

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология да и жест

**2 (61)
2012**

МОСКВА
2012

УДК 008
ББК 71.0
К 90

ИНИОН РАН
Центр гуманитарных научно-информационных исследований
Серия «*Теория и история культуры*»

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
И.Л. Галинская – доктор филологических наук, зам. председа-
теля, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук, *Ю.Ю. Чёрный* –
кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

И.Л. Галинская – доктор филологических наук,
главный редактор,
Э.Н. Жук – зам. главного редактора, *С.Я. Левит* – кандидат
философских наук, *Т.Н. Гончарова*, *Т.А. Фетисова*

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр
гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред.
кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2012. –
(Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Сквор-
цов Л.В., пред., и др.). – 2012. – № 2 (61): / Ред.-сост. вып.
И.Л. Галинская. – 240 с.

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

ISSN 2073-5588

ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

В.П. ОКЕАНСКИЙ, Ж.Л. ОКЕАНСКАЯ. Рождение культурологии в России XIX–XX веков	8
Е. ДАНИЛОВА. История о типографике	11

ФИЛОСОФИЯ И СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Секреты счастья!	13
Е.А. КОСТРОВА. Философия диалога Фердинанда Эбнера.....	24

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

НИКА ИВАНОВА. Острова, острова... ..	32
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

А.Б. ПЕРЗЕКЕ. Фольклорно-мифологические мотивы поэтики образа Евгения в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник»	34
ИЛЬЯ КЛИГЕР. Исторические события и загадочный герой Достоевского в «Преступлении и наказании»	36
Ю. ЛЕВИНГ. Интерпретируя пустоту: Последний незаконченный роман Владимира Набокова «Лаура и ее оригинал».....	39
А. ЖОЛКОВСКИЙ, Л. ПАНОВА. Песни жесты мужское женское: К поэтической прагматике Анны Ахматовой.....	41
Н. ГОНЧАРОВА. О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой.....	44

Т.Л. СКРЯБИНА. Поэт перед зеркалом: Поэтические автопортреты Владислава Ходасевича	48
А.С. КАНОБИЮ. Два «новогодних» рассказа В. Шукшина	62
АНДРЕЙ КРАСНЯЩИХ. Потрясающий	64

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ВАЛЕРИЙ ПРОСТАКОВ. Имя, вырезанное в тверди альгарробо и кебрачо	67
ПАВЕЛ РУДНЕВ. Поляки в Москве: Урок социального театра ..	71

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

ВИКТОР КУЛЛЭ. Театр и храм	82
---	----

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В.Д. ДАЖИНА. Рафаэль Санти – мастер высокой реальности	85
---	----

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

ДЖОН ДАЙСОН. Солнечный шторм	90
МАЙКЛ КЕДЕМ. «Это убьет то»	92
НАТАЛЬЯ ИВАНОВА. А вдруг они проснутся?	99

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Я.Э. ГОЛОСОВКЕР. Логика античного мифа. Воображение как познавательная способность	102
Е.Л. ЯКОВЛЕВА. Мифологический символ как специфическая категория культуры	105
НИКИТА ШАБАНОВ. Тайны Иеронимуса Босха	110
Н. КЛЕЙМАН. Три жеста Ивана Грозного	113
АЛЕКСЕЙ МОКРОУСОВ. Острое дело	115

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

БРОНИСЛАВ КОДЗИС. Драматургия первой волны русской эмиграции	118
---	-----

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

ВИКТОР КУЛЛЭ. Тайна Страдивари	125
Жоржи Амаду	129
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Рыцарь литературы – Виктор Некрасов	131
К. АЗАДОВСКИЙ. Переводчик и его время: Соломон Апт, (1921–2010)	134

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

О.С. РАЗИНКОВА. Коллизия повседневностей в сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес»	137
Т.Г. СТРУКОВА. Повседневность и литература	139
Ю.И. БОРСЯКОВ. Философские основания феномена повседневности	142
К. КАЛВЕРТ. Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900	144

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

О.А. КРИВЦУН. Аура произведения искусства: Узнаваемое и ускользающее	156
ЛЕВ БЕРДНИКОВ. Предезкое щегольство	160
ВАЛЕРИ СТИЛ, ДЖЕННИФЕР ПАРК. Готика. Мрачный гламур	168
А.К. ФЛОРКОВСКАЯ. Художественное излучение в пространство. Средовый подход в искусстве СССР 1970–1980-х годов	172

В.А. КРЮЧКОВА. Увидеть невидимое. Эстетика возникновения-исчезновения в искусстве XX века	176
В.Р. АРОНОВ. Театрализация восприятия предметной среды: Дизайн в формировании художественной ауры.....	179
Д.О. ШВИДКОВСКИЙ. Аура Екатерининского парка.....	182
Т.Ю. ГНЕДКОВСКАЯ. Аура и архитекторы. Германия 1910–1930-х годов	186
Е.Н. УСТИЮГОВА. Петербургский стиль в зеркале позитивной и негативной мифологии города	194

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

М. ПЛЮХАНОВА. «Чапаев» в свете эстетики протяжных песен	198
П. БАГРОВ, Е. МАРГОЛИТ. По поводу одной цитаты	200
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ. Последнее кино о власти	203
ГРИГОРИЙ ТАРАСЕВИЧ. Голубой экран смерти. Как сократить жизнь самому себе	205
Будущее в стиле хай-тек	207

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Разночтения	210
Д. ДОМШАЙТ-БЕРГ. Wikileaks изнутри: Как я работал на самый опасный в мире сайт	212
С. ЛУКАНИНА. Сила слова	214

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Е.Ю. ПОЗДНЯКОВА. Языковая картина мира и языковое пространство во взаимосвязи «язык – культура».....	216
ОЛЬГА АНДРЕЕВА. Посидим, поокаем. Что такое диалекты и почему они должны быть всегда	218
С.А. МАЛАХОВА. Личностно-эмоциональные концепты «гордость» и «стыд» в русской и английской лингвокультурах	220

Т.А. ЧУБУР. Теоретические основы сопоставительного исследования лингвокультурных концептов	224
---	-----

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Л.В. СКВОРЦОВ. Парадигмы истинного бытия: Культурологический разрез.....	227
---	-----

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

В.П. Океанский, Ж.Л. Океанская

РОЖДЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИИ В РОССИИ XIX–XX ВЕКОВ *

Первый русский культуролог **А.С. Хомяков** (1804–1860), один из основоположников славянофильства, член-корреспондент Петербургской АН (1856), писал об «аполлонизме» и «дионисизме» как о двух метафизических универсалиях культуры еще за 30 лет до Ф. Ницше (с. 54). А.С. Хомяков, полагал В.В. Розанов, «был гением, но в непривычной и тяжелой для нас форме – форме мысли; прилагая европейские оценки, он стоит в один уровень по качеству и силе с Шопенгауэром и Ницше...» (цит. по: с. 55).

Н.Я. Данилевский (1822–1885) являлся идеологом панславизма. В книге «Россия и Европа» (1869–1871) он изложил учение о структурно-морфологическом многообразии культурно-исторических типов» (с. 56). Н.Я. Данилевский выделил более десятка культурно-исторических типов: «египетский», «китайский», «ассиро-вавилонно-финикийский», «халдейский или древнесемитический», «индийский», «иранский», «европейский», «греческий», «римский», «новосемитический или арабийский», «германо-романский или европейский» и др. «Европейский» культурно-исторический тип, по Данилевскому, «вступает в полосу упадка, разложения и должен быть сменен “восточно-славянским”, центром которого является Россия» (с. 57).

* *Океанский В.П., Океанская Ж.Л. Рождение культурологии в России XIX–XX веков // Наука о культуре: Теория и история (Метафизика и персонология): Учеб. пособие. – Иваново; Шуя: Шуйский гос. пед. ун-т, 2011. – С. 54–72.*

Публициста и литературного критика **К.Н. Леонтьева** (1831–1891) авторы реферируемой работы называют самым драматичным русским культурологом XIX в. и анализируют его труд «Византизм и славянство» (1875). «Византизм» как принцип религиозной, государственной и культурной жизни противопоставлен здесь «славянству» «как началу племенному и, следовательно, низшему и деструктивному, согласно леонтьевской логике» (с. 61). Воспринятое Леонтьевым у Данилевского учение о культурно-исторических типах приобретает у Леонтьева эсхатологическую окраску, т.е. трактует о конечных судьбах мира и человека. В скрытой полемике с леонтьевской эсхатологией русский религиозный философ **В.С. Соловьёв** (1853–1900) в небольшой работе «Византизм и Россия» (1896) рассматривал вавилонский тип монархии.

В.В. Розанов (1856–1919) считал себя учеником К.Н. Леонтьева. Он необычайно заострил тематику и проблематику пола в религиозной и культурной жизни, пишут авторы реферируемой работы (с. 62). **Отец Павел Флоренский** (1882–1937) видел глубочайшее основание культурной жизни в религиозно-культовой сфере. Главное в опыте той или иной культуры, по мнению отца Павла Флоренского, состоит в культе и в его конкретно-метафизической специфике.

Л.И. Шварцман (1866–1938) писал под псевдонимом **Лев Шестов**. Он был экзистенциалистом, и его ключевой культурологический тезис, разработанный в книге «Афины и Иерусалим» (1938), состоит в том, что эти города суть «два фундаментальных принципа, две прямо противоположные человеческие установки» (с. 65). Выбор Афин – «знание» и «гнозис». Выбор Иерусалима – «вера» и «безумие». Схематизация проблематики «вера – знание» позволила отцу Сергию Булгакову говорить о «плоскостном» мировосприятии Льва Шестова.

Наименее известный из крупнейших русских мыслителей XX в. – **В.А. Шмаков** (1887(?)–1927/1929(?)). В своих трудах «Священная книга Тота» (1916), «Основы пневматологии» (1922) и др. В.А. Шмаков писал о двух фундаментальных началах – пластическом и монадном, которые действуют в мире на всех уровнях Бытия. Монадное начало лично, персонологично, это начало достигнутого совершенства. Пластическое начало есть принцип вечной жизни, неподконтрольности Бытия. В.А. Шмаков утвержда-

ет, что в католической церкви победил Аполлон, а в православной – Дионис. Авторы реферируемой работы полагают, что «общая картина весьма безрадостна: победителем оказывается не Христос, а древнее язычество, метафизика дохристианского человечества» (с. 65).

М.М. Бахтин (1895–1975) сыграл огромную роль в сближении литературоведения с культурологией. В книгах о поэтике Достоевского и о творчестве Франсуа Рабле речь идет о полифоническом романе и об амбивалентности смыслов в карнавальной культуре средневекового Запада. Авторы реферируемой работы приводят мнение Н. Бонецкой о творчестве М.М. Бахтина в ее статье «Бахтин глазами метафизика» (1997).

В.Н. Топоров (1928–2005) в книге «Эней – человек судьбы» (1993) раскрывает исходно-ментальную обусловленность «средиземноморского человека дела»: от финикийских мореплавателей-торговцев до Леонардо и архитекторов современной технотронной цивилизации (с. 70).

В завершение статьи авторы оговариваются, что не только не ставили перед собой цель «исчерпать все векторы современной отечественной культурологической мысли», но и полагают подобный подход вполне тщетным, ибо современная интеллектуальная культура «подобна стовратным Фивам» (с. 70).

И.Л. Галинская

Е. Данилова

ИСТОРИЯ О ТИПОГРАФИКЕ*

Реферируется статья главного редактора журнала «Библио-Глобус» Е. Даниловой об одном из важнейших достижений книжной культуры – типографской печати.

Первопечатник Иоганн Гутенберг (его полное имя – Иоганн Генсфлейш цум Гутенберг, нем. Johannes Gensfleisch zum Gutenberg) родился в Майнце около 1399 г. (точная дата не установлена). Прижизненных изображений Иоганна Гутенберга не имеется, не сохранилось и место его захоронения. Умер он в начале 1468 г. (днем его кончины условно считают 3 февраля).

Гутенберг изобрел такой способ книгопечатания, который отличался по технике от более древнего способа, применявшегося в Китае в XI в. Его прибор состоял из разных деталей. Первой стандартной деталью в истории европейской техники стала **лите-ра**. Это «металлический брусочек с выпуклым изображением печатного знака (буквы, цифры и т.п.) на торцевой стороне» (с. 15).

Прибор Гутенберга представлял собой полый металлический стержень со съемной нижней стенкой из мягкого металла, на котором при помощи штампа, т.е. стального бруска прямоугольного сечения с рельефным изображением буквы, делался углубленный оттиск – **матрица**. Для отливки наборных литер заливался специальный сплав на основе свинца, именуемый **гарт**ом (от нем. Hartblei, т.е. «твердый свинец»).

«Изобретение Гутенберга включало не только придуманную им подвижную литеру и станок для ее отливки, но и типографский

* Данилова Е. Истории о типографике // Библио-Глобус. – М., 2011. – № 08–09, авг.-сент. – С. 14–15.

сплав, из которого отливались литеры, конструкцию печатного станка, состав типографской краски» (с. 15).

Иоганн Гутенберг вначале выпускал брошюры, листовки, календари. Около 1450 г. он оборудовал типографию для издания объемных книг на средства состоятельного бюргера И. Фуста. К 1455 г. была выпущена так называемая 42-строчная Библия на латинском языке. «В книге печатался только текст, а заголовки и инициалы, как в рукописях, выполнялись красками от руки»¹. Экземпляры этой Библии имеются в публичных библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга. История творческих решений, связанных с типографским набором, т.е. история типографики, продолжается по сей день.

И.Г.

¹ Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 463.

СЕКРЕТЫ СЧАСТЬЯ!*

Идти по жизни легко, управлять своей судьбой – почему одним удастся это гораздо лучше, чем другим? Какую роль играют талант и детские переживания? Можно ли добиться успеха в жизни, если ты родился в бедной семье, а твой отец – алкоголик? В США завершается уникальный научный проект, в рамках которого ученые приблизились к ответам на все эти вопросы. Для этого потребовалось целых 90 лет следить за судьбами нескольких сотен человек. По результатам исследования ученые пришли к весьма неожиданным выводам о том, где искать счастье.

Йоханна Ромберг Россия на мировой карте счастья

Россия занимает весьма скромное 167-е место на мировой карте счастья. К этому выводу пришел британский психолог Эдриан Уайт из университета Лестера, создавший четыре года назад всемирную карту счастья. Оранжевым он обозначил страны с самым высоким уровнем счастья, желтым – с самым низким. Чтобы выяснить, жители какой страны самые счастливые, ученый использовал данные международных организаций (ВОЗ, ЮНЕСКО), а также проанализировал 80 тыс. анкет из 178 стран. Счастье он измерял по трем критериям: здоровье, благосостояние, доступность образования.

На первом месте находится Дания, США – на 23-м, Германия – на 35-м, Великобритания – на 41-м. В конце мирового рей-

*Секреты счастья! // Гео. – М., 2011. – № 10. – С. 102–113.

тинга оказались Украина, Молдавия, Конго, Зимбабве и Бурунди. Результаты поразили ученого: страны Азии, где дух коллективизма должен делать людей счастливыми, заняли далеко не первые строчки (Китай на 82-м месте, Япония на 90-м). Эдриан Уайт также подчеркнул, что особенно остро не хватает счастья гражданам стран с большим населением (Индия, Россия).

Идею «карты счастья» британский психолог позаимствовал у английского Фонда новой экономики. С 2006 г. эта экспертная организация высчитывает «Международный индекс счастья», который оценивает достаток людей и состояние окружающей среды. Однако работники Фонда новой экономики утверждают, что их индекс предназначен не для того, чтобы определить, какие нации самые счастливые. Цель проекта – доказать, что успешная жизнь возможна при разумном использовании природных ресурсов, без ущерба для экологии. По результатам исследований 2009 г., Россия заняла 108-е место из 143 возможных (с. 105).

Однако сами россияне не считают себя несчастными. Проведенный в этом году опрос Всероссийского центра изучения общественного мнения показал, что 67% граждан России довольны своей жизнью. Главным фактором счастья для них является благополучие в семье (28%). На втором месте – дети и внуки; затем идут любовь, здоровье, жилье и материальный достаток. Меньше всего россияне переживают из-за отсутствия друзей или родителей (по одному проценту). Самые счастливые в России – образованные молодые обеспеченные люди, живущие в больших городах.

Дольше смотришь – больше видишь

Цель двух британских исследований в рамках проекта «Уайтхолл», стартовавших в 1967 и 1985 гг., – наблюдение за ходом жизни 30 тыс. госслужащих, работающих в лондонском правительственном квартале Уайтхолл. Установлено, что здоровье и продолжительность жизни англичан зависят от их социальной принадлежности.

Об этом свидетельствуют и данные Национального мониторинга здоровья и развития, начатого в Великобритании в марте 1946 г. Специалисты следят за 5 тыс. участников с момента рождения. Результаты наблюдений не раз служили толчком к проведению многочисленных реформ, призванных уравнивать шансы граждан в сфере образования и здравоохранения. Кроме того, мони-

торинг выявил ранее неизвестные факты о зависимости состояния здоровья в зрелые годы от развития в раннем детстве. Например, дефицит веса при рождении повышает риск сердечно-сосудистых заболеваний в зрелом возрасте. А новорожденные девочки с весом выше нормы в дальнейшем чаще заболевают раком груди.

Как влияют экономические, социальные и медицинские факторы на продолжительность и качество жизни? Ответ на этот вопрос призван дать старейший немецкий проект – долгосрочное социально-экономическое репрезентативное исследование (SOEP). С 1984 г. группа из 50 исследователей регулярно собирает и анализирует информацию о большой выборке населения Германии. В 2010 г. исследование охватило 25 тыс. немцев из 11 500 семей. В начале каждого года около 500 интервьюеров опрашивают по возможности одних и тех же людей об уровне дохода, состоянии здоровья, образе жизни и степени удовлетворенности жизнью (с. 108).

Регулярные физические нагрузки в любом возрасте укрепляют сердечно-сосудистую систему. Причем достаточно просто гулять быстрым шагом три раза в неделю.

Образование

Научно доказано: диплом продлевает жизнь. Выпускники вузов не только больше зарабатывают, но и ответственнее относятся к своему здоровью.

Факторы счастья

Высшее образование

Количество выпускников вузов, в год:

США: 3,14 млн. Россия: 491 тыс.

Доля людей с высшим и средним профессиональным образованием в возрасте от 25 до 64 лет (2007) Россия: 54%; США: 40%; Германия: 24%.

Спорт

Доля людей, регулярно занимающихся спортом:

Канада: 19,6%; США: 16,7; РОССИЯ: 12%.

Здоровье

Количество выкуренных сигарет (в год на человека):

Греция: 3017; Россия: 2319; Швейцария: 1698; США: 1196; Франция: 876.

41% россиян курят; 20% россиян выкуривают по пачке в день и больше.

Количество выпитого алкоголя (в год на человека):

Молдавия: 18,2 л; Россия: 15,7 л; Франция: 13,7 л; США: 9,4 л.

8% россиян употребляют алкоголь каждый день.

Браки

Количество разводов на 1000 человек: США: 4,95; Россия: 3,36;

Канада: 2,46.

Стресс

Популярные способы борьбы со стрессом в России, в %:

Общение с друзьями – 43; поход в кино – 26; «Просто вальтаться на кровати и ничего не делать» – 20; чтение – 16; алкоголь и сигареты – 13; еда – 12; церковь – 10; игры с домашним животным – 10; компьютерные игры – 8; секс – 3.

Источники: ВЦИОМ, Министерство образования и науки РФ, ВОЗ, Государственный комитет РФ по статистике, Организация экономического сотрудничества и развития, Americans for Divorce Reform (с. 113).

Эксперимент длиной в 90 лет

Дэвид, Билл и Сьюзан родились в США. Все трое участвуют в уникальном проекте – гарвардском «Исследовании развития человека». Это один из самых дорогих и продолжительных проектов в истории гуманитарных наук.

Без малого 90 лет американские психологи и врачи следят за 814 добровольцами, родившимися в США в период с 1910 по 1930 г. Ученые изучили их семьи, следили за ними во время учебы в школе и службы в армии, наблюдали за их карьерой вплоть до выхода на пенсию, фиксировалось буквально все: свадьбы и рождение детей, карьерные взлеты и разводы, депрессии и запои.

Поведение в кризисе – ключ к пониманию личности

Больше всего ученых волновал вопрос: как люди реагируют на удары судьбы, как ведут себя в ситуации кризиса или конфликта; какие подсознательные стратегии используют, чтобы выдерживать жизненные испытания. Потому что один из главных ключей к пониманию личности – поведение в трудной ситуации.

Сегодня гарвардский проект близится к завершению – больше половины его участников уже умерло, а самым молодым из живущих уже 80 лет. Но результаты этого исследования могут поколебать многие, казалось бы, непреложные истины.

Личное дело каждого участника занимает несколько толстых томов. Каждые два года добровольцы заполняли подробнейшие анкеты, отвечая на разные, зачастую очень личные вопросы: довольны ли они своей семейной жизнью? Часто ли ходят к врачу? Принимают ли успокоительные? Раз в пять лет участники проходили медосмотр, каждые 15 лет ученые проводили с ними долгое собеседование.

Кроме этого, врачи, психологи, антропологи и социологи опрашивали не только участников эксперимента, но и их родственников. В начале исследования были собраны и сведения об их родителях.

В огромной массе собранной информации можно найти ответы на многие вопросы, которые волнуют каждого, кто задумывается о своей судьбе. Обречены ли мы всю жизнь оставаться заложниками своей наследственности и детских травм? Или же любой из нас – сам кузнец своего счастья?

