет качества человека.

Но если англичане равнодушны к своей одежде или внешности, то о своей собственности и, прежде всего, о своем доме они проявляют глубокую заботу. В Англии постоянно убеждаешься в истинности пословицы: «Мой дом – моя крепость». Английский дом – это средоточие, сердцевина британского духа. Британцы вообще уделяют большое внимание своему жилищу, в особенности если оно находится в старинных постройках. Большинство из таких домов представляют собой настоящие музеи.

Английский национальный характер во многом сформировался под влиянием природы, того, что получило название «прекрасной Британии». Своеобразие английской природы заключается в том, что она чрезвычайно разнообразна, особенно если учесть небольшие размеры страны. Она (природа) гармонично разделена на дикую и культивированную, причем резкой границы между ними нет. Человек и природа удивительно уживаются, не ущемляя друг друга. Англия – зеленая страна. Культ травы – одна из замечательных особенностей английского менталитета. Как бы ни был мал кусочек приусадебной земли, он, как правило, регулярно подстригается и культивируется, пока не превращается в настоящий зеленый ковер. Работа в саду – это национальное хобби англичан, и, надо сказать, они замечательные садоводы.

Разнообразие природного пейзажа сочетается с разнообразием пейзажа архитектурного. Характерно, что каждое графство Англии

отличается не только особыми строительными материалами и техникой, но и различными стилями. И опять-таки на сравнительно малом пространстве поражает это стилистическое разнообразие внутри одного национального стиля.

Важной составляющей английского национального характера является отношение к иностранцам. К примеру, в США каждый пришелец на континент – потенциальный американец. Здесь «плавильный котел» старательно переваривает все национальности – немцев, французов, англичан, русских, голландцев – в одну нацию, американцев. В Англии иностранец навсегда остается иностранцем, что бы он ни делал, он не в состоянии стать англичанином. Джордж Микеш, популярный английский писатель-сатирик венгерского происхождения, так описывает этот процесс, известный ему не понаслышке, в своей книге «Как быть чужестранцем»: «Чужестранец, изучая определенные правила, может подражать англичанам. Однако это приводит только к одному результату: если он будет неудачно подражать – он станет нелепым, если же он будет подражать удачно, то он станет еще более нелепым» (цит. по: с. 29).

Как отмечают многие историки и писатели, Америка – страна парадоксов, страна, где соединяются самые крайние противоположности. Напротив, англичане не любят крайностей, как и всего слишком чрезмерного. Скорее всего им свойственно стремление к экстравагантности. В русской художественной литературе англичанин всегда был символом эксцентричности. «Я не знаю никакой другой страны, – писал Эмерсон, – в которой эксцентричность была бы так широко позволена и не вызывала бы ни у кого никаких замечаний. Англичанин прогуливается под проливным дождем, помахивая своим сложенным зонтом, как тросточкой. Он может носить парик, завернуть голову в платок, надеть на голову седло или вообще стоять на голове – никто не скажет ему ни слова. И поскольку так поступало несколько поколений до него, теперь это у него в крови. Короче говоря, каждый из этих островитян сам по себе остров, спокойный, самоуверенный и непредсказуемый» (цит. по: с. 32).

Одним из самых ярких проявлений национального английского характера является английский язык. Он во многом отличается и по словарному составу и по произношению от английского языка, на котором разговаривают в других странах.

Английский язык консервативен, он не любит новшеств и стремится к сохранению старинных грамматических форм и старого словарного запаса. В течение нескольких столетий английский язык вел нескончаемую войну с «американским» языком, постоянно нарушающим чистоту английского языка, изобретая новые слова и словообразования, получившие впоследствии название «американизмы». Англичане считают «американский» язык испорченной версией английского языка и не признают его самостоятельность.

Национальный характер проявляется и в такой сфере, как политика. Англичане не доверяют политикам, видят в правительстве и политиках неизбежное зло. Но они будут из всех сил защищать от всяких изменений свою политическую систему и свои политические институты.

Англия – страна, где сохраняется и культивируется институт королевской власти. Английская королева не имеет реальной политической власти, как известно, она «царствует, но не правит», но она воспринимается обществом как символ неизменности английских традиций. Англия – одна из немногих европейских стран, в которых монархия не только сохраняется, но и украшает фасад всего общественного здания.

Национальный характер проявляется не только в поведении, традициях, языке, но и в более сложных феноменах культуры: образовании, философии, литературе, политике, межкультурных взаимоотношениях и контактах. Но более всего он проявляется в искусстве, в наиболее «английских» его жанрах.