С 1972 г. 77-летний профессор психиатрии Джордж Вейллант руководит гарвардским проектом по поиску формулы счастья. В то время проект еще носил имя своего первого спонсора – торгового магната Уильяма Т. Гранта. В далеком 1938 г. к Гранту обратился за финансовой поддержкой Арли Бок, заведующий кафедрой гигиены Гарвардского университета. Врач считал, что традиционная медицина слишком заиклилась на изучении болезней. На самом же деле надо исследовать факторы, от которых зависит здоровье личности, физическое и психическое.

Только здоровый человек может быть «капитаном своей судьбы», говорил врач. Из сотен студентов Гарвардского университета он отобрал группу добровольцев, согласившихся прожить всю свою жизнь под постоянным наблюдением ученых. В те времена Гарвард еще не был таким элитным вузом, как сегодня; далеко не все его студенты происходили из богатых и интеллигентных семей. Но 268 добровольцев принадлежат к «элите». Все они – белые мужчины с высоким уровнем интеллекта, в основном американцы в третьем поколении (с. 104).

Профессор Джордж Вейллант в 1970-е годы расширяет рамки проекта, включив в него еще 456 человек. Добровольцами стали выходцы из бедных кварталов Бостона, участвовавшие в научном исследовании о причинах преступности. Эти добровольцы происходят из семей малообразованных эмигрантов. С выпускниками Гарварда их роднит только одно: это белые мужчины без судимостей.

В 1987 г. в проект включается третья группа исследуемых: 90 женщин 1910 г. рождения из проекта по изучению судеб одаренных детей, который начался в 1920 г. Все они родились в Калифорнии и принадлежат к среднему классу. Сравнивая такое множество биографий, логично начать с объективных показателей – возраста, здоровья, заработка. Все ожидаемо: выпускники Гарварда – элита общества. Они и живут дольше, и зарабатывают больше. Добровольцы из бедных семей живут в среднем на десять лет меньше, вдвое чаще страдают от алкоголизма и вдвое чаще – от избыточного веса. Они зарабатывают в три раза меньше выпускников Гарварда.

Большинство выпускников элитного вуза пошли по стопам отцов; они стали врачами, адвокатами, бизнесменами и политиками. Среди них даже был президент США. Это Джон Ф. Кеннеди – один из немногих участников группы Гранта, настоящее имя которого было раскрыто (однако доступ к личному делу Кеннеди закрыт до 2040 г.). Большинство выходцев из эмигрантских кварталов всю жизнь трудились простыми рабочими и служащими.

Женщины с самого детства столкнулись с половой дискриминацией. И хотя по продолжительности жизни они не уступают выпускникам Гарварда, превосходя своих среднестатистических американских сверстниц, но ни одна из них так и не смогла полностью профессионально реализоваться. Пока выпускники элитного Гарварда делали карьеру, женщины нянчились с детьми или работали медсестрами, секретаршами и библиотекарями. По среднему доходу они оказались наравне с мужчинами из эмигрантских семей.

Статистика – только часть правды

Казалось бы, все ясно: жизнь устроена несправедливо, успех и здоровье запрограммированы с рождения, а социальные барьеры не дают реализоваться даже гениям.

Но тщательный анализ биографий показывает: из каждого правила есть масса исключений. Отдельные судьбы доказывают, что одной статистикой индивидуальное развитие не объяснить.

Жизнь – это постоянное развитие и рост

Жизнь – это постоянное развитие, без спадов и застоя. Эту идею выдвинул в 1940-е годы специалист по возрастной психологии Эрик Эриксон. В ходе гарвардского исследования Джордж Вейллант доработал эту модель. Для него «круги» жизни равнозначны тем задачам, которые встают перед каждым на разных жизненных этапах.

Семья как источник счастья

Первая такая задача – оторваться от родителей, чтобы развить собственную индивидуальность. Причем оторваться не только территориально, но и эмоционально.

Вторая задача – выбрать профессию, соответствующую индивидуальным способностям и приносящую общественное признание. Затем – познание интимной стороны жизни благодаря близким отношениям продолжительностью не менее десяти лет.

Только после этого окрепшая личность готова к следующей жизненной задаче – подарить жизнь новому человеку. А показателем истинной продуктивности является готовность отказаться от личного успеха ради заботы о детях, причем не только о своих собственных. Так человек достигает до следующей роли – хранителя житейской мудрости, передающего моральные ценности и опыт подрастающему поколению.

Наконец, последняя жизненная задача – примириться с самим собой, принять свою жизнь такой, какая она есть. И благодаря этому достичь духовной гармонии.

Оптимисты живут дольше

Почти четверть всех мужчин – участников исследования – относится к категории «здоровых счастливых», проживших в среднем не менее 65 лет. А мужчины из первой группы – выпускники Гарварда – прожили не менее 75 лет. И за исключением обычной старческой подагры их до последних дней жизни не тревожили тяжелые физические и душевные недуги. Но самое главное – до глубокой старости они чувствовали себя энергичными и с радостью встречали каждый день (с. 109).

Их антиподы из категории «болезненных пессимистов» составляют примерно одну шестую часть участников. Они плохо се-

бя чувствовали, и поэтому в старости чаще жаловались на жизнь. Но хуже всего: они были обижены на судьбу и враждовали с близкими. И из-за этого болезненно воспринимали даже незначительные недомогания.

Еще 25% участников проекта не дожили ни до 75, ни даже до 65 лет. Это категория «рано умерших». В этой статистике не учитывались погибшие на войне или в результате несчастных случаев, а также умершие в детстве и юности от наследственных заболеваний. У трети испытуемых показатели удовлетворения и разочарованности, хорошего и плохого самочувствия были сбалансированы (с. 109).

Долголетие – не случайность

Как ни странно, счастливых и несчастных людей оказалось поровну среди всех социальных слоев, независимо от интеллекта и заработка. Гарвардский проект доказывает: долгая, здоровая и полноценная старость – далеко не случайность. Долголетие можно предсказать заранее, причем задолго; основы счастливой старости закладываются еще в среднем возрасте. Больше того: каждый может отчасти сам предопределить, какой будет его старость.

Ученые уверены: чтобы дожить в хорошей форме до 75 лет, нужно к 50 годам выполнить как минимум четыре из нижеперечисленных условий. Тот, кто пренебрегает этими правилами, в ближайшие 25 лет почти наверняка или тяжело заболеет, или умрет:

1) не курить; 2) не переедать и не злоупотреблять алкоголем; 3) вести активный образ жизни; 4) иметь высшее образование; 5) жить в крепком браке; 6) уметь «по-взрослому» справляться с кризисами.

Причем некоторые из этих факторов важнее других. Например, хорошее образование действительно продлевает жизнь. Стабильный брак продлевает жизнь не меньше, чем рано развившиеся родственные чувства. 93% «здоровых счастливыхцев» дружили в детстве с братом или сестрой.

Анализ 814 биографий показывает: опасность некоторых факторов риска, о которых любят говорить врачи, преувеличена. Ни высокий уровень холестерина, ни хронический стресс, ни психосоматические расстройства не влияют на продолжительность жизни и состояние здоровья в пожилом возрасте.

Столь же ничтожно влияние и дурного характера, и плохой наследственности. Главный вывод исследования: даже самое несчастное детство не должно стать проклятием на всю жизнь. В пожилом возрасте по большинству испытуемых было незаметно, что они пережили в детские годы (с. 109).

Волшебная сила любви

Всех «здоровых счастливых», независимо от возраста и социального положения, объединяет одна чудесная способность, которую не нужно выявлять с помощью психологических тестов.

Это способность любить и быть любимым. Счастье – это любовь.

Это главное открытие, которое сделал профессор Вейллант за 40 лет исследований. Вот только если бы все было так просто, то счастливые участники исследования не оказались бы под конец жизни в меньшинстве.

Еще в 1948 г. 20 из 268 участников-мужчин указали в своих анкетах, что страдают от депрессий, страхов, зависимостей. Спустя 20 лет каждый третий перенес психическое расстройство. Больше всего жизней поломал алкоголь. Считается, что алкоголизм развивается из-за внутренних кризисов. Но результаты гарвардского исследования опровергают и этот стереотип (с. 110).

Алкоголизм – барьер на пути к счастью

Часто приходится слышать: бедняга потерял работу, его бросила жена, и поэтому он запил, говорит Вейллант. Но если тщательно разобраться, то чаще всего все происходит наоборот. Сначала мужчина начинает пить, а потом приходят проблемы.

Чтобы избавиться от алкоголизма, человек должен быть готов принять помощь со стороны. Как ни странно, алкоголикам с низким доходом и социальным статусом удается избавиться от зависимости вдвое чаще, чем участникам эксперимента из группы выпускников Гарварда.

Профессор Вейллант объясняет это так: чем тяжелее жизнь, тем глубже человек погружается в пучину пьянства. Но, оказавшись на дне, он быстрее осознает, что нуждается в помощи, чем тот, кто скрывает пагубную привычку за ширмой респектабельной жизни. Хуже всего приходится тем, кто считает, что настоящий мужчина должен быть независимым индивидуалистом.

Неудивительно, что инициатор проекта Арли Бок недоумевает: «В начале эксперимента добровольцы были в полном поряд-

ке, – пишет он в 1960-е годы руководителю проекта. – Наверное, их испортили психиатры» (цит. по: с. 112).

Но Вейллант знает: повлиять на людей непросто. Даже целенаправленное психотерапевтическое воздействие часто ничего не дает. А какие бездны отчаяния могут скрываться под покровом «нормальной» жизни, известно ему не понаслышке.

Весной 1945 г. покончил с собой его отец. Джорджу тогда было всего десять лет. 44-летний Джордж Клеп Вейллант был директором музея Пенсильванского университета, известным этнографом и археологом. Любящий муж и заботливый отец троих детей, он жил безбедно. Причины его самоубийства долго оставались загадкой. Через много лет мать рассказала детям: их отец страдал депрессиями и много пил. Какой же смысл тратить миллионы долларов на исследование длиною в жизнь, если можно просто опросить участников в глубокой старости?

Ответ прост: их воспоминания – это не факты, а их интерпретация. Когда жизнь фиксируется в режиме реального времени, становится очевидно: с годами воспоминания меняются.

Оптимизм памяти

Почему людям изменяет память? Неужели под конец жизни все мы впадаем в самообман? Да, отвечают ученые. Хотя не все искажают прошлое до неузнаваемости. Некоторые до глубокой старости хорошо помнят тяжелые детские переживания. Но большинство приукрашивают воспоминания. Это «творчество» помогает сохранить здоровую психику, говорит Вейллант.

Люди преодолевают трудности благодаря тому, что по-другому воспринимают реальность. Первым это явление изучил Зигмунд Фрейд, выяснив, что психика развивает бессознательные реакции на тяжелые переживания – смерть близких, болезни, тяжелые конфликты. Психическая защита изменяет восприятие реальности, ограждая наше «я» от слишком сильных потрясений.

Чем чувствительнее психика, тем сильнее защитные реакции. Ребенку, подвергающемуся насилию, часто остается одно из двух: либо убегать от реальности в мир фантазий, либо вымещать агрессию на окружающих. Люди со стабильной психикой выбирают более конструктивные стратегии защиты. Например, смерть близкого может вызвать стремление поддерживать других людей в аналогичной ситуации. Это помогает справиться со своим горем.

Детские травмы перестают быть источником страха, если становятся материалом для художественного произведения. А унижение переносится менее болезненно, если смеешься над обидчиком. Альтруизм, сублимация и юмор – лишь три стратегии защиты. Но есть и четвертая – вытеснение из памяти неприятных воспоминаний. Именно это позволяет нашему «я» примириться с прошлым.

С.Г.

Е.А. Кострова

ФИЛОСОФИЯ ДИАЛОГА 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 сторонников, достигнув пика интереса в 1950-е

годы. Потом Эбнер был надолго забыт, чтобы вновь обратить на себя внимание публики в последние годы (свидетельством чему может служить недавнее переиздание «Пневматологических фрагментов» в сопровождении большого количества материалов и обширных комментариев¹).

Как явствует 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; оно является выдумкой и ложью, сбивающей с пути

¹ Das Wort und die geistigen Realitäten // Pneumatologische Fragmente. Die Geschichte der Fragmente / Hrsg. von Richard Hörmann. – Hamburg e.a.: LIT-Verlag, 2009. – S. 210–404.

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 «воспоминание» (*Erinnerung*) – восстановление из глубин (*das Innere*) собственного Я памяти о своей сотворенности, т.е. о Ты как источнике существования Я. Это «воспоминание», 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.

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

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).

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 против 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,

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 надеется 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.

получается, что оно предполагает существование Бога, т.е., как разъясняет Эбнер, человек как духовное существо сотворен Богом.

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, т.е. Бог или другой человек, причем *любой* человек; исключительная (и исключаящая) любовь к другу или возлюбленной отвращает от истины.

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 взывает к Богу с криком «я есть, и я страдаю». Самым глубоким выражением этой ситуации покинутости и одиночества человеческого Я 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. Слепленное 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» (Icheinsamkeit), «лишенность Ты» (Dulosigkeit 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 Icheinsamkeit 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 интерсубъективности, 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

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Ника Иванова

ОСТРОВА, ОСТРОВА...*

*На полях опаленных Родоса
Камни стен и в цвету тополя
Видит зоркое сердце матроса
В тихий вечер с кормы корабля.*

*Там был рыцарский орден: соборы,
Цитадель, бастионы, мосты,
И на людях простые уборы,
Но на них золотые кресты...*

«Родос». Николай Гумилёв

В заповеднике Камирос на скалистом и лесистом западном берегу острова Родос с вершины холма открывается вид на Эгейское море, а «среди древних развалин буйно цветут ромашки и маки» (с. 22). Город-государство древний Камирос был одним из центров ахейской культуры. На монетах, которые чеканили в Камиросе в древности, был изображен лист смоквы-инжира, а не лев или орел, как на соседних островах. На Родосе немало прекрасно сохранившихся древнегреческих памятников, отчего Камирос часто сравнивают с Помпеями. В руинах Камироса сегодня живут только юркие ящерицы, люди город давно оставили.

На острове Родос не просто имеются многочисленные следы Средневековья. Весь остров – это великолепно сохранившийся

* Иванова Н. Острова, острова... // Библио-Глобус. – М., 2011. – № 08–09, авг.-сент. – С. 22–23.

памятник рыцарским временам. В городе Родосе в центре возвышается Дворец Великих Магистров, ко Дворцу ведет из гавани Мандраки Улица Рыцарей, на которой некогда располагались резиденции национальных групп ордена рыцарей Святого Иоанна. Все постройки отлично сохранились, так что можно подумать, что вот-вот появятся их обитатели – рыцари в боевых доспехах.

Членов ордена Святого Иоанна «называли ионитами, госпитальерами или странноприимцами, это были монахи-воины. Многочисленные замки-крепости, возведенные ими, и сегодня высются на неприступных скалах побережья» (с. 23). Родосские рыцари, члены этого военно-монашеского ордена, обосновались на греческом острове Родосе, что в Эгейском море у юго-западного побережья Турции, в 1306–1308 гг., но конфликты с мирской властью средневековой Европы вынудили госпитальеров покинуть остров.

В стихотворении Николая Гумилёва «Родос», начало которого поставлено в виде эпиграфа к реферируемой статье, речь идет о мечте воскрешения в Европе рыцарства, о мечте превращения современного мира в «новый Родос»:

*Мы идем сквозь туманные годы,
Смутно чувствуя вянье роз,
У веков, у пространств, у природы
Отвоевывать древний Родос.*

Стихотворение было написано Гумилёвым в январе 1912 г.

И.Л. Галинская

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

А.Б. Перзек

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПОЭТИКИ ОБРАЗА ЕВГЕНИЯ В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»*

Поэма «Медный всадник» написана в октябре 1833 г. Текст представили на суд царя, дабы он разрешил ее опубликовать. Но Николай I требовал изменения многих мест поэмы, отчего при жизни Пушкина она напечатана не была.

Реферируется статья кандидата филологических наук, доцента Андрея Борисовича Перзек, в которой рассматривается мифопоэтический смысловой образ Евгения. «Петербургская повесть» позволяет расширить диапазон «интерпретации образа Евгения за счет включения уровня мифопоэтики» (с. 51). Евгений не тужит «о почиющей родне», сказано в поэме. Мотив сиротства широко распространен в мифах и сказках. Любимая Евгением Параша, «его мечта», живет с матерью-вдовой в ветхом домике «почти у самого залива» за некрашеным забором, где и погибает во время наводнения.

В фольклоре с сиротой связана семантика избранности. Это, по мнению автора реферируемой статьи, подчеркивается тем, что Евгений во время потопа спасается, потому что сидит на площади Петровой верхом на мраморном льве, а вода подмывает только его подошвы.

* *Перзек А.Б.* Фольклорно-мифологические мотивы поэтики образа Евгения в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» // Филология и человек. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2010. – № 1. – С. 50–59.

В сказочной структуре основной формой завязки, как писал В.Я. Пропп в работе «Исторические корни волшебной сказки» (Л., 1986), служит какая-либо беда. В поэме Пушкина такой формой выступает наводнение. Еще один сказочный элемент – «мифологема Пути». Евгений доставляет к месту, где был дом Параши, лодочник. Но дом унесен наводнением, и Евгений сходит с ума. Пушкин показывает в поэме «Медный всадник» абсолютную незащищенность человека «от могучих надличностных сил-стихий», а также «легкую гибельность его земного существования» (с. 53). Поэтика Пушкина в изображении Евгения «призвана передать и подтвердить его выделенность и одновременно беззащитность, высокое состояние души и неотмирность», т.е. основные черты этого художественного типа (с. 54).

Медный всадник «с простертою рукою» на каменном постаменте и мраморные львы олицетворяют царящую в мире власть «с семантикой неживого, неподвижного, холодного, неумолимого, не оказывающего помощь в бедствии» (с. 55). Кумир на бронзовом коне обращен к Евгению спиной, т.е. для Медного всадника Евгений не существует, но миф о Медном всаднике оказывается губителем Евгения. Для понимания сущности Евгения, считает автор реферируемой статьи, следует обратить внимание на связь героя поэмы с ночью, ибо именно ночью бедный чиновник «размечтался как поэт» о женитьбе на Параше. «Вытесненный на самый низ социума, Евгений может реализовать себя только в мечте, которой в реальности сбыться не суждено, и предстает он едва ли не первым в русской литературе петербургским мечтателем, тип которого в дальнейшем многогранно и широко развернулся» (с. 56).

Образ Евгения насыщен рядом фундаментальных мифомотивов, одним из которых выступает его безумие, «углубляя семантику неотмирности» (с. 57). Именно в таком состоянии герой поэмы постигает темную сущность Медного всадника, называя его «строителем чудотворным», откровенно грозит ему. В этом мотиве автор реферируемой статьи усматривает «поведение юродивого, особой фигуры в русском национальном мире» (с. 57).

Автор заключает, что «ведущие черты образа Евгения в диалектике типического и индивидуального проявляются на мифопоэтическом уровне семантики «Медного всадника» и интегрируются в пушкинский вариант художественного типа «лишнего человека, многогранного и значительного в своем высоком строе души и разладе с миром» (с. 58).

И.Л. Галинская

Илья Клигер

ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ И ЗАГАДОЧНЫЙ ГЕРОЙ ДОСТОЕВСКОГО В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»*

Американские литературоведы полагают, что основные проблемы, которыми Ф.М. Достоевский был озабочен в журналистике начала и середины 60-х годов XIX в., те же, что во многом отразились в его романе «Преступление и наказание» (1866).

Журналы «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1864–1865), издававшиеся братьями Ф.М. и М.М. Достоевскими, являлись организационным центром литературно-критического и философско-эстетического направления, получившего название «почвенничество». Теоретиков почвенничества «объединяла идея слияния «просвещенного общества» с «национальной почвой» на основе традиционализма и православия, что <...> должно было обеспечить духовное и социальное развитие России»¹.

Журналы братьев Достоевских были литературоведческими, историческими и политическими, их авторы занимались философским осмыслением социальных контрастов, ведь журналы издавались после отмены крепостного права (1861) и в годы расцвета творчества шестидесятников, т.е. сословия разночинцев, выходцев из непривилегированных слоев общества, из мелкого чиновничества, из среды провинциального духовенства и проч. Разночинцы,

* *Kliger I. Shapes of history and the enigmatic hero in Dostoevsky: The case of «Crime and Punishment» // Comparative literature. – Oregon, 2010. – Vol. 62, N 3. – P. 228–245.*

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи «Интелвак», 2001. – С. 776.

как правило, занимались умственным трудом и обычно были носителями демократической идеологии.

Журнал «Время» был запрещен в мае 1863 г., а журнал «Эпоха» прекратил свое существование из-за отсутствия средств к его продолжению. М.М. Достоевский в 1864 г. умер, а Ф.М. Достоевский оплачивал их долги по журналу «Эпоха» почти до конца своей жизни. В американском литературоведении считается, что центральные проблемы, занимавшие Ф.М. Достоевского в журналистике, были теми же, что присутствуют в его прозе. Вот почему автор реферируемой статьи прочел роман «Преступление и наказание» как «политическую аллегорию», которая отражает социальные противоречия того времени.

Персонажи Достоевского несговорчивы, упрямы, неуступчивы и капризны, причем их капризность имеет определенный философский подтекст. Так, герой-повествователь «Записок из подполья» (1864) заявляет, что каприз более выгоден, чем любые прибыли и доходы. Вопрос «кто он (или она)» может быть поставлен ко всем героям романов Достоевского. Но больше всего он приложим к образу Раскольникова. Хотя читатель знает имя преступника, его местонахождение и даже до последней детали – ход убийств, которые он совершил, но при этом герой остается непознаваемым. Какова же сущность данного человека, бывшего студента Раскольникова, который убил старуху-процентщицу и ее сводную сестру? Мы знаем, конечно, что он считает свое преступление делом великого человека, т.е. хочет убить процентщицу, взять ее деньги и стать благодетелем человечества. Однако преступление требует целого ряда отнюдь не героических действий: достать топор, прятаться, лгать, смывать кровь и дрожать при мысли, что все откроется, что все будет обнаружено.

Впрочем, Раскольников колеблется до последней минуты, а убийство происходит так, «как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать»¹. История России сопоставляется у Достоевского с жизнью загадочного героя-разночинца его после-реформенной прозы. Сопоставляет Достоевский и понятия «пре-

¹ *Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Избранные сочинения. – М.: ОГИЗ, 1947. – С. 221.*

ступление» и «карьера». Так, Раскольников не признает медленного пути достижения цели, который свойствен малоприятному образу карьериста Петра Лужина. Для мелкобуржуазного сознания Лужина понятно, что продвижение к цели должно происходить постепенно, шаг за шагом. Раскольников осознать этого не может. Находясь уже на каторге в Сибири, он задумывается над тем, почему не смог покончить жизнь самоубийством, когда увидел, что никогда не станет великим человеком.

Истинная история жизни загадочного разночинца Раскольникова является, по мнению автора реферируемой статьи, синекдохой (т.е. вместо целого названа часть) определенного периода истории России (с. 244).

И.Л. Галинская

Ю. Левинг

**ИНТЕРПРЕТИРУЯ ПУСТОТУ:
ПОСЛЕДНИЙ НЕЗАКОНЧЕННЫЙ РОМАН
ВЛАДИМИРА НАБОКОВА
«ЛАУРА И ЕЕ ОРИГИНАЛ»***

В примечании к реферируемой работе автор указывает, что текст статьи написан в декабре 2008 г., т.е. до того, как были опубликованы карточки незаконченного набокковского романа.

Владимир Набоков (1899–1977) работал над своим последним романом, записывая текст на каталожных карточках, с декабря 1975 до весны 1977 г. Он успел написать 138 карточек, но велел уничтожить карточки после своей смерти. 30 лет содержание последнего романа писателя было известно лишь его сыну Дмитрию, жене и нескольким ученым. Только в начале 2008 г. Дмитрий Набоков объявил, что собирается опубликовать работу своего отца. Роман «Лаура и ее оригинал» («The original of Laura») был опубликован в 2009 г., а до этого на протяжении более 30 лет литературные критики, ученые-набоковеды и простые читатели обсуждали в средствах массовой информации и в Интернете вопрос о том, нужно ли выполнять волю писателя. Дмитрий Набоков опубликовал незаконченный роман отца только после смерти своей матери Веры Набоковой¹.

Публичная дискуссия, которая велась на протяжении 30 лет до заявления Дмитрия Набокова о его решении опубликовать ро-

* *Leving J. Interpreting voids: Vladimir Nabokov's last incomplete novel «The original of Laura» // The Russian review. – Syracuse, 2011. – Vol. 70, N 2, April. – P. 198–214.*

¹ Статью «"Лаура и ее оригинал" Владимира Набокова» см.: Культурология: Дайджест. – М.: ИНИОН РАН, 2010. – № 3(54). – С. 113–118.

ман, сводилась к тому, должен ли он выполнить волю отца и сжечь карточки романа. Один из английских пользователей Интернета предложил компромиссное решение: «Сделайте фотокопию и сожгите оригинал... нет никакой проблемы» (с. 204). «Уважайте мертвого. Ведь он выразил свое желание, будучи живым, а не привидением. Сожгите роман», – сказано в другом блоге Интернета (с. 207).

В английской газете «Гардиан» в январе 2008 г. Кэтрин Хьюз высказала такое мнение: «Если бы это был кто-нибудь другой, а не Владимир Набоков, я бы предложила сделать достойную и уважительную вещь, т.е. сжечь “Лауру и ее оригинал”. Однако, поскольку речь идет об искуснейшем литературном шутнике всех времен и народов, можно предположить, что это одна из набоковских практических шуток, но уже из могилы» (с. 208).

Журналист Рон Розенбаум, в 2005–2008 гг. опубликовавший полдюжины статей о том, что следовало бы издать незаконченную «Лауру», в конце концов публично признал, что он, вероятно, был неправ. «Возможно, уже слишком поздно, но я теперь думаю о том, чтобы призвать Дмитрия изменить его мнение и выполнить желание отца», – написал Розенбаум в сентябре 2008 г. (с. 210).

В России в 2008 г. судьба незаконченного романа Набокова обсуждалась на телевидении в программе «Сегодня» (25 апреля 2008 г.) и в «Новостях» на телеканале «Звезда» (2 апреля 2008 г.). А московский журналист С. Романов написал в газете «Таймс»: «Перестаньте зря тратить силы. Нет никакой *Лауры*» (с. 209). В русскоязычном «Живом Журнале» вопрос публикации карточек романа «Лаура и ее оригинал» также обсуждался весьма активно, причем один из блогеров даже заявил, что он верит, будто Набоков на том свете смеется над участниками дискуссии (с. 209).

И.Г.

А. Жолковский, Л. Панова

**ПЕСНИ ЖЕСТЫ МУЖСКОЕ ЖЕНСКОЕ:
К ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАГМАТИКЕ
АННЫ АХМАТОВОЙ***

«Задача систематической каталогизации многообразного массива ахматовских жестов и их проблематизации как особого типа построения и игры до сих пор не ставилась – богатейший слой искусства Анны Ахматовой молчаливо принимается за безыскусное данное и практически игнорируется. Между тем не сам набор аксессуаров делает образ Анны Ахматовой привлекательным, <...> а мастерская работа с ним, виртуозная настолько, что немислимый жест проходит как естественный» (с. 50).

Как заметил Б. Эйхенбаум, Ахматова «не говорит о своих чувствах прямо – эмоция передается описанием жеста или движения». Ахматова придает своей лирической героине автобиографические черты, тем самым стирая с ее «маски» лишний грим. Этот прием похож на разрушение сценической иллюзии, но «сцена этим не уничтожается, а наоборот – укрепляется» (с. 68).

У «поэтов с позой» (Блока, Маяковского, Северянина, Ахматовой) «жизнь и творчество образуют симбиотическое целое, воплощающее единый взгляд на мир, направляемое едиными стратегиями и выигрывающее от постоянной взаимной подпитки двух своих составляющих в соответствии с известной формулой “Жизнь и Поэзия – одно”, причем не только поэзия насыщается жизнью, но и жизнь организуется как поэзия. Осознание этого глубинного единства является необходимой предпосылкой для

* Жолковский А., Панова Л. Песни жесты мужское женское: К поэтической прагматике Анны Ахматовой // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна. – М.: Нов. лит. обозр., 2010. – С. 50–71.

анализа конкретных жизненных и поэтических произведений поэта, в частности системы его жестов – дискурсивных, словесных и физических» (с. 52–53).

Определяющей для мира Ахматовой автор считает традиционно «женскую» манипулятивно-нарциссическую стратегию «сила через слабость». «Искренность», «доверительность» и «психологическая достоверность» ахматовской лирики носит «постановочный» характер. Эта достоверность обычно воспринимается как пронзительно автобиографичная, хотя Ахматова «постоянно доводит до риторического максимума происшедшее с ней, а то и присваивает чужие драмы. Метафора театра проливает новый свет и на сконструированность самообраза Анны Ахматовой» (с. 53).

Театральная гипотеза позволяет развить известные наблюдения современников над театральностью жизненной практики Ахматовой. Одаренная богатыми внешними данными – статуарностью и гимнастической гибкостью, она активно работала с ними, создав то, что можно назвать «ахматовским» телом, ахматовскими «жестами» и «ахматовскими» позами. В связи с этим обычно приводится точка зрения Лидии Гинзбург: жесты Анны Ахматовой системны, театральны и настолько великолепны, что внушают благоговение, однако интерпретации не поддаются. Но делались и попытки их прочтения – в театральном ключе.

В поэзии Ахматовой достигнут «оригинальный синтез жизненных, литературных, живописных, театральных и кинематографических жестов» (с. 54). Доминантой ее поэзии можно считать «театр одного актера», в котором «ставка делается на триумф примадонны; и в эту цель концентрированно бьют все элементы спектакля, организуемые ею самой в качестве автора, режиссера, декоратора и проч.» (там же). Жесты, о которых идет речь, – двоякого рода: словесные и физические.

К первым, так называемым речевым актам, относятся, в частности, императивные приказы, просьбы, советы. По их количеству лирика Ахматовой «не уступает футуристической и советской поэзии, питавшей слабость к повелительному наклонению» (с. 69). По принципу речевого акта организованы целые стихотворения Ахматовой, например «Молитва» (1915): «Дай мне горькие годы недуга <...> / Отыми и ребенка, и друга <...>» и т.д.

В свою очередь, физические жесты делятся на: 1) целенаправленно коммуникативные, часто очень изощренные, например

взывающие об ответной реплике («Ты только тронул грудь мою, / Как лиру трогали поэты»); 2) симптоматические, «невольно» выдающие внутреннее состояние персонажа через внешние проявления («Я на левую руку надела / Перчатку с правой руки») (с. 55).

Все мизансцены ахматовского спектакля «призваны выпятить игру примадонны, отведя ее партнеру, если таковой появляется, роль статиста. В плане женских хитростей это можно сравнить с известным в театральной практике казусом, когда звезда, узурпируя режиссерские функции, “отбирает” мизансцену у партнера» (с. 55).

В качестве режиссера и художника-декоратора своего театра Анна Ахматова создает для себя «телесный костюм», учитывающий, помимо ее внешних данных и возможностей, предоставляемых сценарием, ее жизненное амплуа – «женщины-вамп» (типа Марлен Дитрих), смутного объекта/жертвы мужских желаний. К нему подбирается особая моторика (легкая походка; дисциплинированное тело, «знающее» правила этикета), жестовый код (неброский, но коммуникативно нагруженный), тихий голос. Все это служит фоном для ярких эмоциональных проявлений («природных» жестов, стихов-песен, криков, замирания жизни и ее всплесков) (с. 56).

Под телесный костюм героини подбирается партнер – светский красавец, знающий этикет или вызывающе нарушающий его, часто дон-жуан, садист или ревнивец, удостоверяющий ее эротичность и желанность. Одно из типовых режиссерских решений – смена «живого» костюма «мертвенным» (больной, умирающей, отпеваемой, хоронимой), предполагающим соответствующие позы, в качестве партнеров – неадекватно реагирующего возлюбленного, бесчувственную толпу и равнодушную природу, а в качестве двойников – знаменитых мертвецов (например, княжну Евдокию). «В роли примадонны Анне Ахматовой важно разыграть сценарий максимально натуралистично, как если бы он был частью ее собственного опыта» (с. 56).

«Претворяя спектакль в стихи, Анна Ахматова искусно прикрывает свои нарциссические манипуляции, применяя разного рода “обходные” маневры, в частности искусство монтажа, принесенное кинематографом. В роли монтажера она “разбавляет” собственное присутствие гномическими сентенциями и пейзажными панорамами» (с. 56).

К.В. Душенко

Н. Гончарова

О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ «ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ» АННЫ АХМАТОВОЙ*

Советская эпоха не слишком располагала к ведению дневников. Это могло легко навредить автору и тем, о ком он писал. На всем протяжении истории России от Пушкина до ахматовского поколения эта ситуация повторялась неоднократно. Но у Ахматовой причиной неведения дневника был не только страх. Неприятию этого жанра способствовали личностные установки Ахматовой, воспитанной в викторианскую эпоху незыблемых норм поведения во всех сферах жизни. Она была «дама» – непроницаемая, сдержанная, закрытая, любезная и корректная со всеми. Маска светскости и хорошие манеры надежно защищали ее лицо от излишней открытости и чужой бесцеремонности.

Для Ахматовой личные записи – это разрыв в броне личности. Дневник в ее понимании – лазейка, обнажающая тайны своего создателя. Благовоспитанность, усвоенная с детства, заставляла Ахматову «засупониваться», отмеривать каждый шаг, чтобы в прозе не выдать себя.

Она не вела дневника, как пытаются доказать некоторые исследователи. Мы имеем дело с записями дневникового характера, разбросанными в рабочих тетрадях, в которых прорывается нечто личное.

В записных книжках Ахматовой много записей сугубо делового характера. Среди них нет ничего лишнего, что могло бы ко-

* *Гончарова Н.* О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. – М., 2011. – Май-июнь. – С. 327–357.

му-то повредить. Зато есть обиняки, намеки, обрывки фраз, в которых все полусказано, полуутаено.

Так устроен ахматовский мир, что в нем нет важного и неважного, значительного и проходного: все исполнено тайного смысла, пусть даже скрытого. В этом мире все имеет непосредственное отношение к поэту, причем раз начавшись, тема часто находит отзвуки в дальнейших записях.

Море, символ бесконечности; тут же мотив молитвы; больница, которая для старого и больного человека может стать последней; а все в целом – смерть, стоящая рядом. Разговор о серебре связан со смертью и символикой зимы – зима тождественна смерти.

На первый взгляд записки Ахматовой – чисто дневниковые записи о конкретных впечатлениях, но в их контексте автором создается как бы второй план реальности, о котором она не говорит прямо, но подразумевает его как бы для себя. За внешним слоем разговоров и беглых записей впечатлений и воспоминаний встает порой слабо обозначенный глубинный слой, в котором преобладает философский мотив смерти, размышляется о предстоянии ей. Это уже не просто дневниковая фиксация событий, фактов и мыслей; это сложно организованная проза, созданная по своим собственным законам. Появляется начало, представляющее собой уже не фиксации мелькнувших впечатлений, но их поэтическое бытие, претворенное в слово.

Особое место занимает в творчестве Ахматовой музыка. Музыка для Ахматовой – некий высший пласт чистого бытия, освободившегося от быта, мелких деталей повседневности, необходимостей, последовательностей. Она становится выходом в чистую эмоцию, напряженную жизнь души, которая, в свою очередь, выражается в поэтическом или прозаическом тексте. Немецкая классическая философия прошла мимо Ахматовой, обогатив ее творческие представления о мире классическим ницшевским образом «духа музыки», ставшим значительным для молодой Ахматовой.

Однако свои представления о духе музыки как первопричине поэзии она черпала из другого, гораздо более близкого ей источника – французской поэзии. Мысль Малларме о том, что «музыкальность всего» лежит в основе творческого восприятия мира, была близка Ахматовой.

Ахматовский прозаический текст, в том числе и дневниковые записи, живет по законам поэзии, и нужно читать его не в словах, но в их сочетаниях, ритмической организации, промежутках между ними.

Дневниковые записи Ахматовой пронизаны музыкой и ритмом. Ритм образуется подтекстами, стоящими за словами. Повторение мотива серебра и его тайные смыслы, подразумевающие эсхатологию, создают глубину поэтического образа, для которой неважно, воплощен ли он в стихотворном или прозаическом слове. Это «синие огоньки под текстом», о которых говорила Ахматова, возникающие во внутреннем пространстве текста и превращающие описание в переживание, выводя через него читателя в некий высший пласт осмысления художественного текста.

Идеи Малларме о «музыкальности всего» были восприняты Ахматовой не только непосредственно из стихов и статей французского поэта, но и через творчество Анненского. Проза Ахматовой часто имеет сложную символическую структуру, а не просто фиксирует то или иное событие или переживание. Многие записи в рабочих тетрадах обладают «сквозной, излучающей непонятный свет», глубоко уходящей в ассоциативные ряды природой. Они тяготеют к законченности прозаической миниатюры, вклиненной в списки звонков или программы дел.

Тексты почти всех ахматовских дневниковых записей тяготеют к прозе; они вырываются из контекста и бытового, и творческого, претворяясь в совершенно особый прозаический жанр, сочетающий настоящее, прошлое, смешивающий времена, ассоциации, подоплеки, рождающий некое единое сложное время жизни души.

По своей жанровой природе дневниковая запись Ахматовой тяготеет к фрагменту. В дневник как таковой изначально заложена фрагментарность, отражающая фрагментарность самой человеческой жизни во всех ее проявлениях. Форма дневника оказывается плодотворной для создания прозаического фрагмента.

Для Ахматовой тема фрагмента была связана не только с тенденциями современной литературы. Незавершенные прозаические отрывки Пушкина она рассматривала как законченные тексты, в которых автор сказал все, что хотел сказать. Пушкинский фрагмент, признанный Ахматовой дерзким открытием Пушкина, самостоятельным литературным жанром, фактически легализовал

для нее путь, принцип, ставший неотъемлемой составной частью ее собственной поэтики.

Каждая дневниковая запись Ахматовой по сути своей является «вспышкой сознания в беспамятстве дней», т.е. это не дневник как таковой, а форма дневниковой записи, удачно найденная для прозаического фрагмента. С ее помощью Ахматова ищет для себя новых путей в прозе. Ее спутники – и Бодлер с его «чудом поэтической прозы», и Малларме с «музыкальностью всего», и Анненский, писавший о таинственном союзе поэзии и прозы.

Ахматовские «дневниковые записи», ахматовская проза из записных книжек есть ряд вспышек: ряд пушкинских фрагментов, написанных с учетом «литературного карбонаризма» Проклятых поэтов и их младших современников.

О.В. Кулешова

Т.Л. Скрябина

**ПОЭТ ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ:
ПОЭТИЧЕСКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ
ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА**

Владислав Ходасевич входил в литературу в тот момент, когда энергия стихов утекала в жизнь, а театрализация всех сфер творчества диктовала смену обликов, поиск масок и поз. Символизм находился на подъеме и предполагал готовность к бесконечности перевоплощений. Владислав Ходасевич уже в первых поэтических опытах заявил неприязнь к «театру жгучих импровизаций», ко всякого рода кричащим эффектам и «стрельбе». Свой первый сборник «Молодость» он открывал строками: «Я к вам пришел из мертвенной страны»¹, а завершал утверждением: «Будьте покойны: Все тихо свершится! / Не уходите: не будет стрельбы!»² В московском литературном кругу эти и другие стихи Ходасевича были приняты сдержанно, его причислили к второ- и даже третьеразрядным поэтам, идущим вслед за Брюсовым, Белым, Сологубом. Но соблазна писать «под символистов», как известно, Ходасевич избежал, так же как и другого декадентского искушения — придумывать себя, менять образы личности. В его внешности проступала определенность, законченность, строгость облика, мало свойственная поэтам вообще и символистам в частности. Художник В. Милашевский, встречавший Ходасевича в коридорах Дома искусств в голодном и холодном Петрограде 1921 г., характеризует его как «человека, который никогда никого не изо-

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. — М.: Центурион: Интерпракс, 1992. — С. 14.

² Там же. — С. 48.

бражал, <...> и высшей доблестью считал быть самим собой»¹.

На известном портрете своей племянницы Валентины Ходасевич поэт застыл, приложив руку к сердцу, лицо сосредоточенное, как у человека, прислушивающегося к биению пульса, к происходящей внутри напряженной работе. Но в этом жесте характерно и другое: Ходасевич придерживает на груди ворот свободной блузы, не желая выглядеть слишком «распахнутым», открытым. Вероятно, и очки в массивной оправе, и пенсне, которое «всегда блестело нестерпимо резко»², служили своего рода заслоном от реальности, антитезой к поэтической открытости миру, к чрезмерной восприимчивости. Нежелание экспериментировать с собственной наружностью, играть в столь любимое поэтами «ряженье», имело еще одну подоплеку: в поэтическом мире Ходасевича соответствие себе возможно лишь по ту, а не по эту сторону реальности, поэтому истинный поиск воплощений ведется душой, а не телом.

В мемуарах современники особенно охотно отмечают мертвенность, болезненность, старческую сухость и значительность облика еще молодого Ходасевича: «Жалкий, зеленый, больной, с личиком трупика, с выражением зеленоглазой змеи, мне казался порою юнцом, убежавшим из склепа, где он познакомился с червем...» (Андрей Белый)³, «С желтым без единой кровинки лицом, с холодным, нарочито равнодушным взглядом умных темных глаз, неправдоподобно худой, входил талантливый, только начинающий пользоваться известностью Владислав Фелицианович Ходасевич. Неизвестно почему, но всем становилось как-то не по себе» (Дон Аминадо)⁴, «Он стар и безобразен: пергаментная кожа, лоб в морщинах, маленькие глаза...» (Ольга Наппельбаум)⁵. Самый выразительный портрет в этом ряду принадлежит В. Милашевскому: «Пергаментно-желтое, иссушенное, скопческое лицо. Его горло было окутано, или, вернее, спеленуто черным шелковым платком, из-под которого еще виднелся и белый платок. Это придавало шее и голове мертвенную неподвижность, как у мумии. Взгляд настойчивый и упорный, как будто скрипучий. Черные волосы, безжиз-

¹ Современники о Владиславе Ходасевиче. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 270.

² Там же. – С. 277.

³ Там же. – С. 302.

⁴ Там же. – С. 265.

⁵ Там же. – С. 266.

ненные и прямые, спускались до мочек ушей. «Фараон, – промелькнуло в голове, – но не только фараон, а еще и ирокез»¹.

Автопортрет, в котором над-временность, статичность облика отчужденна с особенной силой, Ходасевич оставил в стихотворении «Полдень» (1918). В солнечный и ветреный день он представляется себе не господином на скамейке в шляпе и пальто, а венецианским львом, у ног которого младенец сыпет песок времени:

*Мальчик
С ведерком и совочком примостился
У самых ног моих. Насупив брови,
Он возится в песке, и я таким огромным
Себе кажусь от этого соседства,
Что вспоминаю,
Как сам я сиживал у львиного столпа
В Венеции. Над этой жизнью малой,
Над головой в картузике зеленом,
Я возвышаюсь, как тяжелый камень,
Многовековой, переживший много
Людей и царств, предательств и геройств*².