С точки зрения национального характера наиболее «английскими» жанрами являются пейзаж, портрет и карикатура. Все эти жанры родились не в Англии, но получили развитие и особую эстетическую значимость именно в этой стране. Николаус Певзнер, подводя итог своему исследованию «английского» в английском искусстве, подчеркивает особенности английского средневекового искусства, которое, по его мнению, опережало развитие искусства любой другой страны в это время, английский портрет XVIII в., развитие палладианского стиля в архитектуре, английского «живописного» сада, великое искусство пейзажной живописи XIX в., которое оказало влияние на французскую живопись, долгое время считавшуюся лидером в области пейзажного искусства. Он пишет: «В Англии не было ни Мике-

ланджело, ни Рембрандта, ни Дюрера, Грюневальда, Эль Греко, ни Веласкеса. Все эти величайшие европейские художники творили в последние четыреста лет, в годы Реформации и следующие за ними. В Англии этого не произошло. На мой взгляд, причиной было развитие определенных черт национального характера: практицизма, рассудочности, а равно терпимости. Терпимость и приверженность к “честной игре” стали сильными чертами английского характера в ущерб фанатизму или, по крайней мере, той силе и глубине чувств, без которых не рождается великое искусство. Но в Англии были свои революции в области воображения. Революция Блейка была революцией фанатика; революция Уильяма Морриса оказалась более успешной, поскольку имела отношение к дизайну, основывалась на здравом смысле и была направлена на достижение комфорта и уюта. Современное городское планирование являет еще один пример победы воображения. А еще есть Генри Мур. Так что мы можем не терять надежды» (цит. по: с. 40).

Э.Ж.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Э.Р. Хамитова

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СЛОВАРЯ МЕТАФОР*

Как известно, метафора есть употребление слов и выражений в переносном смысле на основе аналогии, сходства, сравнения. Существуют различные типы словарей метафор, обусловленных видами деятельности людей, в которых метафоры функционируют. Это словари политических, поэтических, медицинских метафор и др.

Лингвокультурологический словарь метафор связывает воедино «когнитивные и лингвистические процессы сознания человека» (с. 355). В словаре о концептуальной метафоре «природа–человек» в русской поэтической картине мира (на материале творчества поэтов XIX–XX вв.), который вышел в Уфе в 2008 г., «метафора выступает как проявление духовной культуры общества в творчестве русских поэтов» (с. 355).

Сущность метафоричности художественного текста состоит в том, что метафоры в нем отражают «индивидуальное сознание своего создателя – поэта или писателя» (с. 355). Э.Р. Хамитова пишет, что структура словаря, автором которого она является, подразделяется на «три хронологически обусловленных части (XIX в., рубеж XIX–XX вв., XX в.), состоящие из персональных разделов, «причем каждый персональный раздел включает лингвокультурный комментарий» (с. 355).

В словаре рассмотрены корпусы метафор 19 авторов: В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет, Ф.И. Тютчев, А.К. Тол-

* *Хамитова Э.Р.* Лингвокультурологический аспект словаря метафор // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 355–356.

стой, А.В. Кольцов (XIX в.); А.А. Ахматова, И.А. Бунин, А.А. Блок, О.Э. Мандельштам (Серебряный век); В.В. Набоков, В.Ф. Ходасевич (русская эмиграция); С.А. Есенин, А.А. Тарковский, Н.А. Заболоцкий, Н.М. Рубцов, Р.И. Рождественский, Д.С. Самойлов (русская советская поэзия).

В метафорах модели «природа–человек» широко представлены культурные элементы на лексическом уровне в словах, «называющих уникальные явления российской культуры» или воспринимаемых с учетом национально-культурной специфики. Речь идет о лексемах русской жизни и жизни населяющих Россию народов, о лексемах ритуалов, религиозной и эмоциональной сфер.

Когда образ строится не только на основании «объективного сходства», но и на основании коллективного сознания, возникают метафоры типа «трудолюбивая пчелка золотая» или «пчелу-работницу напои...» (В.А. Жуковский), где пчела ассоциируется с трудом, с работой, причем напряженной.

«Лексикографическая систематизация метафор, кроме структуры ценностей этнокультурного сознания, эксплицирует аксиологический, индивидуально детерминированный уровень личности их творца» (с. 355). Нередко метафора выражает индивидуально-авторское видение мира: «Стихи мои! Свидетели живые / За мир пролитых слез» (Н.А. Некрасов); «Мирозданье – лишь страсти разряды» (Б.Л. Пастернак). «В отличие от распространенной “бытовой” метафоры (“наступает вечер”, “сошел с ума”) индивидуальная метафора содержит высокую степень художественной информативности, т.к. выводит предмет (и слово) из автоматизма восприятия»¹.

В творчестве М.Ю. Лермонтова в системе метафор «природа–человек» встречаются лексемы, которые у других поэтов практически отсутствуют. Имеются в виду лексемы «гордый, гордиться»: «Три гордые пальмы высоко росли»; «... догорает, / Краснея, гордое светило»; «И лучший перл того венца, / Которым свод небес порой / Гордится...» Лермонтовские лексемы «бунтовать, сражаться, прихоть» и др. «связывают систему ценностей М.Ю. Лермонтова с идеями романтизма, культивировавшими личность, противостоящую толпе» (с. 356).

И.Г.

¹ Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 218.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2011 № 3 (58)

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. Можаяева
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 21/VI–2011 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 15,25. Уч.-изд. л. 10,7
Тираж 400 экз. Заказ № 110

**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**