Сравнение с «тяжелым камнем», конечно же, пришлось по вкусу многим современникам Ходасевича, считавшим поэта чересчур обремененным классическим каноном и тягостью характера, но не будем забывать, что речь идет о крылатом льве Святого Марка, который провожает и встречает венецианские корабли. Такой вот крылатый «столп». Стихотворение «Полдень» было написано в 1918 г., но уже тогда Ходасевич безошибочно чувствовал главную линию своей поэзии и жизни: классическая мера вещей плюс модернистская свобода. «Тяжело ему было, но он не тяжелея», – этот точный штрих к психологической характеристике «льва» и мэтра в эмиграции дает Владимир Вейдле³. И мы снова будто бы заглядываем в полуденную зарисовку 1918 г.: неотяжеленность даже под грузом многопудового камня, душа, всегда готовая к странствиям. Не случайно «Полдень» заканчивался полетом с берега земного в «родной, первоначальный мир»: «застылость» портрета оказывалась поверхностной чертой.

¹ Современники о Владиславе Ходасевиче. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 269.

² Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 128.

³ Современники о Владиславе Ходасевиче. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 390.

Многие из мемуарных портретов Ходасевича изображают его едким, язвительным, злым, надменным. Достаточно часто мемуаристы уподобляли поэта муравьиному спирту, осе, муравью, скорпиону, змее, злой болонке. «Я увидел тупой профиль, напоминающий чем-то оскал злой болонки» (Вадим Андреев)¹, «...он остро зол и мелко зол, он — оса или ланцет, вообще что-то насекомомедицинское, маленькая отравка» (Марина Цветаева)², «В его крови микробы жить не могут. — Дохнут» (Виктор Шкловский)³, «Муравьиный спирт — к чему ни прикоснется, все выедает» (Максим Горький)⁴, «Маленькая костлявая голова и тяжелые очки... если угодно, сходство, скорее, с муравьем» (Василий Яновский)⁵. Ходасевич, как будто предвидя и опровергая все эти характеристики, нашел иную, менее резкую и весьма трагическую аналогию: паука-крестовика, не ведающего того, «что значит знак его спины мохнатой»⁶. Однако ядовитость была не единственным качеством, отмеченным современниками в облике «инсекта с острым жалом». Андрей Белый разглядел скорлупчатую оболочку этого «скорпионика»: «...серый пиджак затянувши на гордую грудку, года удивлял нас умением кусать и себя, и других, в этом качестве напоминая скорлупчатого скорпионика»⁷. Панцирь, в самом что ни на есть прозаическом смысле, Ходасевич действительно «затянул на груди» в 1915 г. Упав с балкона, он сдвинул позвонок и был закован в медицинский корсет, как рыцарь в латы. Образ души, закованной в черный череп, кожу, костюм, телесную оболочку, появится во многих стихах Ходасевича. Земное обличие, если верить стихам, представлялось ему жесткой «скорлупой», растрескавшейся от времени и постепенно выпускающей душу на волю. Черту под темой изношенной оболочки подводила «Баллада» 1925 г., одно из последних и прекраснейших стихотворений Ходасевича, в котором на спаленную грудь падает прохладное перышко-снежинка: «скорлупа» лопнула, обнажив пылающую душу надменного мученика.

¹ Современники о Владиславе Ходасевиче. — СПб.: Алетейя, 2004. — С. 275.

² Там же. — С. 274.

³ Там же. — С. 268.

⁴ Там же. — С. 265.

⁵ Там же. — С. 323.

⁶ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. — М.: Центурион: Интерпракс, 1992. — С. 107.

⁷ Современники о Владиславе Ходасевиче. — СПб.: Алетейя, 2004. — С. 302.

Облик над-человека, «змеи» подчеркивал и знаменитый рисунок Ю. Анненкова: Ходасевич в 1921 г. в зените петроградской славы. Одна половина лица сверлит зрителя поблескивающим пенсне, излучает радиацию ума и напряжения, другая обращена в себя, почти пустует, к чему-то прислушивается.

*В России новой и великой,
Поставят идол мой двуликий,
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок*¹.

Часть лица пустует, потому что подлинная внешность потеряна в первоначальном мире, там, где обитает душа – главная героиня поэзии Ходасевича. Время, ветер и песок замели следы, и себе самому в Петрограде 1921 г. Ходасевич кажется виденьем, идущим сквозь реальность:

*И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал*².

Спустя три года в стихотворении «Перед зеркалом» (1924) Ходасевич встретится с «желто-серым, полуседым и всезнающим, как змея» отражением и не узнает себя³. Перед зеркалом человек понимает: заплутался. Не найти своих следов, а себя самого – и подавно. Все земные обличья ошибочны, все портреты – искажены. Невидимый мир (радио-лучи, ангелы, музыка, «незримые, но пламенные звезды») отражен в стихах Ходасевича с не меньшей очевидностью, чем улицы Берлина, Парижа, Петербурга. «Сквозь этот мир ему сквозит какой-то другой», – писала Н. Берберова⁴. К другому миру Ходасевич относил и свой подлинный образ, отражающийся в звуках стихов, а не в амальгаме. В ином измерении исчезает гнетущая материальность, с которой Ходасевич описывает дряхлеющее тело и «отрубленную, неживую, ночную голову». Портрет рождается прямо из струящегося эфира: воздетые руки, колышущиеся крылья, кисточки огня, колючие лучи, музыка, сло-

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 357.

² Там же. – С. 218.

³ Там же. – С. 249.

⁴ Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996. – С. 265.

ва. В космогонии Ходасевича слово – конец мира, субстанция, в которой все невосвратно исчезает и переплавляется. Слово способно очистить не только человеческую телесность, но и улутучить весь мир. Пожалуй, самый оптимистичный и будничный вариант апокалипсиса в истории русской поэзии был предложен Ходасевичем в стихотворении «Интриги бирж, потуги наций...» (1924):

*И все исчезнет безвозвратно
Не в очистительном огне,
А просто – в легкой и приятной
Венецианской болтовне¹.*

Метафизический автопортрет Ходасевич смело разоблачил в знаменитой «Балладе» 1921 г. Звук, слово, вдохновение здесь трансформируют до неузнаваемости болезненного, высвеченного, как на страшном суде, человека – поэта. Как мина замедленного действия, тикают в его жилетном кармане часы, ведя отсчет времени – ясно, что остаются последние секунды, минуты. С вещей безжалостным светом содраны все тени и полутона: налицо «косная, нищая скудость». В такой комнате сходят с ума или прорываются к текучим звездам:

*Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей. <...>
Морозные белые пальмы
На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут. <...>
И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи².*

Ярко и безжалостно освещенный номер, как известно, имел конкретный адрес: Петербург, Невский проспект, 15, Дом искусств. «Жил он в номере 30, – описывал Ходасевича в Петрограде

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 241.

² Там же. – С. 210.

Виктор Шкловский, – из окон виден Невский проспект. Комната почти круглая, а сам он шаманит. <...> Когда он пишет, его носит сухим и горьким смерчем»¹. «Горький смерч», конечно же, отсылает к «плавному вращательному танцу», в который вовлекался интерьер «Баллады». Сравнение с шаманом подсказано героем «Баллады» – поэтом, бормочущим «бессвязные, страстные речи». Сам Ходасевич в комментариях к стихотворению указывал другую более неожиданную и современную аналогию – Ван Гог: «Все время помнил, когда писал, Ван Гога: Биллиардную и Прогулку арестантов, особен. – Биллиардную»². Круг безысходной жизни, каменный мешок, бесполезные руки, штукатурка, фальшивое солнце – все эти образы действительно будто перенесены в «Балладу» из «Прогулки заключенных». Живопись Ван Гога, несомненно, была для Ходасевича источником экспрессивной образности и питала его воображение. Во многих библейских и литературных реминисценциях Ходасевича можно усмотреть скрытый «ван-гоговский подтекст»: «зерна немое прорастанье», сеятель, «темногустая синь, и в ней <...> незримые, но пламенные звезды»³. В поэзии Ходасевич шел тем же путем, что и великий голландец в живописи: «искал нечто исключительно живое, сильное по цвету, напряжению»⁴. Мир «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи» – прозрачный как стекло, пронзенный токами высокой частоты, готовый в любую минуту покачнуться и прийти в движение – созвучен оглушающей образности, метафизическому натиску Ван Гога. «Биллиардная» (точное название “Ночное кафе”) в письмах Ван Гога получила, например, такой близкий к Ходасевичу комментарий: «В моей картине “Ночное кафе” я пытался показать, что кафе – это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался <...> воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы <...> и все это под личиной японской веселости и тартареновского добродушия...»⁵. Заключительная строка почти в точности совпадает с настроением последнего сборника Ходасевича «Европейская ночь», но еще до

¹ Современники о Владиславе Ходасевиче. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 268.

² Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 410.

³ Там же. – С. 129.

⁴ Ван Гог В. Письма. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 466.

⁵ Там же. – С. 543.

того, как Ходасевич запечатлел сумерки Европы, он привнес в русскую поэзию одну из главных тем живописи Ван Гога – человек, вырывающийся из невыносимого дома жизни.

*Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текущие звезды челом. <...>
И в плавный вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает¹.*

Все сильнее и сильнее раскручивается вселенский смерч, разрывается замкнутый круг, исчезают постылые стены, и поэт, наконец, видит свой истинный образ: «На гладкие черные скалы/ Стопы опирает Орфей»². Ходасевич не стесняется сравнивать себя с Орфеем, но вне этого откровения, в житейском зеркале повседневности он продолжает оставаться человеком неприметной наружности: дачник, прохожий, некто на диване с потухшей сигаретой. В стихах 1920-х годов внешность автора нередко совпадает с усредненным портретом его современника-эмигранта – одного из парижских отверженных. Современность вторгается в метафизику, а вернее, сплетается с ней.

«С первой минуты он производил впечатление человека нашего времени, – писала Нина Берберова, – отчасти даже раненного нашим временем – и, может быть, насмерть. <...> Фигура Ходасевича появилась передо мной <...> как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней»³. В противоположность многим мемуаристам, Берберова подчеркнула связь Ходасевича не с прошлым, а с будущим. «Ирокезо-фараон» смотрел прямо в «холод и мрак грядущих дней», туда, где у него не будет ни родины, ни города, – только вкус пепла во рту. Метафизика портрета удивительным образом сочеталась с прозаической ролью «человека своего времени», будущего персонажа «Европейской ночи» – нищего, неустроенного, болезненного.

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 211.

² Там же. – С. 211.

³ Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996. – С. 165.

Выбор облика «человека нашего времени» Ходасевич начал с того, что отказался от важной приметы поэта-романтика – многоцветного плаща. В стихотворении «Брента» (1920–1923) поэт увенчан плащом, как тяжелой брезентовой мантией, рубищем походного покроя:

*С той поры люблю я, Брента,
Одинокие скитанья,
Частого дождя кропанье
Да на согнутых плечах
Плащ из мокрого брезента¹.*

Плащ из мокрого брезента – ироничный намек на не пригodiвшуюся мантию барда-скитальца, знак прозаичности и тяжести земного пути. «Тяжелый» – одно из ключевых слов в поэтическом словаре Ходасевича, и одевание поэта соответствует его уделу: весомо и тяжело. Еще одна ироническая параллель, на этот раз между плащом петербургского поэта и дымчатыми крыльями демона, есть в стихотворении «Бельское устье» (1921):

*А я росистые поляны
Топчу тяжелым башмаком,
Я петербургские туманы
Таю любовно под плащом².*

В имении Бельское устье Ходасевич провел два летних месяца 1921 г. Смешная и грустная чепуха советского уклада тех лет описана им в очерке «Поездка в Порхов»³. Для стихотворения «Бельское устье», сочиненного под новый 1922 год, Ходасевич выбрал иную картину: безмятежная сельская жизнь, «песчаный косогор», лес, луг, «об урожае разговор», «ярмарка невест» – ностальгия по «Евгению Онегину». Портрет поэта-дачника на фоне этого мирного уголка блистательно саркастичен: петербургский житель, демон и «сатанический урод» оставляет след тяжелого ботинка в идиллическом пейзаже. В насыщенной библейскими, пушкинскими и историческими реминисценциями «Обезьяне» Ходасевич так же представился дачником. Тем самым он, похоже, упредил чересчур патетичных интерпретаторов: всего-то и было, что изнуренный жарой дачник вынес воду сербу с цирковой обезьяной.

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 100.

² Там же. – С. 188.

³ Ходасевич В.Ф. Некрополь. – М.: Вагриус, 2001. – С. 340.

Костюм, выбранный Ходасевичем для большинства стихотворений, лишен экстравагантности, почти обезличен: коричневое пальто, шляпа. За редким исключением в своих стихах Ходасевич одет, как человек толпы – «прохожий, обыватель, господин». Впрочем, и заурядный костюм для Ходасевича часто становился источником потусторонней, демонической образности. Умение из бытовых мелочей высекать метафизическую искру было фирменным знаком его поэзии, и детали собственного портрета не стали для Ходасевича исключением. Описывая долгие ночные прогулки по Берлину, Ходасевич превратил себя, Нину Берберову и Андрея Белого в трех демонов с песьими головами:

*Опустошенные,
На перекрестки тьмы,
Как ведьмы, по трое
Тогда выходим мы.
Нечеловечий дух,
Нечеловечья речь –
И песьи головы
Поверх сутулых плеч¹.*

Ассоциация с песьей головой была, скорее всего, навеяна длинной тенью человека в цилиндре (или высокой шляпе) – силуэтом человека 1920-х годов.

Пожалуй, один из самых трагических и запоминающихся портретов Ходасевича в эмиграции оставила Нина Берберова. В начале 1930-х годов Ходасевич и Берберова переживали не лучшие времена: Ходасевич лишился работы в «Последних новостях», болел, перестал писать стихи. В апреле 1932 г. Берберова навсегда ушла из их квартирки в Биянкуре: «Он стоял у открытого окна и смотрел вниз, как я уезжаю. Я вспомнила, как, когда я снимала эту квартиру, я подумала, что нам опасно жить на четвертом этаже, что я никогда не буду за него спокойна. <...> Теперь в открытом настежь окне, он стоял, держась за раму обеими руками, в позе распятого, в своей полосатой пижаме»². Эта зарисовка Берберовой венчала серию поэтических автопортретов Ходасевича, объединенных темой «поэт у окна». Ходасевич любил сочинять у

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 229.

² Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996. – С. 397.

окна, писать, сидя на подоконнике. В авторских комментариях к «Собранию стихов 1927 года» много помет такого рода: «Днем, в страшный мороз, на подоконнике. Окно было сплошь затянуто льдом»¹, «...у раскрытого окна, вскочив с постели, в одной рубашке...»², «было очень хорошо в моей комнате с раскрытыми окнами на Мойку»³. В воспоминаниях Берберовой окну в Доме искусств на Невском посвящен целый пассаж: «Это окно и полукруглая комната были частью жизни Ходасевича: он часами сидел и смотрел в окно, и большая часть стихов “Тяжелой лиры” возникла именно у этого окна, из этого вида. <...> В этом окне, под лампой “в шестнадцать свечей”, я видела его зимой, за двойными рамами, а весной – в раме открытого окна...»⁴. Полный созерцательности образ поэта и распятие в оконной раме – между этими двумя зарисовками Берберовой вся биография Ходасевича, годы нужды, изгнания, страха, болезней. Иная картина в стихах «Тяжелой лиры», в которых Ходасевич любит изображать себя высокомерным наблюдателем, материализующим грубый воздух улицы в поэтические строки. Взгляд с чердачных высот в его поэзии рождал мучительное желание – ударить по будничному аду кулаком. Не случайно слово «смирный» было одной из самых приметных и уничижительных характеристик обывателя в стихах Ходасевича. В стихотворении «Из окна» (1921)⁵ поэт надеялся: своенравный конь убежит от возницы, вор украдет цыпленка, от мальчишки улетит воздушный змей. Но все напрасно: безрадостный пейзаж двора восстанавливается в первоначальной стройности. Вторая часть стихотворения «Из окна» была написана в тот день, когда Ходасевич узнал о смерти Блока, и отсылала к известным блоковским строчкам:

*Все, все по-старому, бывалому,
И будет как всегда:
Лошадке и мальчишке малому
Не сладки холода*⁶.

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 404.

² Там же. – С. 408.

³ Там же. – С. 407.

⁴ Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996. – С. 169.

⁵ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 174.

⁶ Блок А.А. Лирика. – М.: Худож. лит, 1985. – С. 152.

Сценка под окном у Ходасевича узнаваемо «блоковская»: мальчик, конь, колодец двора, где изо дня в день все повторяется «по-старому, бывалому». Блоку выход виделся в самоубийстве, Ходасевичу – в апокалипсисе:

*Прервутся сны, что душу душат,
Начнется все, чего хочу,
И солнце ангелы потушат,
Как утром – лишнюю свечу¹.*

Но привыкший надменно глядеть с высоты своего чердака на мировую сумятицу Ходасевич оказывался не только ее зрителем, но и участником. В «Европейской ночи» поэт уже смотрит не в оконное стекло, а в многочисленные зеркала, расставленные для него по всему городу:

В асфальтном зеркале сухой и мутный блеск...²

И там, скользя в ночную гнилость, / На толще чуждого стекла / В вагонных окнах отразилась / Поверхность моего стола³.

Гляжу, прищуря левый глаз, / В эмалированное небо, / Как в опрокинувшийся таз⁴.

Только есть одиночество в раме / Говорящего правду стекла⁵.

Впрочем, открывалась «Европейская ночь» двумя триумфальными автопортретами Ходасевича: стихотворениями «Петербург» (1925) и «Жив Бог! Умен, а не заумен...» (1923). Трудно не заметить, что и тут первый поэт эмиграции не терял блистательной самоиронии, обезоруживая любителей выпренности прозаическими подробностями своих триумфов:

*На печках валенки сгорали;
Все слушали стихи мои⁶.*

Удивительно, что этого сарказма по отношению к себе самому не замечали многие современники, награждавшие Ходасевича репутацией гордеца. Пожалуй, наибольшую прозорливость проявил Андрей Белый, отметивший способность «скорлупчатого

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 175.

² Там же. – С. 230.

³ Там же. – С. 228.

⁴ Там же. – С. 223.

⁵ Там же. – С. 249.

⁶ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 217.

скорпионика» жалить не только других, но и себя. Если приглядеться, то становится очевидно, что автопортрет Ходасевича совмещал черты поэта, причисленного к лику мифологических героев и духовидцев, с ироничными самохарактеристиками и трагическими приметами «человека своего времени».

Головокружительное умение разрезать мир по вертикали, сочетать возвышенный слог и низшие материи не оставляло запретных тем: последним в череде автопортретов Ходасевича стало его самоизображение в гробу. В стихотворении «Я» (1928) Ходасевич описал собственные похороны и попытку обывателя подражать его внешности:

*Тогда пред стеклами витрин
Из вас, быть может, не один
Украдкой так же сложит рот,
И нос тихонько задерет,
И глаз полуприщурит свой,
Чтоб видеть, как закрыт другой¹.*

Задранный нос, полуприщуренный глаз, на особый манер сложенные губы – изображение балансирует на грани автопародии. Эффект пародийности усиливается тем, что сатирическая маска надменного поэта натянута на лицо мертвеца. Румяный обыватель, с легкостью копирующий заносчивую гримасу мертвого мастера, никогда не сможет перенять примет его величия и избранности:

*Но свет (иль сумрак?) тайный тот
На чудака не снизойдет.
Не отразит румяный лик,
Чем я ужасен и велик:
Ни почивающих теней
На вещей бледности моей,
Ни беспощадного огня,
Который уж лизнул меня².*

Становясь «неразговороспособным» (в 1928 г. он перестал писать стихи) Ходасевич в последний раз обыгрывает приписываемый ему современниками облик саркастической мумии. Упо-

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. – М.: Центурион: Интерпракс, 1992. – С. 276.

² Там же. – С. 277.

мянутые «черные дроги», «бледность», «беспощадный огонь» и сам строй стихотворения, стилизованного под Средневековье, приоткрывают скрытый смысл ситуации: поэта везут не на кладбище, а на костер. То, что представлялось броней мэтра, оказалось саваном мученика.

Судьба дописала выбранный Ходасевичем сюжет. В июне 1939 г. строгий мастер умер на койке парижской клиники в жестоких страданиях. За несколько дней до смерти Ходасевич поразил Нину Берберову своей «испепеленностью»¹.

¹ Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996. – С. 419.

А.С. Каноббио

ДВА «НОВОГОДНИХ» РАССКАЗА В. ШУКШИНА*

Альберто Стефано Каноббио, стажер кафедры Алтайского государственного университета, выпускник Итальянского университета (Генуя), в статье сравнивает два рассказа В. Шукшина – «Капроновая елочка» и «Далекие зимние вечера».

«Эти рассказы объединяет место действия и время: действие обоих разворачивается в сибирской деревне, время – часы, непосредственно предшествующие наступлению Нового года, хотя в “Капроновой елочке” предстает современная автору деревня, а в “Далеких зимних вечерах” Шукшин обращается к описанию военного времени» (с. 141).

В рассказах образ деревни излагается по-разному. В «Капроновой елочке» описание деревни почти отсутствует, ибо сюжет рассказа организуется образом дороги, хотя в рассказе показаны изба сотрудника зверосовхоза «Маяк» и комната вдовы Нюры в ее же деревенском доме. В «Далеких зимних вечерах» присутствуют ссылки на исторический период – годы Великой Отечественной войны. Но в этих рассказах Шукшина интересует «не деревенский или городской житель, а человек вообще» (с. 142). Впрочем, в описанной автором избе из рассказа «Далекие зимние вечера» можно увидеть большое количество предметов деревенского быта (лавка, миска, шесток, клеенка, старый валенок, корытце, скалка, чугунок...)

* *Каноббио А.С.* Два «новогодних» рассказа В. Шукшина // Филология и человек. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2010. – № 1. – С. 140–145.

В рассказе «Капроновая елочка» отсутствует теплота человеческих отношений, здесь читатель видит некоммуникабельность людей и возникающий между ними конфликт. В рассказе «Далекие зимние вечера» воплощаются подлинные людские ценности: «единство, диалог, тепло, семья и близость», т.е. праздник (с. 143).

Зимний новогодний лес рассказа «Далекие зимние вечера» совершенно не похож на зимний же пейзаж рассказа «Капроновая елочка». Если в этом рассказе природа жестоко издевается над героями, заставляя их заблудиться в темноте, то в рассказе «Далекие зимние вечера» красота зимнего леса, находящегося далеко от войны, «дана глазами ребенка, который ждет чудо праздника и видит в реальности сказочные черты» (с. 143).

Рассказы «Капроновая елочка» и «Далекие зимние вечера», заключает автор реферируемой статьи, «во многом противоположны <...> ссоры между людьми, раздор против единства; некоммуникабельность против диалога; холод против тепла; расстояние против близости между людьми; одиночество против семьи» (с. 144).

И.Г.

Андрей Краснящих

ПОТРЯСАЮЩИЙ*

Сонеты Шекспира – одно из самых загадочных явлений в мировой поэзии: здесь предельная прекрасная ясность соседствует с вечной тайной. Загадками обставлено авторство сонетов, их адресат, их «творческая кухня». Сведения о его жизни скудны и обрывочны, в биографии есть ряд просто пустых мест, рождающих вопросы, ответить на которые не может никто.

Всего насчитывается 58 претендентов на авторство шекспировских пьес и стихов, а «антишекспировским гипотезам» посвящено уже больше 4500 статей и монографий. После смерти Шекспира не было найдено ни одного письма, ни одной записки, написанной его рукой, ни одной рукописи.

У. Шекспир, старший ребенок среди семи братьев и сестер, родился в 1564 г. в Стратфорде-на-Эйвоне. Отец писателя был ремесленником-перчаточником и торговцем – занимался куплей-продажей шерсти, леса и ячменя. С восьми до 14 лет Уильям Шекспир учился в местной грамматической школе: изучал древнегреческий, латынь, риторику, античную литературу. Любимым поэтом был Овидий.

В 1582 г. 18-летний Шекспир женился на дочери богатого фермера и вскоре стал отцом троих детей, двое из которых были близнецами. В 1585 г. он примкнул к труппе странствующих актеров и оставил Стратфорд.

Существует множество версий о причинах бегства Шекспира из Стратфорда. Какая из них верна, сказать сложно. Приехав в

* *Краснящих А. Потрясающий // Шекспир У. Ты вечно будешь жить в строках поэта... Сонеты. – М.: Астрель, 2010. – С. 5–15.*

Лондон, он работал помощником суфлера и актером на небольших ролях. Первая пьеса, написанная Шекспиром, историческая хроника «Генрих VI», была поставлена в 1590 г. и имела большой успех. Успех требовалось закрепить, и в следующем году последовало продолжение, а вскоре и еще одно, ставшее первой частью драматической трилогии.

Шекспир пишет исторические хроники, комедии и трагедии, которые завоевывают английский театр и делают его имя известным. Покупает большой дом и несколько земельных участков в Стратфорде, бывает там каждый год, но надолго не остается. В Лондоне он знаменит, вхож к аристократам, они ему покровительствуют, выхлопотал себе дворянское звание. Как одного из лучших актеров его пригласили в придворный театр, он получил придворное звание. Шекспир богат, занимается ростовщичеством, а в 1605 г. становится еще и откупщиком церковной десятины.

Но материальному благополучию и процветанию предшествовала напряженная творческая работа. За 22 года – с 1590 по 1612 – Шекспиром были написаны 37 пьес, сто пятьдесят четыре сонета и две поэмы.

Проведя почти десять лет в труппе своего земляка Джеймса Бербеджа, Шекспир вместе с сыном Бербеджа Ричардом, лучшим трагиком Лондона, построил и возглавил собственный театр, названный «Глобусом». Шекспир оказался незаурядным режиссером и администратором. Вскоре «Глобус» стал крупнейшим и популярнейшим лондонским театром.

На пике славы и успеха 48-летний писатель, еще полный сил, бросает все и возвращается в провинциальный Стратфорд, к семье. Множество вопросов о причинах отказа Шекспира от творчества остаются без ответа. Существует даже версия о том, что 1612 год – это год смерти человека, который на самом деле написал все то, что Шекспир выдавал за свое, и Шекспиру ничего не оставалось, как исчезнуть из Лондона.

Последние четыре года своей жизни Шекспир посвятил семье, изредка наезжая в Лондон к друзьям. Ни одной строчки больше им не было написано. Умер на пятьдесят третьем году жизни, 23 апреля 1616 г., в день своего рождения.

Все сонеты написаны Шекспиром в 1592–1598 гг. и относятся к первому или первому и второму периодам его творчества (в зависимости от того, на сколько этапов делить его творчество, на

три или на четыре). При любом разделении – это время «оптимистического» Шекспира. Общий характер настроения в произведениях этого времени жизнерадостный и жизнеутверждающий. В сонетах лирический герой лишь в редких случаях впадает в отчаяние и сетует на мироустройство, а чаще принимает вещи такими, какие они есть, философски оценивает и жизнь, и смерть, не замыкается в своих страданиях, а показывает пример, как выйти из трагических житейских ситуаций, сохранив любовь к жизни и к миру. И это несмотря на то что из одного стихотворения в другое переходят мотивы несчастной любви, вероломства и измены, скоротечности человеческой жизни, бренности всего живого.

Сонеты не образуют событийного ряда, и будет ошибкой воспринимать их как единое повествование, как своего рода драматургический жанр, облаченный в лирическую форму. Объединенные тематически, все сонеты самостоятельны, и каждый – отдельное, законченное произведение. Главным предметом сонета являются размышления о жизни в контексте данной ситуации, но вырастающие в размышления о жизни вообще. Событие же, ставшее поводом к тому, о чем говорится в сонете, и даже чувства лирического героя, вызванные случившимся, играют второстепенную роль.

Поэзия Шекспира антидраматургична, и чтобы правильно ее понимать, лучше забыть, что автор сонетов – великий драматург.

О.В. Кулешова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Валерий Простаков

ИМЯ, ВЫРЕЗАННОЕ В ТВЕРДИ АЛЬГАРРОБО И КЕБРАЧО*

Под псевдонимом Эрзя Степан Дмитриевич Нефедов (1876–1959), родившийся в крестьянской семье в селе Баево Алатырского уезда Симбирской губернии (ныне Республика Мордовия), впервые выставил свою скульптурную работу на биеннале в Венеции в 1909 г. Он был там единственным представителем России со скульптурой «Последняя ночь осужденного перед казнью», изображавшей революционера в России 1905 г.

Степан был сыном единственного грамотного человека в селе. Школы там не было, отец сам научил его читать и писать по-русски и отдал в приходскую школу. Окончив ее, он осваивает плотническое дело, затем ремесло изготовления стекла. Когда юноше исполнилось 16 лет, семья переехала в Казань. Тяга к рисованию заставляет его искать применения своим художественным наклонностям, и он поступает учеником в артель иконописцев.

Однажды Степан, увидев врубелевского «Демона», решил оставить иконопись. Теперь он пишет декорации для любительских спектаклей и привлекает внимание местных купцов, которые отправляют одну из его работ в Москву, директору Строгановского училища.

* Простаков В. Имя, вырезанное в тверди альгарробо и кебрачо // Italia–Италия. – М., 2011. – № 3. – С. 48–55.

Посещая в Москве вечерние курсы этого училища, юноша зарабатывает себе на жизнь нештатным ретушером в журнале «Русское слово». Здесь он познакомился с профессиональным фотографом итальянцем Дмитрио Тинелли. Увидев работы Степана, который к тому времени перешел с живописного отделения училища на скульптурное, он посоветовал ему поехать по окончании учебы в Италию.

Окончив в мае 1906 г. Строгановское училище, Степан без денег, без багажа, научившись у своего друга кое-как объясняться по-итальянски, отправляется в Италию. Здесь пришлось ему столкнуться с немалыми жизненными трудностями – порой негде было жить и нечего есть. Оказавшись в Милане, он наконец получил работу ретушера в музыкальном издательстве «Рикорди», что дало ему возможность снять жилье и получить средства для покупки глины, гипса и цемента для изготовления небольших скульптур на продажу.

Изучая творчество своих современников – Родена и Паоло Трубецкого, у которого учился в Строгановке, и мастеров Возрождения – Микеланджело и Донателло, он пытается совместить традиции с окружающей его действительностью, со своим собственным стилем в скульптуре.

С. Нефедов постепенно становится известен в кругах миланских художников и среди русских, живущих в Милане. Его посещает русская балерина Иза Кремер, гастролирующая в Италии. Восхищаясь его творчеством, она знакомит его с Федором Шаляпиным, выступающим в это время на сцене Ла Скала. Шаляпин также посещает скульптора и тот делает его восковой портрет. Знакомство Степана с директором музея Ломбардии Уго Неббиа позволило ему выставлять свои работы в залах Милана и Венеции. Неббиа же способствовал тому, что скульптура Степана «Последняя ночь осужденного перед казнью» была представлена на Венецианской биеннале 1909 г. Скульптура пользовалась большим успехом у публики и критиков, и это открыло ее автору двери известных тогда залов в Италии и Франции. Именно на этой биеннале в Венеции Степан Нефедов взял псевдоним Эрзя и был удостоен звания «Русский Роден». На его участие в венецианском смотре откликнулся Сергей Мамонтов: «Степан Дмитриевич Эрзя, единственный представитель России на выставке, поддержал честь русского искусства. Его статуя “Последняя ночь” властно

привлекает внимание своим трагизмом и является горячим протестом против смертной казни» (цит. по: с. 52).

В других скульптурах итальянского периода также были видны индивидуальность автора, его оригинальный стиль и уверенная рука.

Уго Неббиа советует Эрзе отправиться в Ниццу к своей знакомой графине Альтенберг. И действительно работы, которые с ее помощью Эрзя выставил в Ницце, имели триумфальный успех. Писатель Амфитеатров в корреспонденции из Ниццы писал в Петербургской газете «Речь» о скульптуре Эрзи «Тоска»: «Когда я взглянул на эту вещь, моей первой мыслью было: это музыка Бетховена, окаменевшая в мраморе» (цит. по: с. 53).

Эрзя уехал в Париж, но успех на международной выставке в Ницце опять сменился полосой неудач, безнадежным скитанием по углам. В Париже скульптор создает портрет Льва Толстого, скульптуру «Распятый Христос». Эту работу он посылает на выставку в Рим, его имя вновь появляется в русской и французской печати, но воспользоваться улучшением своего финансового положения ему не удастся. Некий аргентинец Марино предлагает ему в Париже стать агентом по продаже его работ. Эрзя соглашается, но Марино, требуя выполнения всех предоставленных им заказов, забирает почти все его гонорары. Степан решает вернуться в Италию. Он едет в Каррару и здесь приступает к работе с новым для себя материалом – каррарским мрамором. Он осознает, как важно сочетать обработанную поверхность камня с его нетронутой фактурой. Созданные им фигуры как бы высвобождаются из камня, обработка которого лишь завершает замысел автора.

Весной 1914 г. Эрзя получил письмо из России от Думы города Алатырь с предложением вернуться, чтобы принять участие в создании музея его имени. В мае 1914 г. он выезжает в Петербург. В Италию он больше не вернется, а Россию он вновь покинет в 1927 г., чтобы эмигрировать в Буэнос-Айрес и посвятить себя созданию скульптур из местных сортов дерева кебрачо и альгарробо.

Степан Дмитриевич Нефедов-Эрзя возвратился в Москву в 1950 г. В одном из зданий на Песчаной площади были выставлены его работы, привезенные из Аргентины. Москвичи с большим интересом посещали выставку Эрзи, хотя официальная критика не удостоила его большим вниманием. Все же он получил в столице

небольшую квартиру и был удостоен правительственной награды – ордена Трудового Красного Знамени. Общаясь с посетителями выставки, Степан Дмитриевич охотно давал пояснения к своим работам. Но о своей жизни и работе за рубежом, естественно, не упоминал.

Э.Ж.

Павел Руднев

ПОЛЯКИ В МОСКВЕ: УРОК СОЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА *

Программа польского сценического авангарда на «Золотой Маске» стала одной из важнейших точек российского фестиваля, крупнейшим событием московского сезона и, по мнению автора, «окажет колоссальное влияние на молодой режиссерский цех и смысловые нагрузки будущих российских спектаклей» (с. 67).

«Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.» Гжегожа Яжины, TR Warszawa

Ученик Кристиана Люпы Гжегож Яжина, поставивший сценарий Пазолини «Теорема», говорит о кризисе капиталистических ценностей, доведших Европу до потери смысла жизни, воли к жизни, до социопатии.

Эстетически польский театр сегодня во многом уходит от национального к интернациональному. Эстетически это выглядит как разворот на 180 градусов: от русского психологического театра и театрального наследия Польши (Люпа и его ученики всегда мыслили себя как оппозиция доктрине Гротовского) – в сторону немецкого формата. В «Теореме» мы видим воочию кодекс немецкой сцены: чистый, светлый павильон с прямыми линиями, матовый паркет, дизайнерская мебель конца 60-х годов, деревянные панели, эргономичность пространства. Сухая, сдержанная актерская игра, минимум текста. Протяженность, длительность как художественный принцип; внезапные скачки ритма и охлаждение. Затемнения и резкие вспышки «внутреннего», «естественного»

* Руднев П. Поляки в Москве: Урок социального театра // Новая Польша. – Варшава, 2011. – № 7–8 (132). – С. 67–75.

света. Молчание, скрип половиц, непрерывные звуки минималистской музыки, волнами накатывающие и атакующие наше сознание.

Спектакль Яжины следует логике фильма Пазолини и в чем-то заимствует его эстетику. Но если в фильме Пазолини конца 60-х мир буржуазной семьи хотя бы красив, изыщен и грустен¹, то в спектакле 2009 г. у Яжины семья словно бы изначально тронута вирусом саморазрушения: ходят как сомнамбулы, наслаждаясь собой, подолгу красуясь перед зеркалом, красясь, прихорашиваясь. Причесывание, маникюр занимают много сценического времени, превращаясь в бесплодный бессмысленный ритуал. Половозрелый сын фабриканта аутично, вяло клеит модель самолетика, который никогда не взлетит. После секса с Посетителем он будто бы обретает самого себя, пытается сублимировать пробужденное либидо в творчестве: неистово рисует бессмысленную картину, затем, недовольный результатом, красит ее щекой, головой, волосами и затем остервенело уничтожает, орошая полотно мочой. Всё бессмысленно и бесплодно. Дар, данный Посетителем, невозможно применить. Дав семье немного счастья, он убивает ее.

Гжегож Яжина показывает, как страшен бездуховный, утилитарный мир без идей и мечтаний, без трансцендентного, как бедна и неприютна материя, изыщная и комфортная, но холодная и неживая. Последнее желание перед смертью цивилизации – стать рабом желания, полностью подчиниться воле любовника-разрушителя, заменяющего их пустоту неутолимим либидо.

Режиссер не смог обойтись в театре без известной доли дидактики, свойственной современному немецко-польскому театру. И здесь не обошлось без лекций и моральной проработки. Когда кончается сюжет Пазолини, на видеоэкране появляются польские старики, которые говорят о прошлом, о социалистическом прошлом. Самое важное в этих диалогах: у стариков еще сохранились вера и смысл, чувство истории и чувство потери, которую эта история принесла. Их мир полон событий и чувства утраченного, они до сих пор верят в чудеса и видят своих «мертвецов». Прошлое руководит ими, командует. Это контрапункт ко всей истории семьи.

¹ Напомним, что фильм Пазолини – притча, а о главном герое – Посетителе (актер Теренс Стэмп) – режиссер говорил, что тот сочетает в себе дьявольское, божественное и нечто неуловимое. – *Прим. редф.*

Действие с двух концов обрамляет пресс-конференция фабриканта, который в деловом стиле отвечает на метафизические вопросы. Перед началом истории фабрикант умеет объяснить все: культура подстроилась под капитализм, стала частью рынка, общество превратилось в толпу потребителей, элита презирает плебс, а Церковь возможна лишь как инструмент регулирования толпы. «Вы верите в Бога?» – кто-то задает вопрос. «Не понимаю вопроса», – отвечает коммерсант. По завершении спектакля фабрикант, также соблазненный Посетителем, уже не так изыщен в своих речах: уверенность покинула его. «Мы сбились с пути, – несколько раз повторяет он. – Мы не можем проснуться» (цит. по: с. 68).

Депрессивный дух польского спектакля очевиден и оправдан. Яжина фиксирует состояние восточноевропейского общества, зависшего между резкой капитализацией и интеграцией в Евросоюз и не менее резкой утратой идентичности. Ощущая себя в состоянии полета в пропасть, польское общество через театр рискованно и смело осмысливает само себя, не стесняясь быть мрачным и строя какие угодно печальные прогнозы.

«(А) поллония» Кшиштофа Варликовского, Новый театр, Варшава

«Пятичасовая “(А) поллония” Кшиштофа Варликовского – без преувеличения, – убежден автор, – вершина европейского театра <...>. Философское, культурологическое образование, обучение в цитадели польской учености – Ягеллонском университете – не прошло для гения мирового театра даром. Как и все творчество Варликовского, этот спектакль – чистосердечное страдание, мучение и для режиссера, и для зрителей, которых принуждают ощущать катастрофу Второй мировой войны как психоз, незаживающую рану. Проблема польского мученичества и мучительства, Катастрофы и вины поляков перед евреями, равным образом и вины всех перед всеми, вины как первородного греха не дает Варликовскому успокоиться...» (с. 69). Варликовский снова и снова задает важнейшие вопросы: какова глубина дегуманизации мира, как духовно существовать человеку, как заниматься творчеством – после Аушвица, Майданека и Трешлинка. Пока человечество не разгадает феномена массовых убийств Второй мировой, оно не имеет права жить спокойно, с комфортом. «(А) поллония» заставляет

зрителя мучиться, задавать самому себе вопросы, страдать от укуров совести; это искусство, которое выворачивает тебя наизнанку.

Современный театр поражен постмодернистским вирусом иронии, сарказма. Там, где звучит пафос (неважно, у Шекспира или у Вырыпаева), современный театр тут же дает сигнал иронии: не пора ли усомниться?

У спектакля странное название. И Аполлония, и Аполлон, и Полония, т.е. Великая Польша. Соединяя в спектакле античные мифы и современную историю, Варликовский разрабатывает новейшую мифологию, легендаризирует ее. Центральная история трилогии – о польской женщине, которая укрывала евреев от нацистов в Варшавском гетто. Безрезультатно: и сама погибла вместе с семьей, и евреев не спасла. Варликовский противопоставляет польку Аполлонию Машинску двум античным героиням – тем, кто добровольно положил жизнь за то, чтобы жили другие: Алкесте, жене Адмета, той, которую Геракл извлекал из Аида, и Ифигении, принесенной Агамемноном в жертву Троянской войне.

Варликовский говорит о новом сознании современного героя: если судьбами античных персонажей руководят боги и идеи, то судьбой современной героини, которая потерпела крах, не руководит больше нечто идеальное, нечто возвышенное, нечто, что можно обозначить словом с большой буквы. Аполлония Машинска живет в мире, где нет ни богов, ни героев, ни ценностей, ни идеи спасения. В ней пробуждается иррациональный инстинкт человечности, в котором Варликовский видит весь смысл этой истории. В мире тотальной дегуманизации он обнаруживает последний ресурс человечности, который «включается» даже тогда, когда это противоречит инстинкту самосохранения. Человек без чувства вины и чувства греха не может считаться человеком интеллекта, человеком в высоком смысле слова. Нас от зверя отличает чувство вины. Культивирование чувства вины – это путь к самосовершенствованию.

Варликовский говорит о том, что Польша была и агрессором, и автором, палачом Треблинки и Майданека. Вина за Вторую мировую – это как первородный грех в христианстве – несмысленный, тот, что разделен навечно и на всех.

Сцена – узкая, очень длинная (метров сорок) полоска. Типичная для европейского театра атмосфера железнодорожного во-

кзала – кафель, кожаные красные диваны, туалетная комната, мини-сцена, видеоэкраны, усиленный свет, столики, стульчики.

Первая сценка – из жизни детей-беженцев в доме Машинской. Дети в шелку видят белку, хотят играть с ней, просятся наружу. Мама говорит: «Что там, на улице, вообще может быть интересного? Что там стоит увидеть?» (цит. по: с. 70). Простые слова обретают в этом контексте особый смысл: чем меньше интерес к реальности, тем меньше связан современный человек с действительностью. А действительность, где война не завершается ни на секунду, кошмарна. Точно так же, в семейном кругу, начинается история Ифигении. Девушка в белом платье радуется башмачкам, подаренным ей отцом, семья обедает, Агамемнон должен объявить за этим обедом свое решение. Он сообщает его и уносит Ифигению (Магдалена Поплавская) под мышкой, как воин – безропотную жертву.

Идейный посыл Варликовский «выкладывает» зрителю в виде лекции Агамемнона, государственного деятеля, у которого недостает милосердия и гражданственности для трагедии частного человека, для личного горя. Жестокая ирония заключена в его словах – сказанных о вине, но сказанных убийцей. Громко в микрофон, как рок-фронтмен, Агамемнон (Мацей Штур) говорит о том, что в войне обыватель теряет самое простое право – право жить. Но гораздо страшнее, когда у него отбирают право не убивать. На войне ничто не может избавить от необходимости убивать.

Варликовский через античный миф объясняет современникам, что необходимость убивать – химера высшей идеологии, от которой человек все еще может отказаться. Агамемнон убивает дочь Ифигению, а Клитемнестра убивает затем Агамемнона. К такому решению их подводит система античных духовных ценностей, религия, свод нормативов внутри общества, веление богов. Три истории, рассказанные Варликовским, объединяются причинно-следственной связью: во всех трех историях убийцы руководствуются верой в то, что убийство справедливо, оправдано их системой ценностей. Варликовский размышляет над вопросом о том, что такое общество военного режима, где убийство признается оправданным, становится атрибутом и основой чаемой гармонии. Духовно томимое человечество на самом деле вечно ищет это право убивать, обоснование для убийства, «утвержденное» некоей высшей субстанцией, неким судом высшей справедливости.

Показывая смерть Ифигении, Варликовский демонстрирует, что значит потерять одного человека, пережить семейную драму. Агамемнон в микрофон орет цифры. Во Второй мировой войне уничтожено 26,6 миллионов человек. 18 772 человека в день. 13 человек в минуту. За 4,6 секунды умирал человек. И Агамемнон заставляет зрителя испытать эту математику на себе. Каждые пять секунд, показывая пальцем в зал, он кричит: «ты умер, ты, ты, ты...»

Рассказывая о судьбе Аполлонии Машинской, Кшиштоф Варликовский не менее ироничен, чем в рассказе о героях Античности. Действительно ли добровольная жертва спасает мир? «Кто спасет одного, тот спасет весь мир», – сказано в Талмуде. А в случае с Аполлонией, которая пыталась спасти 25 евреев, но не спасла ни себя, ни детей своих? Нужна ли тогда такая жертва?

Опасные и острые, неразрешимые вопросы еще сильнее обостряются в другой сцене. Варликовский театрально восстанавливает церемонию в Израиле по вручению чудом спасшемуся сыну Аполлонии Славеку премии за мать. Сын отказывается от премии. Во время телеэфира, ведущий которого показан безобразным клоуном, делающим из человеческой трагедии шоу, идет еще одна война. На шоу впервые видятся Слаvek и Ривка – единственная спасшаяся из детей, которых укрывала Аполлония. Ривка долгое время молчала, но, если бы не ее признание, о подвиге Аполлонии никто бы не узнал. Слаvek призывает Ривку к покаянию, просит повиниться за смерть матери. Война продолжается. Ривка рассказывает, как дети были вынуждены удушить плачущего ребенка, чтобы спасти себя.

Спектакль Варликовского, созданный из клубка противоречий, ставит только вопросы, он не дает ответов. Режиссер призывает ощутить персональное чувство вины за все, он размышляет о том, как заново поверить в человека, как восстановить право на человечность.

**«Персона. Мэрилин», реж. Кристиан Люпа,
Театр драмы им. Густава Голубека, Варшава**

Спектакль Люпы – театральная магия, смелость, риск и огромная самоотдача мученицы-актрисы на сцене. Режиссер раскрывает, как массмедийная культура губит личность, как слава парализует человека, парализует артиста в человеке. Как умирает, му-

чаясь в агонии совести и бессилия что-либо изменить, кумир поколений, а по сути сама жизнь, ее воплощение, ее символ в сознании масс. Мэрилин – образ жизнеутверждающий. Какой бы ни была личность кумира (Люпа фиксирует в традициях документального театра все пороки и мнимые прелести стиля жизни Монро), важно лишь то, что кумир олицетворяет. В данном случае – вечную женственность, ее реинкарнацию середины XX в. Спектакль – это тризна по этой «вечной» женственности, похороны красоты.

Спектакль «Персона. Мэрилин» – это часть цикла о фальшивых пророках XX в., который задумал Кристиан Люпа. В своих спектаклях режиссер показывает наш век как век, заблудившийся в тупиках философии и идеологии, это, по Кристиану Люпе, – век фальшивых пророков. Сарказм Люпы заключается в том, что других-то у нас и не было. Люпа смеется над культурой апокалипсиса, идущей путями не свершений и завоеваний, а разочарований и отчуждения. По мнению автора статьи, «Люпа как выдающийся театральный мыслитель прозревает остатки великих идей <... > Отрицая их, он утверждает, верует в то, что важно не то, чем человек является, а то, о чем в конечном итоге благовестит» (с. 72).

Кристиан Люпа наблюдает за своими героями только в день их смерти. Известное, растиражированное лицо Мэрлин размыто, превратилось в импрессионистский «обморок сирени»: краска потекла, отеки, слезы, алкогольная одутловатость. Мэрилин как человек «вся вышла», истратилась. Публичность превращает человека в ничто, личность высосана, выедена глазами кинокамер. Мэрилин хочет сыграть Грушеньку в «Карамзовых» и не может ее сыграть, потеряв индивидуальность.

Фантастическая, рискованная, смелая актриса Сандра Корженяк играет пьяную женщину, которая несмотря ни на что стремится возродиться, вернуться к своему призванию. Корженяк играет практически обнаженной, в кардигане едва ли до ягодиц, порой сбрасывает его, оставаясь полностью обнаженной перед зрителем «с грудью наперевес». Это подача женской телесности, это игра телом, игра женской половой энергией или, если угодно, «монологи вагины». Кристиан Люпа проникает в те сферы интимности, куда уже не может проникнуть видеокамера вездесущего ток-шоу. Обнаженное тело почти лишено сексуальности, флирта, стыдливости. Не тело обнажено, а текст, актерская подача, нервы, дух. Обнажение болезненное: «Я хочу лежать голой в гробу», –

говорит Мэрилин, и в этом меньше вызова, а больше художественной стратегии. Танцуя безликий молчаливый танец, выставя напоказ тело зрелой женщины, актриса бесстрашно демонстрирует телесное безумие, телесную агонию.

Финал – особая часть спектакля. Угасающее тело Мэрилин Монро во всей своей наготы кладут на поверхность длинного стола. То ли операция, то ли этрусское надгробие, то ли, в конце концов, мертвый Христос Ганса Гольбейна. Это смерть Мэрилин, смерть поп-иконы. Люпа дает на заднике огромное, все заполняющее собой видеоизображение полыхающего, танцующего огня. Мы видим смерть красоты. Огонь пожирает красоту. Мэрилин на наших глазах исчезает как иллюзия.

Она и была иллюзией, мечтой, фантомом, напомнившим миру о красоте, которая может как разрушать, так и утверждать жизнь.

«Вавилон» Майи Клечевской, Польский театр, Быдгощ

Польский провинциальный спектакль был самым взрывоопасным и проблемным: организаторы сомневались в его успехе, а он оказался очевидным и убедительным. «Вавилон» построен на эстетике безобразного, он словно бы соединяет в себе и многие откровения современного театра, и множество банальностей, мертвых, пустых ходов, примененных намеренно. Майя Клечевская создает спектакль настолько китчевый и броский, настолько омерзительный и демонстрационно гадкий, эксгибиционистский по сути, чтобы передать свою идею и идею драматурга Эльфриды Елинек, переживающей трагедию тюрьмы Абу-Грейб: обесцененный, обезбоженный мир, с одной стороны, реализует себя в насильственных рейдах «за свободу» (Ирак), с другой – маниакально тиражирует через технические средства насилие над побежденными и собственное скотство. Технический прогресс открыл новую форму филистерства: маниакальное желание заполнять собой пространство. Насилие «делается» для того, чтобы быть снятым, быть зафиксированным на пленку, растиражированным и потребленным. Само насилие – не мотивация насильника, смысл – лишь в фиксации поступков, «одевание» насилия в рамку «искусства», в «творчество». Технические средства необходимы для удовлетворения неутолимых эксгибиционистских-вуайеристских психозов.

Спектакль, строящийся как калейдоскоп оживленных картинок, заканчивается фразой, брошенной походя: «Всё это вы можете найти в Интернете». Ссылка на первоисточник важна: быть отгороженным от проблемы, не замечать насилия, войны, террора – невозможно. Это пришло в твой дом через социальные сети. И ты становишься волей-неволей участником глобального процесса съемки-воспроизведения-потребления. Визуальная культура, на которой базировалась европейская культурная доктрина, обернулась в XXI в. обратной стороной: зависимостью от лицемерия тайного, скабрезного, интимного и, напротив, патологическим желанием это демонстрировать.

Режиссер Майя Клечевская сравнивает сумасшедший текст австрийской радикастки Эльфриды Елинек с монологом жертвы, который «смог» бы произнести обугленный и расплавленный кусок человеческого мяса, свисающий на мосту в Эль-Фалудже – кровавой бойне в Ираке. Образ порождает сравнение с мифом об Аполлоне и Марсии – герое, с которого жестокий и «идеальный» бог в приступе соперничества сдирает кожу.

Эта символика дает вполне внятное представление о том, с каким больным, болевым, несценичным, запутанным текстом пришлось работать режиссеру, попытавшемуся в условиях провинциального театра создать кошмарный сон о действительности в рамках искусства.

На сцене мелкий бассейн – почти лужа, аутичные мимикрирующие персонажи, каждому из которых дан свой страстный монолог-крик. Тележки в морге, погребальные урны, пепел из которых будет рассыпан над «морем». Мы видим паломницу, прикатившую коляску с сыном-инвалидом к святым иконам, трансвестита, обучающего рожениц пережить муки, позитивного тренера, работающего с больным анемичным ребенком, оголтелую девицу, пытающуюся приучить своего тучного бой-френда к физкультуре и наслаждению своим телом. В сущности эти герои кричат об одном и том же: состояние мира сильно оторвалось от идеального, идеалистического представления о нем. Как есть и как надо – слишком различаются. Жизнь представляет собой цепочку холостых ходов, существование человека обесмыслилось, и связи реального и трансцендентного, любые попытки мифологизировать действительность больше не работают. Дальше на огромной сцене матери в морге оплакивают сыновей, погибших в Ираке. Майя

Клечевская подключает к этой «процедуре» и фрейдистские подтексты, и аллюзии на античные образы, доказывая, что и это беспочвенно. Символ матери-жертвы теряет всякий смысл, когда для нас не прояснено самое главное: о чем эта война, ради чего насыляется смерть, почему поляк воюет в Ираке, и, наконец, в чем справедливость, где утешение и радость. Материнская скорбь теряет свое значение и смысл, если в человеке живет до сих пор маниакальная потребность убивать, унижать и тиражировать образы убийства.

Сцена в морге сменяется колоссальной экстатической сценой всеобщего моления, где невозможно не прочесть переосмысление того опыта литургического театра, которым ценен польский театральный канон, канон Гротовского и Станевского. Как в культуре Гротовского неистовый католицизм, заимствующий барочную религиозную пластику, сочетался с весьма ироническим антирелигиозным разрушительным хулиганством, так и у Клечевской христоподобное страстотерпие героя, чье тело словно списано с ренессансных распятий, необходимо, чтобы обнаружить в современном человеке комплекс Авраама: Бог-людоед, бог, требующий бесконечных человеческих жертв. Бог-жертва, чье пророчество демонстрируется через телесное мученичество и страдание тех, кто рядом с Ним, оказывается с очевидностью Богом-мучителем. Это, так можно сказать, и есть символ нашего общего двухтысячелетнего Вавилона.

Артисты, только что разыгравшие сцены распятия и пыты, сочувственных оплакиваний, тут же быстро, как физкультурники, «складируют» свои изможденные тела в пирамиду Абу-Грейб: памятник и итог христианской цивилизации. И если для послевоенного поколения Ежи Гротовского вся невыносимая боль выразилась в переживании итогов Второй мировой войны с ее массовыми уничтожениями и опытом дегуманизации, а цивилизация оканчивалась в печах Освенцима, где сжигаемые сами «подгребали» себя к «очистительному огню» и их суррогатный Мессия сгорал вместе с ними, то для поколения Майи Клечевской и Эльфриды Елинек крайняя точка цивилизации и культуры – издевательства американских солдат над мусульманами в Ираке, «творимые» даже уже не ради расовой или религиозной чистки, а ради съемки и тиражирования и, с неизбежностью, для сладострастного вуайеристского наблюдения.

Финал спектакля – получасовой концерт артиста, певца и перформера Себастьяна Павляка. Полуголый и все дальше обнажающийся, кривляющийся, дуреющий шансонье, делающий кучу непотребств ради эпатажа, этот менестрель эпохи распада поет, по его собственному определению, «военные песни». Про капрала из Абу-Грейб Чарльза Гранера, про то, что человек стал дырой, пустотой, обесмыслился, обесценился, про распад и отчаяние. Веселые, злобные, задорные песни кривляки и дурака, рвущего жилы для того, чтобы сказать нам про глобальный ценностный демпинг, результаты которого он предлагает увидеть в Интернете.

С.Г.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Виктор Куллэ

ТЕАТР И ХРАМ*

На заре перестройки это был едва ли не первый случай употребления нецензурной лексики с театральных подмостков. Речь идет о первой постановке пьесы Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», предпринятой в 1989 г. актерами театра-студии МГУ. Сам Ерофеев комментировал это так: «Нецензурный язык не представляет для меня какого-то интереса. По тысяче причин. Если я использую этот материал, то невзначай. И у меня нет никаких достижений в его разработке. Речь идет о нецензурных явлениях жизни, а не о способах изображения. Я тихо наблюдаю, что происходит во мне и в других. А какими средствами это изображено, кому какое собачье дело?» (цит. по: с. 92).

К числу «нецензурных явлений жизни» можно отнести и то, что мы, молодые литераторы, пишет В. Куллэ, для коих Ерофеев был истинным кумиром, ведать не ведали, что премьера «Вальпургиевой ночи» происходит в оскверненном храме. Не ведали по причине неизбывного советского невежества. Пришла пора это невежество постепенно изживать.

Первым домовым храмом Московского университета стала церковь Св. Дионисия ареопагита на Большой Никитской, построенная в 1519 г. Алевизом Фрязиным. Она располагалась на территории усадьбы князей Репниных, отошедшей по завещанию в собственность университета. Однако здание было ветхим – и возникла потребность в возведении нового, пригодного для служения храма. В сентябре 1785 г. Екатерина II преподнесла университету поис-

* Куллэ В. Театр и Храм // Italia–Италия. – М., 2010. – № 9. – С. 92–95.

тине царский подарок: купила для него владение на Моховой и пожаловала громадную сумму денег на обустройство. Матвей Казаков возвел Главное здание, которое сейчас занимает Институт стран Азии и Африки, а в 1791 г. в его правом флигеле и была устроена первая домовая церковь во имя св. Татианы. Архитектором и художником церкви стал итальянский мастер Антон Клауди. Убранство церкви поражало своим великолепием – достаточно сказать, что на аналое красного дерева лежал образ Спасителя, написанный самим Тицианом.

Эта университетская церковь сгорела вместе со всем зданием на Моховой в пожаре 1812 г. История же нынешнего храма началась в 1832 г., когда император Николай I приобрел для университета усадьбу Пашковых на Моховой, выстроенную Василием Баженовым, – теперь это аудиторный корпус МГУ. Известно, что в усадьбе на Моховой владельцы давали балы и театральные представления, поначалу же в том флигеле, где ныне располагается университетская церковь, был устроен конный манеж.

В 1836 г. архитектор Евграф Дмитриевич Тюрин перестроил бывший флигель для нового помещения церкви. Тюрин, строитель Богоявленского собора в Елохове, считал честью работать для Московского университета и трудился безвозмездно. Храм был освящен в 1837 г. митрополитом Московским Филаретом (Дроздовым), причисленным ныне к лику святых. Интерьер новой церкви также отличался великолепием. По краям иконостаса располагались скульптуры двух коленопреклоненных ангелов работы скульптора Витали: справа Ангел Радости, слева – Ангел Скорби. В 1855 г. столетнему юбилею университета итальянский художник Ланжелотти расписал стены и потолок, а преподаватели и студенты собрали деньги на приобретение двух икон кисти Рубио – святителя Николая Чудотворца и святой Елисаветы праведной, выполненных в византийском стиле. Тогда же у церкви появилась собственная святыня: в 1855 г. историк Михаил Погодин подарил домовому храму частицу мощей святого Кирилла, которую ему преподнесли в Пражском соборе, где хранится десница просветителя славян.

В стенах этого храма крестили Марину Цветаеву, отпевали великих историков Соловьёва и Грановского. Но – главное – знали ли актеры, десятилетиями выходившие на сцену студенческого театра, что здесь, в этом храме, отпевали Гоголя?

В июле 1919 г. большевики закрыли храм, чтобы устроить в нем студенческий клуб. Используя слова процитированного выше Венедикта Ерофеева, произошло то самое «цензурное явление жизни», которое будет похлеще любой ненормативной лексики. Однако, видимо, пишет автор, тут не обошлось без неугомонного духа Гоголя – на месте православного храма возник со временем храм искусства.

Если быть точным, студенческий театр Московского университета – один из старейших в стране. Он – ровесник самого университета, но тот театр, о котором идет речь, открылся 6 мая 1958 г. спектаклем «Такая любовь», поставленным Роланом Быковым. Отсюда вышла целая плеяда ныне знаменитых актеров: от Савиной, Демидовой, Филиппенко, Шифрина до Кортнева и Пельша.

Теперь здесь снова Храм. И это правильно. Но все происходившее в его стенах не случайно. Недаром именем великомученицы Татианы освящен один из самых живых и веселых студенческих праздников – Татьянин день.

Э.Ж.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В.Д. Дажина

РАФАЭЛЬ САНТИ – МАСТЕР ВЫСОКОЙ РЕАЛЬНОСТИ*

Рафаэль – художник, чье творчество стало для современников и потомков синонимом красоты, грации и совершенства в искусстве. Вместе с Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тицианом и архитектором Донато Браманте он создал тот художественный язык, с которым связан небывалый взлет в истории европейской культуры, – искусство Высокого Возрождения в Италии. Более того, именно творчество Рафаэля ознаменовало кульминацию классического искусства Возрождения, высшую точку в развитии заложенных в ренессансной культуре возможностей.

Еще при жизни слава вознесла Рафаэля на недостижимые высоты. Автор его жизнеописания Джорджо Вазари, один из первых историографов итальянского искусства, смотрит на своего героя сквозь «лучезарный туман», творя легенду, которая завораживала потомков и мешала самостоятельности их суждений. Миф о «божественности» дара Рафаэля-художника, о необыкновенном обаянии его личности, отмеченной печатью гения, импонировал художникам и любителям искусства многих поколений. В начале XIX в. он был подхвачен немецкими романтиками, которые увидели в Рафаэле и его судьбе воплощение своих представлений о гениальном художнике-творце. Среди поклонников Рафаэля были

* Дажина В.Д. Рафаэль Санти – мастер высокой реальности // Культура и время. – М., 2011. – № 3. – С. 77–84.

знаток древностей И. Винкельман, И. Гёте, перед ним преклонялся французский художник О.Д. Энгр, им восхищались русский художник А. Иванов и писатель Ф. Достоевский. Гёте ставил искусство Рафаэля рядом с Гомером и Шекспиром, его творчество было для него воплощением высшего совершенства художественного гения человечества, критерием прекрасного.

На рубеже XIX–XX вв. художники наступающего века, стремясь разорвать узы академизма, сбрасывают Рафаэля с пьедестала, видя в нем воплощение тех качеств академической системы, против которых они боролись. Однако и противники, и поклонники Рафаэля были единодушны в главном – в признании величия его художественного гения.

Рафаэль Санти родился 6 апреля 1483 г. в семье придворного поэта и живописца Джованни Санти. Детство и юношеские годы прошли в окружении искусства, его первые впечатления овеяны красотой горных пейзажей Урбино. Наибольшего расцвета родной город Рафаэля достиг во второй половине XV в. в период правления герцога Федерико да Монтефельтро, большого ценителя искусства. Благодаря его покровительству в городе работали многие художники и архитекторы, приезжавшие сюда из других городов. Не случайно Александр Бенуа считал, что именно дух Урбино сформировал у Рафаэля присущее лишь ему понимание архитектурной красоты и знание перспективы, заложившие основу его классического стиля.

Отец Рафаэля не был выдающимся художником, но вполне возможно, что именно он был первым учителем сына и с раннего детства смог привить ему вкус к прекрасному.

Рафаэль рано потерял родителей: его мать умерла в 1491 г., когда мальчику было всего 8 лет, а через три года, в 1494 г., он потерял и отца, оставшись на попечении своих родственников. Рафаэль рано проявил способности к самостоятельному творчеству, о чем свидетельствует знаменитая «Книга эскизов» (Галерея Академии, Венеция), его юношеский карандашный автопортрет и образ «Богородицы, читающей книгу» – небольшая фреска, написанная на стене дома, в котором прошло детство художника и в котором сейчас открыт его музей.

Благодаря покровительству Гвидобальдо да Монтефельтро Рафаэль продолжил обучение сначала в мастерской придворного

живописца Тимотео Витти, а через пять лет перешел в мастерскую Пьетро Перуджино, возможно, уже в качестве помощника.

Еще со времен Вазари ранний период творчества Рафаэля называют «перуджиновским», настолько сильной была зависимость молодого художника от манеры учителя. Ранние произведения Рафаэля, выполненные им в 1500–1504 гг., свидетельствуют о том, что он воспринял не только образный строй и формальный язык Перуджино, но унаследовал от него творческий метод, основанный на внимательной проработке в подготовительных рисунках живописной композиции как в целом, так и отдельных ее деталей. К лучшим произведениям молодого Рафаэля относятся «Мадонна Конестабиле» (1500–1502) из Эрмитажа и «Обручение Марии» (1503–1504) из Галереи Брера в Милане. «Мадонну Конестабиле» Рафаэль написал, когда ему было около 20 лет.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграло в творческой эволюции молодого художника его пребывание во Флоренции, куда он приехал вместе с Перуджино в 1504 г. и где пробыл с небольшими перерывами до 1508 г. Здесь он познакомился с Фра Бартоломео, скульптором Андреа Сансовино и молодым Андреа дель Сарто, с художниками Ридольфо Гирландайо, Граначчи и Бастиано да Сангалло. Возможно, именно Перуджино свел Рафаэля со своим бывшим соучеником по мастерской Андреа Верроккьо, а теперь известным художником – Леонардо да Винчи, оказавшим большое влияние на умбрийского мастера. Судя по многочисленным рисункам, Рафаэль не просто заимствовал те или иные мотивы из произведений флорентийских мастеров, особенно Леонардо и Микеланджело, а изучал законы, которым они следовали в своем искусстве. Знакомство с искусством Флоренции стало незаменимой школой для Рафаэля. Среди его рисунков этого периода сохранились свободные зарисовки с фресок Джотто и Мазаччо, со скульптур и рельефов Донателло, с картонов Микеланджело и Леонардо.

За четыре года пребывания во Флоренции Рафаэль значительно преуспел – он отошел от лирической камерности своих умбрийских произведений, в полной мере овладев новым живописным стилем, предложенным его старшими коллегами – Леонардо и Микеланджело. К этому времени относятся знаменитые Мадонны Рафаэля («Мадонна Громдука», «Мадонна со щегленком», «Прекрасная садовница», «Мадонна с безбородым Иосифом»), образы которых надолго сковали воображение художников, следовавших

в предложенном Рафаэлем направлении. Его Мадонны, мило и грациозно играющие с детьми, лишены набожной святости, в них художник передал тонкое сочетание материнской нежности, живой непосредственности поз и жестов с божественным совершенством Царицы Небесной.

Опыт флорентийского периода показал, что Рафаэль, как никто другой, умел быстро схватывать и творчески перерабатывать сторонние влияния, из многих манер создавая свою собственную, которую, по словам Вазари, его современники бесконечно ценили, и которая для многих стала примером для подражания.

В 1508 г. Рафаэль был приглашен папой Юлием II в Рим для росписи парадных апартаментов в старом Ватиканском дворце. С этого времени начинается новый этап в его творчестве, отмеченный взлетом артистической карьеры — от узкого круга поклонников таланта молодого, обаятельного, подающего надежды умбрийского художника к вершинам славы и известности.

Во время правления пап Юлия II и Льва X Рим стал ведущим центром культурной жизни Италии. Вокруг папского двора собрались лучшие поэты, музыканты, композиторы, ученые-гуманисты и художники того времени.

Судьба благоприятствовала Рафаэлю: в Риме он нашел могущественных покровителей. Поклонником его таланта был папа Юлий II. После его смерти Рафаэль выполнял заказы Льва X, который, как все Медичи, считал себя покровителем искусства. Пользуясь его дружеским расположением, художник стал ведущей фигурой художественной жизни Рима, организатором и исполнителем живописных и архитектурных работ в Ватикане. Римский период был самым насыщенным и плодотворным в творческой жизни художника.

Обладая исключительной работоспособностью, Рафаэль к своим 37 годам успел сделать столько, сколько не всякий художник может создать за долгую жизнь: расписал со своей мастерской Ватиканские станцы, руководил живописными работами на вилле Фарнезина и в Лоджиях Ватикана, создал картоны для ковров на сюжеты деяний апостолов Петра и Павла, выполнял многочисленные заказы частных лиц и религиозных общин, в том числе на портреты и алтарные картины. В 1514 г. Лев X назначил Рафаэля главным архитектором на строительстве собора Св. Петра. В качестве комиссара древностей он занимался охраной и переписью памятников Древнего Рима.

Наиболее известным произведением Рафаэля римского периода является созданный им и его мастерской цикл росписей, украшающий парадные папские апартаменты в Ватиканском дворце, так называемые Ватиканские станцы (от итальянского слова stanza – комната). Помимо определенного стилистического единства, росписи парадных апартаментов преследуют и общую цель: в аллегорических, библейских и исторических образах выразить идею духовного могущества католической церкви и авторитета ее главы – римского первосвященника. Введенные во фрески портретные образы, в частности папы Юлия II, благодаря силе и выразительности характеристик придают жизненную убедительность легендарным и библейским событиям.

В Риме Рафаэль продолжал развивать тему Мадонны, которая столь полюбилась ему еще во Флоренции. Поиски идеала привели Рафаэля к созданию замечательного творения его художественного гения – к «Сикстинской мадонне» (1513–1514, Дрезденская картинная галерея), написанной по заказу монастыря черных монахов для церкви Святого Сикста в городе Пьяченце. В середине XVIII в. она была продана в Дрезден, где находится и поныне. Свое второе рождение картина пережила после 1945 г., когда, вместе с другими произведениями, была извлечена из-под развалин музея и позднее отреставрирована в Москве. «В чем секрет необыкновенного обаяния и притягательной силы “Сикстинской мадонны”, почему при взгляде на нее зритель отрешается от всего суетного и мелочного, что окружает нас в жизни? Возможно, это связано с тем, что Рафаэлю удалось достичь безупречного равновесия между реальным, жизненным образом матери, несущей своего ребенка, и идеальными представлениями о царственном величии Мадонны. Это сочетание реального и идеального делает Марию достоянием вечности, а “Сикстинскую мадонну” одним из самых любимых произведений мировой живописи» (с. 84).

Последней незавершенной работой художника стал большой алтарный образ «Преображение Христа» (1517–1520, Пинакотека, Ватикан), заказанный ему кардиналом Джулио Медичи. Мастер работал над ним три года, но так и не успел его завершить.

Рафаэль умер внезапно, после недолгой болезни, в день своего рождения – 6 апреля 1520 г. Многими его смерть была воспринята как смерть искусства – настолько велики были слава и всеобщее почитание художника.

Э.Ж.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Джон Дайсон

СОЛНЕЧНЫЙ ШТОРМ*

Над поверхностью Солнца поднимается сверхгорячая плазма, которая вдруг разрывается, «выстреливая в Солнечную систему миллиарды тонн газа» (с. 74). Раскаленная плазма несется в направлении Земли со скоростью две тысячи километров в секунду. Солнечный супершторм (специалисты называют его «корональным выбросом массы») представляет опасность, поскольку в сердцевине его вибрируют магнитные силы, вызывающие мощные броски электрического тока, который может проникнуть на Земле в линии электропередачи и сжечь трансформаторы. Атмосферу Земли защищает магнитный экран – магнитосфера, отчего явления солнечной активности лишь иногда проникают сквозь этот защитный экран.

«Самый мощный за всю историю наблюдений супершторм обрушился на Землю в 1859 году» (с. 75). Были расплавлены провода и возникли пожары на телеграфных линиях. Менее мощные выбросы были в 1921, 1989 и 2003 гг., когда без электричества оказались целые районы. При солнечных суперштормах, т.е. всплесках космической радиации, могут получить дозу облучения авиапассажиры. Так произошло в октябре 2008 г., когда из-за такого всплеска аэробус, совершавший рейс из Сингапура, «дважды резко потерял высоту, из-за чего 39 пассажиров получили травмы» (с. 77).

* Дайсон Д. Солнечный шторм // Ридерз дайджест. – М., 2011. – Сент.-окт. – С. 72–79.

В 1859 г. зависимость Земли от электричества была гораздо более низкой, чем в настоящее время. Если бы сейчас произошел такой же мощный корональный выброс, то в США были бы расплавлены 380 трансформаторов, и треть американского Севера на многие месяцы погрузилась бы во тьму, было сказано в докладе НАСА в 2008 г. «Автор этого доклада, д-р Уильям Радаски, отмечает, что для Европы подобные оценки не проводились» (с. 78). В Европе единая энергосеть тянется от Польши до Португалии и от Дании до Греции. К ней подсоединены британская и скандинавская сети, а страны Балтии подключены к скандинавской и российской системам (с. 79).

В Европе только Финляндия принимает меры для защиты от разрушительного воздействия корональных выбросов массы. В 1960-х годах Финляндия установила сверхпрочные трансформаторы для защиты от молний. В 1989 г., когда на Европу обрушился очередной солнечный шторм, ночью можно было наблюдать полярное сияние. Ведь корональный выброс массы – это настоящий ураган солнечных ветров, т.е. облако газа температурой в миллион градусов, выстреливающее из Солнца. Корональный выброс массы усиливает электрическое поле на поверхности Земли и создает перенапряжение в электрических сетях. Во время вспышки на Солнце 8 сентября 2010 г. произошел корональный выброс массы в космос. «Пока катастрофа нас миновала», – сказано в эпиграфе к реферируемой статье (с. 72).

И.Г.

Майкл Кедем

«ЭТО УБЬЕТ ТО» *

Идея тождества двух миров – небесного (звездного) и под-земного – основа мезоамериканского мировоззрения. Потусторонний мир в этой системе существовал одновременно и над человеком в виде светил Млечного пути и глубоко в толще земли под его ногами. (Автор называет эту мировоззренческую модель би-космизмом.) До недавнего времени такое представление казалось настолько нелогичным, что трудно было поверить в существование людей, всерьез исповедовавших подобный абсурд. Ситуация изменилась после выхода в свет работ Станислава Грофа, который приводит убедительные доказательства наличия «вселенского сознания», благодаря которому человек способен непосредственно ощущать единство космоса, воспринимая любые границы и различия как иллюзию.

С. Гроф пишет, что психологический опыт человека, вышедшего на уровень вселенского сознания, часто и без вмешательства органов чувств открывает прямой доступ к источникам информации, явно выходящим за рамки конвенционального круга. Он может включать сознательный опыт других людей и представителей других видов животных, растительной жизни, элементы неорганической природы, микроскопическую и астрономическую области, недоступные без специальных приборов, исторический и доисторический опыт, знание будущего, отдаленных мест или других измерений существования.

* Кедем М. «Это убьет то». – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2011/71/ke4.html>

Всепроникающий дух единства, свойственный данной системе, проявился, в частности, в том, что основные города, построенные носителями цивилизации майя, создавали своим расположением на географической карте рисунок, повторявший контуры Млечного пути. Пирамиде в данном комплексе идей отводилось особое место. Устремленная в небо, она связывала потустороннюю жизнь человека с Млечным путем, а захоронение под ее основанием было аналогом Пещеры предков, т.е. подземным отражением звездного мира. Все люди входили в одну семью и посредством реинкарнации периодически покидали земную твердь, чтобы затем вновь родиться на ней. Глубокий интерес к астрономии был естественной чертой мезоамериканцев, а пирамида, с вершины которой люди наблюдали за звездами, являлась одновременно и усыпальницей и обсерваторией.

В свете приведенных выше соображений специфика египетской цивилизации уже не кажется странной. Большое количество астрономических зданий, характерное для Древнего царства, т.е. для самого раннего периода в истории Египта, так явно контрастирующее с крайней неразвитостью почти во всех других областях, вполне созвучно имеющейся у нас информации о прошлом Мезоамерики. Понятно и сочетание ориентированности пирамид на звезды с их функцией надгробного сооружения. И в Египте, и в Центральной Америке пирамида предстает метафизической горой, связывающей звезды с Пещерой предков.

Но и в ту далекую эпоху египетская традиция уже несколько отступила от своих архаических корней: идея реинкарнации была утрачена, своеобразный эгалитаризм уступил место культу правителя, характерному для других древневосточных деспотий, и Пещера предков под пирамидой превратилась в индивидуальную усыпальницу обожествленного правителя.

С течением времени пирамиды также отошли в прошлое, но напряженное внимание к проблеме смерти и загробного существования по-прежнему отличало египетскую державу от политических образований, возникавших за ее восточной границей. Не в пример Шумеру с его бесчисленными «потомками», подчинившими в конце концов своему влиянию даже Грецию, египетская цивилизация не имела наследников, если не считать, конечно, отголосков мифа об Осирисе и Изиде в христианской теологии.

Но был ли египетско-мезоамериканский культурный эксперимент единственным в своем роде? Некоторые из известных нам фактов позволяют предположить, что пирамиды по обе стороны Атлантики явились предельным выражением некоего типа развития, проявившего себя в предисторическую эпоху в различных областях нашей планеты.

Обратимся теперь к поразительному архитектурному феномену, вызвавшему не меньше споров, чем пирамиды Египта и Мезоамерики, к британскому Стоунхенджу.

По общему мнению исследователей, первые постройки в этом внешне не примечательном уголке Южной Англии появились около 3 тыс. лет до н.э., материалом для них служило дерево, но через четыре-пять веков строители стали использовать камень. Стоунхендж, который привлекает сегодня туристов, был возведен во второй половине III тыс. до н.э., и после 1600 г. до н.э. комплекс не претерпевал уже никаких изменений. Главный его элемент, сохранившийся почти полностью, – это круг, составленный из мегалитов – массивных каменных столбов весом около 40 тонн. Каждые два столба увенчивались каменной плитой, положенной на них сверху, вес плиты составлял примерно 10 тонн.

Часть столбов и перекрытий разрушена, но и сейчас можно видеть пять внушительных п-образных каменных конструкций. Главный круг (ученые называют его «sarsen circle») находился внутри кольца намного большего диаметра, состоящего из деревянных колонн, впоследствии уничтоженных временем, но углубления, в которых они были установлены, найдены и зафиксированы археологами. Помимо этих двух концентрических кругов, был и третий, «внутренний» круг – кольцо небольшого диаметра в самом центре комплекса, образованное мегалитами из так называемого «голубого камня». Размером они не уступали мегалитам главного кольца, но имели другое происхождение.

Приступив к изучению Стоунхенджа, ученые прежде всего задались вопросом: откуда взялись эти камни среди бескрайней заросшей травой равнины? Выяснили: мегалиты главного кольца были доставлены из каменоломен в 40 км от Стоунхенджа, а «голубые камни» проделали еще больший путь. Горы Пресели в Юго-Западном Уэллсе, откуда они были взяты, отстояли от «стоунхенджских колец» на 240 км.

Внешний круг комплекса включал в себя «вход», обозначенный стоящими по бокам двумя одинаковыми плоскими каменными щитами. Три небольших камня, предварявшие их, образовывали собой прямую линию, проходящую между щитами, а затем пересекающую общий центр трех кругов и заканчивающуюся в противоположной точке внешнего кольца среди возвышений, формировавших «выход».

Расчеты показали, что в результате центр оказывался той точкой пространства, где можно было наблюдать первый луч восходящего солнца в самый длинный день года (летнее солнцестояние) или, повернувшись спиной, видеть последний луч заката в самый короткий из дней (зимнее солнцестояние).

Данная особенность еще более выделена в самой старой из многочисленных мегалитических построек Англии и Ирландии – в комплексе Ньюгрейндж (к югу от Дублина). Центральное сооружение (оно было возведено около 3100 г. до н.э., т.е. за полутысячелетие до каменных столбов Стоунхенджа; от египетских пирамид его отделяет еще больший срок) представляет собой крытое круглое здание высотой 13,5 м. и диаметром 85 м. Вход (небольшое круглое отверстие) ведет в длинный коридор, упирающийся в гробницу (геометрический центр Стоунхенджа также был местом захоронений). Коридор весь год был погружен во тьму и освещался лишь однажды и всего на несколько минут, когда точно в отверстие падал первый луч солнечного восхода в день зимнего солнцестояния. В наше время луч «запаздывает» на несколько минут в строгом соответствии с изменениями наклона земной оси за последние пять тысячелетий. (Напомним, что сходные «астрономические поправки» позволили ученым определить, что главная пирамида в Гизе (Египет) была ориентирована на Сириус. Особое место эта звезда занимала и в пантеоне майя.) Отверстие, озаряемое солнцем в особо значимые для календаря дни года, – характерная деталь также некоторых храмов древней Мезоамерики.

Массивный столб, вертикально поднимающийся в небо, был, вероятно, самым простым и самым древним символом единства двух миров (подземного и надземного), тогда как наш изменчивый и «промежуточный» мир обретал обоснование и объяснение в сопричастности этим двум сферам. Столь популярные у строителей Стоунхенджа п-образные сооружения можно рассматривать как не завершившийся переход от каменной вертикали, этого прообраза

мировой оси (*axis mundi*), мировой горы (*mons mundi*) или мирового дерева (*arbor mundi*), к мексиканской пирамиде, являвшейся устойчивым синтезом обсерватории и некрополя.

По мнению автора, эти линии объединяли два вида жизни – обиталище предков и мир небесных светил. Солнце, на движение которого ориентировано святилище, вполне входило в ту же схему, сочетавшую двойственность миров с единственностью солнечного диска. В архаических обществах та же географическая направленность проявляется в полной мере. Так, у североамериканских индейцев дакота главный ежегодный ритуал – праздник Луны – проводится на большой поляне внутри выложенного камешками круга. Войти в круг можно лишь через «ворота», их четыре, они соответствуют сторонам света. Роль мировой оси играет высокое дерево, его срубают заранее в лесу и украшают ветки разноцветной бумагой и гирляндами. В центре круга – довольно глубокая яма, в которую затем вкапывают древесный ствол. Ритуалы, совершаемые в следующие дни, были пронизаны чувством космичности и единения с природой.

Пол Уотсон, директор научных программ фонда Джона Темплтона, основываясь на более ранних работах британских и американских исследователей, полагает, что древние люди производили в этой усыпальнице эксперименты по расширению сознания, здесь совершали сложный ритуал, во время которого его участники пытались погрузиться в потусторонний мир. Возможно, что в ходе обряда они использовали наркотические вещества. Загадочные изображения на стенах коридора, ведущего к гробнице (в их числе был трискалион – рисунок из трех спиралей), были, вероятно, магическими кругами, позволявшими жрецам входить в транс. В обряде участвовали лишь уважаемые люди племени, прежде всего шаманы. Коридор и захоронение были спланированы таким образом, что наблюдать за солнечным лучом, проникшим в эту обитель мрака, могли не более полутора десятка человек.

Согласно одной из современных гипотез, древнейшая наскальная живопись Южной Франции и Испании также являлась функциональным элементом шаманской практики. Эти красочные изображения можно было создать и увидеть лишь при искусственном освещении, они явно не были рассчитаны на многочисленных зрителей.

Памятники типа Стоунхенджа – не редкость на Британских островах, но область их распространения далеко выходила за пределы Северо-Западной Европы. Так, при археологических раскопках в Европейской России обнаружено несколько святилищ, довольно точно воспроизводящих топографию Стоунхенджа, правда, «столбы» в его восточноевропейских вариантах так и остались деревянными, не перейдя в следующую, «мегалитическую» фазу. По возрасту они почти совпадают с монументами Англии и Ирландии.

Сооружения в духе Стоунхенджа заставляют отчасти пересмотреть само понятие цивилизации. Строители мегалитических структур не знали письменности и городов, обходились без государства и не пользовались искусственным орошением, но обладали зато другими важными признаками цивилизованного развития: оседлостью, устойчивой системой хозяйства и способностью к взаимодействию внутри многочисленной группы людей, объединенных общими верованиями и трудовыми навыками.

Религиозные идеи, материально воплотившиеся в мегалитических монументах, были свойственны людям на протяжении многих тысячелетий и появились, возможно, так же давно, как первые опыты доисторических кроманьонцев в наскальной живописи. И все же каменные святилища Англии и Ирландии знаменовали собой принципиально новый этап, ничего подобного человечество еще не знало.

Так почему же этот «взрыв» так явно совпал во времени с пирамидами в Гизе и становлением первых мезоамериканских культур? Племена северо-запада Европы жили очень далеко от египетско-мексиканской («атлантической») оси и не находились под воздействием каких-либо культуротворческих влияний. Почему же созидательный порыв, таившийся столько времени где-то в подсознании народов, вырвался на простор именно в ту эпоху, которая оказалась судьбоносной для Ближнего Востока и Мезоамерики? Случайность? Может быть.

Вспомним один выразительный эпизод из библейской Книги Бытия. Люди возгордились и решили построить в Вавилоне башню высотой до неба. Господь в гневе пресек эту попытку. Башня – несомненный аналог мировой горы в старой бикосмической модели мира, но у евреев с их новым подходом она превратилась в символ богоборчества (теомахии).

Господь, решившись покарать грешников, наказал их не казнями, а разделением языков. Почему? Следуя логике повествования, мы должны предположить, что до башни род человеческий владел лишь одним наречием, т.е. был однородной этнической массой, которая видела в башне воплощение своих устремлений. С ее падением началось следующее действие некой всемирно-исторической драмы, главными событиями которого оказались в довольно быстром временном ритме избрничество Авраама, исход из Египта, Синайское откровение и вступление евреев в Эрец-Исраэль.

Иерусалимский Храм ни в коей мере не был, конечно, символической горой, к тому же обе попытки еврейского народа выразить религиозную идею архитектурными средствами закончились (и видимо, не случайно) разрушением и изгнанием.

Олицетворением веры стала не постройка, а текст, т.е. словесно зафиксированное откровение, которое в бесчисленных, но строго идентичных свитках Торы разошлось по всему миру вместе с передвижениями еврейских общин. Евреев стали называть с тех пор «Народом Книги».

Ту же «книжную» традицию унаследовали затем христианство и ислам. Текст, читаемый в храме, стал более значимым элементом религиозного мироощущения, чем воздвигнутое ради него здание. Книга восторжествовала над архитектурой.

С.Г.

Наталья Иванова

А ВДРУГ ОНИ ПРОСНУТСЯ?*

До 79 г. контуры Везувия были совершенно другими. Живописная гора величественно возвышалась над Неаполитанским заливом, поднявшись на 1300 метров над уровнем моря. Ранним утром 29 августа 79 г. над Везуviем поднимается облако странной формы. Римский писатель Плиний Младший в этот день приезжает в Мизено, в имение своего дяди, командующего флотом в северо-западной части Неаполитанского залива. Плинию «повезло» — он смог увидеть страшное извержение. Облако напоминало пинию, ствол которой поднимался высоко вверх, а восходящие потоки воздуха колыхали раскидистую крону. Постепенно ствол исчезал, меняя цвет с белого на пепельно-серый. Так как до I века н.э. вулкан Везувий считался бездействующим, никто и не обратил внимания на поднимающийся сверху дым.

В этот день в городе проходили гладиаторские бои, но ближе к полудню пепельные облака совсем закрыли солнце. И наступила кромешная тьма. Людей охватила паника, но выйти на улицу они не могли, опасаясь камнепада. Плиний Старший направляет несколько кораблей на помощь жителям для эвакуации, но сам подбирается слишком близко к вулкану. Недооценив мощь разбушевавшейся стихии и масштабы катастрофы, Плиний Старший погибает на третий день извержения, надышавшись вулканическими газами.

Богатые горожане Помпеи вовремя покинули свои дома, но оставили рабов для охраны имущества. Также в городе остались

* *Иванова Н.* А вдруг они проснутся? // *Italia—Италия.* — М., 2010. — № 10. — С. 100–105.

воины, отбывавшие наказание. Все они были погребены заживо под трехметровым слоем лавы и пепла, ни одному человеку не удалось спастись. Извержение Везувия полностью уничтожило Помпеи. В середине XVIII в. археологи вели раскопки и обнаружили многочисленные останки людей.

Многих жителей погубила привязанность к ценным и дорогим вещам. Владельцы знаменитого дома Фавна, вместо того чтобы спасти свои жизни, потеряли драгоценное время, занимаясь упаковкой безделушек.

Город Геркуланум располагался по другую сторону от Везувия. Его не засыпал пепел с вулкана, но город тоже был обречен. Высоко на склонах скопилось огромное количество пепла; когда прошел проливной дождь, эти массы размокли и стали сползать. По склонам с большой скоростью, сметая все на своем пути, понеслись жидкие грязевые потоки. Глубина некоторых из них достигала пятнадцати метров. К счастью, большая часть жителей Геркуланума успела покинуть город.

Везувий затих, в небе Кампании вновь засияло солнце. Но погребенным людям и животным, оливковым деревьям и виноградникам, священным храмам и богатым виллам уже было все равно.

На северо-востоке итальянского острова Сицилия расположен вулкан Этна. Местные жители называют его «Монгибелло», т.е. «Гора гор». Размеры этого горного массива впечатляют. Площадь его равна 120 кв. км, а окружность самой Этны – 200 км. Массив насчитывает 270 кратеров, лава выплескивается из трещин глубиной в километр.

Вся прилегающая к Этне местность плотно заселена. Дело в том, что пепел является богатейшим природным удобрением, и жители окрестных деревень имеют его в изобилии. Они выращивают на своих плантациях инжир, виноград, артишоки, табак, грецкие орехи, сахарный тростник и многое другое. Но за пределами подножия Этны земля превращена в выжженную солнцем пустыню. Вулкан дает людям возможность не только выращивать сельскохозяйственные культуры. Этна поставляет сырье для строительства домов.

До XVII в. ни один ученый не испытывал интереса к Этне, многие просто не знали о существовании сицилийского вулкана. Но в марте 1669 г. местные жители увидели, как с вершины Этны

ползет огромное густое черное облако. Сквозь него прорывалось пламя, а подземные взрывы не на шутку испугали уже повидавших многое жителей.

Лава хлынула не с вершины, а прорвалась у самого подножия. Поток неумолимо сметал все на своем пути. Селения Мальпасо, Монпильере, Гварида были полностью разрушены, а оставшиеся в живых молили Всевышнего о спасении. Но Бог не услышал их мольбы: через 15 дней после начала извержения чудом уцелевшие города были разрушены новыми подземными толчками, а сам вулкан лишился своей верхушки. В отместку Этна направляет потоки лавы на Катанию. Город и люди были обречены. Вулкан Этна бушевал еще три месяца... История знает 150 мощных извержений Этны. При этом все они не являются предсказуемыми. Поэтому люди нервничают, если вулкан долго не дымит. Его вершина золотится в лучах солнца, а у подножия горы люди построили часовню – в память о жертвах вулкана и как предостережение будущим поколениям.

Э.Ж.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Я.Э. Голосовкер

ЛОГИКА АНТИЧНОГО МИФА. ВООБРАЖЕНИЕ КАК ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ СПОСОБНОСТЬ*

Миф, и особенно древнеэллинический миф, – это запечатленное в образах познание мира во всем великолепии, ужасе и двусмысленности его тайн. Такое утверждение глубоко антично. Напрасно иные из современных мыслителей полагают, что замкнутый космос античного человека исключает идеи безначальности и бесконечной глубины этих тайн. Бесконечность ужасала богов Олимпа уже у Гесиода. Те страшные, переплетенные между собой корни земли и всесущего, пребывающие в вечной бездне Вихрей под Тартаром, вызывали у них трепет и отвращение. Сознание эллина с содроганием отворачивается от них. Но оно *знало* об этой бездне великой бесконечности, как знало и о бездне бесконечности малого, об Анаксимандровом «апейроне».

Если в этих якобы наивных мифах скрыто предугадывание «законов» мира и грядущих открытий науки, то предугадывание дано в мифе бессознательно, только как эстетическая игра, утверждающая абсолютную свободу желания, т.е. творческой воли. В таком предугадывании нет прямого указания человечеству на ту или иную конкретную цель: познай то-то, открой то-то.

Однако как порождение только воображения, миф до сих пор не исследовали. В науке обычно не отделяли мифы эллинов от истории их религии и культа, связывая миф с этнографией, лин-

*Голосовкер Я.Э. Логика античного мифа. Воображение как познавательная способность // Голосовкер Я.Э. Избранное: Логика мифа. – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – С. 99–111.

гвистикой и другими областями научного знания. Для объяснения мифа прибегали к генетическому методу, применяемому к историко-культурным явлениям.

Историко-культурные стимулы – торговля, войны, эволюция религиозных и моральных воззрений и пр., о которых мифотворцы могли сами ничего не знать, считаются решающими фактами для раскрытия и реконструирования мифа. Ценны для науки и данные сравнительного языкознания.

Факты мифологического сюжета пытаются объяснить, прагматически исходя только из исторической действительности.

* * *

Живописец изобразил на картине пожар. Зрителю объясняют, что пожар, изображенный на картине, произошел, по всей вероятности, или от брошенной непотухшей папиросы, или от поджога, или от затлевшей балки в системе отопления. Помогает ли такое объяснение понять картину, законы живописи или талант живописца и т.д.? Однако именно таким приемом порой пытаются объяснить миф. Полагают, что если объяснить гигантомахию (борьбу богов и гигантов) как отголосок борьбы эллинских племен-дорян с автохтонами, то тайна мифа о гигантах перестанет быть тайной: миф раскрыт и понят. Думают, если миф о рождении воинов-эхионов, выросших из посеянных зубов дракона и истребивших друг друга, объяснить как аллегорическую картину посева, всхода колосьев и жатвы, то миф о воинах, поднявшихся из земли в полном вооружении, в шлемах и с копьями, обретет смысл и будет раскрыт. Предпосылка такого объяснения проста: свести необычное к обычному, к бытовому или историческому факту. Но ведь смысл Химеры не в том, что фантастический образ Химеры можно свести к сочетанию трех кусков: куска льва, куска козы и куска змеи, или к разновидности восточного дракона. Смысл образа Химеры также не в том, что она – огнедышащий вулкан, ибо из пасти ее вылетает огонь и дым, – и не в том, что она грозовая туча и вихрь, ибо шерсть ее сверкает, как молния, и она сама крылата, как вихрь, и мохната, как туча. Для нас смысл этого крылатого, трехтелого, огнедышащего, всеми цветами радуги переливающегося дракона – в его невероятности и нелепости, которая нас одновременно и ужасает, и восхищает. Но когда в мифе огненное дыхание этого дракона угасло, краски померкли, крылья бессильно распластались по земле – Химера исчезает: перед нами лежит хо-

лодеющее чудовище – красоту сменило уродство, и мы вместо Химеры видим только *нелепость*. В этой смене химерического нелепым, безумной фантазии отвратительной глупостью – смысл второго плана мифа о Химере.

Но в мифе о Беллерофонте и Химере есть еще третий план. Поразив Химеру, Беллерофонт сам подпал под власть Химеры: им овладела химерическая мечта взлететь на Пегасе на Олимп. Попытка осуществить эту мечту кончается безумием. Сброшенный Пегасом с облаков на землю Беллерофонт теряет разум. Победитель Химеры сам становится жертвой Химеры – таков смысл третьего плана этого мифа.

С.Г.

Е.Л. Яковлева

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СИМВОЛ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ КУЛЬТУРЫ*

П.А. Флоренский писал: символ – это «органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого. Эмпирический мир делается прозрачным, и чрез прозрачность этого мира становятся видимы пламенность и лучезарный блеск других миров» (цит. по: с. 160). На мистическое, иррациональное содержание символа указывает в своих трудах и М. Элиаде. Он отмечал, что мифологические символы открывают чудесную, необъяснимую сторону жизни и одновременно дают представление о сакральном измерении человеческого существования. Символ дает человеку возможность соприкоснуться с вечным, видеть идеально-ирреальное.

М. Элиаде подчеркивает, что мифологическая символика способна выражать множество значений, взаимосвязь между которыми в непосредственном опыте неочевидна. Например, символ Луны олицетворяет лунные ритмы, становление времени, рост растений, женщину, смерть и воскрешение, человеческую судьбу и др.

Ю.М. Лотман предлагал рассматривать символ как «текст», помогающий переносить ценностные смыслы из одного пласта культуры в другой. Природа символа, отмечал он, двойственна. С одной стороны, в своей инвариантности символ – «посланец» других культур, выразитель метакультурных ценностей, «проявление бесконечного в конечном», с другой – он реализуется в вари-

* *Яковлева Е.Л.* Мифологический символ как специфическая категория культуры // Вестник Самарского гос. ун-та. – Самара, 2010. – № 7 (81). – С. 160–165.

антах, поскольку адаптируется к особенностям конкретных культур, в которых он прорастает и вживается (с. 161).

Немецкий философ Э. Кассирер подчеркивал, что символы, в том числе мифологические, есть «не пассивные отражения», а интеллектуальные, основополагающие понятия. Характерная двойственность символа связана с чувственным восприятием и в то же время свободна от него. Например, в любом художественном «образе» или в «образе» мифа открывается духовное содержание, которое, облекаясь в форму чувственного (зрительного, слухового или осязательного), выводит нас за пределы всякой чувственности. Появляется специфическая игровая активность сознания, которая использует данность в качестве посредника. «Естественная» символика, заложенная в самом сознании, с одной стороны, используется и фиксируется, а с другой – совершенствуется и усложняется. Любой символ не только представляет собой уже известное, но и открывает новые пути в неизвестное. Особенностью символа является то, что он никогда не сводится к своей форме, а просвечивает через нее глубинами своих смыслов.

Символ, несмотря на множественность смысловых значений, выступает носителем ценностного смысла, что придает ему актуальность в любую эпоху, ведь ценности составляют основу жизни человека и общества. Многие авторы, занимающиеся проблемами семиотики, подчеркивали аксиологический характер символа. Так, американский антрополог Л. Уайт утверждал, что символ представляет собой зримое воплощение тех или иных идеалов как высших ценностей и смыслов, которыми живет человек и которыми обуславливается функционирование культуры.

Невозможно назвать все мифологические символы. Ими могут быть части земной поверхности, животные, растения, цифры, скульптурные изображения, здания, фантастические существа, запахи, цвета, вода, напитки, религиозные и магические знаки, атрибуты государственной власти, ритуальные действия и пр.

С древнейших времен у многих народов древо олицетворяет мир и три его составные части: Верхний мир, населенный богами и другими священными персонажами; Средний, в котором живут люди и животные; Нижний, подземный, мир мертвых и сил, враждебных человеку. Этот символ называют Мировое древо.

Кратко рассмотрим примеры отношения к Мировому древу в некоторых мифологических системах. Например, корейцы счи-

тали, что в деревьях обитают духи-предки. Когда ребенок падал с дерева, мать говорила, что его наказал дух. Некоторые семьи «усыновляли» отдельные деревья в священной роще. Если ребенок заболел, мать отрывала лоскуток от его одежды и вместе с даром несла к дереву. Там она просила духов болезни остаться в лоскутке, а ее ребенка пощадить. В Индии деревья были связаны с великой богиней-матерью: они воспринимались как источники неиссякаемого плодородия, продолжающейся жизни, изобилия.

Аналогичное отношение к деревьям бытовало и у славян – например, до наших дней сохранился обычай вешать на некоторые деревья цветные лоскутки или иные подарки с просьбой об исцелении или удаче. Славяне считали, что деревья могут лечить людей, особенно детей: для этого надо во время ритуала положить больного ребенка в дупло или провести его между двумя связанными деревьями.

Еще один мифологический символ – бык. В русской народной традиции бык был особо почитаемым животным, основой скотоводческого хозяйства, воплощением силы и опорой земли. Бык известен и как жертвенное животное. На праздник в Ильин день закалывали специально откормленного всей общиной быка. После трапезы кости быка сохраняли, так как считалось, что они приносят удачу. Быки, или туры, на Руси олицетворяли мужскую воинскую силу и посвящались Перуну.

Почитали быка и другие народы. На Крите существовали ритуальные игры – сражения с быком. Сохранились изображения праздника, где люди стоят в бычьих масках. У древних греков бык был связан с символикой Громовержца: вспомним, что в греческих мифах Зевс обратился в быка, чтобы похитить и увезти за море красавицу Европу. Во время древнегреческого праздника Буффоний убивали быка, съевшего жертвенный хлеб. Все эти обряды жертвенности быка связаны с древнейшими представлениями о сезонной смерти и возрождении Громовержца. Римляне приносили быка в жертву своему богу грозы – Юпитеру, а сам Юпитер иногда изображался как бык. В зороастрийской мифологии бог Митра убивает быка, и это один из его основных подвигов. Данные примеры связаны с обрядом ритуального состязания и последующего принесения в жертву священного быка. К примеру, в Испании до сих пор проводят корриду – отголосок древних игр и жертвоприношений.

В Индии бык олицетворяет космическое начало. Считалось, что голова быка и его рога отгоняют нечисть. Обычай пить из бычьих рогов на Руси и Кавказе связан с древней охранительной магией; рога – оберег от яда и всякого проявления зла.

В древнеиранской и древнеиндийской традициях бык – образ лунного божества. В иранской мифологии месяц называют «имеющим семя быка», в Шумере и Аккаде бог Луны Син изображался в облике синебородого быка.

Символы настолько многозначны, что могут воплощать полярные понятия, например, добро и зло, жизнь и смерть. Так, змея нередко выступала символом бессознательного, инстинктивного уровня человека, а также мудрости, бессмертия (поскольку сбрасывала кожу) и считалась символом души, которая есть залог жизни после жизни. Но змея символизировала и потусторонний мир, поскольку она встречалась в подземных пещерах и на болоте. Способность к внезапной атаке и таящаяся в змее смертельная опасность сделали из нее символ страха. Таким образом, змея воплощала собой противоречивость земного существования. Ее целование во время ритуалов символизирует победу над инстинктами, над страхами перед ними и над страхами вообще.

Змея связывалась и с землей – богиней-матерью. В архаических мифах богиня-прародительница имеет змеиный облик. У народа майя «красная богиня» – главная богиня женского пантеона – изображалась со звериными лапами и змеей вместо головного убора. Древнемексиканская богиня-мать Чуакоатль изображалась с ребенком на руках и считалась «женой змея». Богиня Коатликуэ (заметим, что ее имя содержит слово «коатль», означающее «змея») сочетала в себе человеческие и зооморфные черты: голова богини представляла собой две змеиные головы, ее пальцы изображались в виде змеиных голов с клыками, на ногах – огромные когти, юбка сплетена из змей. Во многих культурах змеи олицетворяли плодородие земли и различные женские черты (в том числе изворотливость, пластичность, коварство, агрессивность).

В Риме один из обрядов, связанных с культом Юноны, заключался в кормлении девушками змей; принятие змеей корма символизировало оплодотворение девушки, которое должно было оказать магическое влияние на урожай и общее изобилие. Сама мифологическая символика связывалась с сезонным возрождением и умиранием природы, а также с женскими жреческими посвяще-

ниями и культом брака и любви. Данный обряд использовался и при инициации. Здесь кормление змеи проводилось для проверки девственности испытуемой: поглощение змеей предлагаемой еды доказывало невинность девушки.

У скифов и славян связь женщин и змей также носила культовый, сакральный характер. Например, легенда гласит о происхождении скифов от полуженщины-полузмеи. Повсеместный культ змей у славян был связан с плодородием. Кроме того, одним из основных оберегов у русских вплоть до XIX в. был медальон-«змеевик», на котором изображались змея и женщина.

Символ выражает сложную связь, где есть неразличимое тождество общего и особенного, идеального и реального, бесконечного и конечного. Интерпретируя символы, человек может бесконечно расширять свое представление о мире.

С.Г.

Никита Шабанов

ТАЙНЫ ИЕРОНИМУСА БОСХА*

За именем Иеронимуса Босха тянется шлейф из тайн, легенд и домыслов. Дело здесь не только в странной для его времени живописи, тем более что это были времена самой свирепой инквизиции. Но и в том, что несмотря на огромную популярность своих картин, сам художник сумел остаться в тени.

К середине XVI в. следы художника странным образом затерялись. Карел ван Мандер, автор биографий нидерландских художников, сетует на то, что он не может сказать о самом Босхе ничего конкретного, поэтому пишет только о его картинах. Правда, сохранился литературный портрет, написанный поэтом и ученым Домиником Лампсониусом: «Что означает, Иеронимус Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе были открыты и бездны адского Плутона, и чистилища ада, если ты мог так хорошо написать своей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней» (цит. по: с. 72).

Когда ты знаешь о чем-то или о ком-то до обидного мало, то, как следствие, начинаешь строить догадки, подчас самые невероятные. Профессор истории и иконографии Эдмунд ван Хооссе, например, считал, что Босх собственными глазами наблюдал приближение к нашей планете НЛЮ. И все из-за сохранившейся в одном из соборов Хертогенбоса загадочной фрески: толпы грешников и праведников с простертыми вверх руками следят за надвигающимся на них зеленым конусом с ярким шаром света внутри.

* *Шабанов Н.* Тайны Иеронимуса Босха // Эстет. – М., 2011. – № 3. – С. 70–77.

В его центре видна нагая фигура с не совсем человеческими пропорциями.

Кое-кто идет еще дальше — как уфолог и парапсихолог Джордан Харде. Он говорит, что Босх якобы сам был представителем внеземных цивилизаций и писал то, что видел, путешествуя по Вселенной. Кстати, нечто подобное часто можно услышать о Леонардо да Винчи.

По мнению Линды Харрис, исследовательницы творчества Босха, многие сцены Страшного суда на его полотнах точно отражают современные войны и катаклизмы. Она утверждает, что Босх так же, как Джорджоне и опять-таки Леонардо да Винчи, обладал мистическим прозрением и ясновидением.

Творчество Босха, так же как и его жизнь, загадочно и полно тайн. Кто-то считает его знатоком народных традиций и нидерландского фольклора. Некоторые связывают творчество художника с алхимией и мистикой. Другие уверены, что огромное влияние на него оказал Иоганн Рейсбрук, духовный отец Братства Богородицы. Многие говорят, что Босх — национальный художник, который оживил религиозную живопись народными элементами. Живописцы всегда ценили его мастерство. А Филипп II, который собрал большую коллекцию картин Босха, видел в нем моралиста и обличителя пороков. Критики XX в. часто называли его просто сумасшедшим.

Картины ада и населявшие его страшные существа были, пожалуй, самой таинственной стороной творчества Босха. Триптих «Искушение Святого Антония» буквально населен демонами. Они везде, даже за горизонтом, где святой не может их увидеть. Они прячутся за углами домов, под мостом, под разрушенным куполом, в воде, в воздухе — повсюду. И они настолько безобразны, что кажется, таких придумать просто невозможно: ужасные птицы с собачьими ушами, летящие рыбы-корабли, оживающие предметы. Есть среди них и красная рыба на металлических колесах с готической башней на спине, из ее пасти вылезает другая рыба, из которой торчит хвост третьей.

Творчество Босха кажется до странности современным: четыре столетия спустя оно нашло неожиданное продолжение в экспрессионизме, а затем и в сюрреализме. Сюрреалисты даже дали Босху прозвище — «Почетный профессор кошмаров» и считали его своим средневековым отцом, который будто бы зарисовывал не-

осознанные плоды своей фантазии. Но это несколько не оправданно, так как исследователи находили в адских панорамах алхимические и мистические символы, заимствованные из литературных и библейских произведений. Уже это говорит о том, что его полотна не просто фантазия, а продуманные до мелочей и деталей картины.

Не секрет, что Босх писал символами. Это «бестиарий» нечистых животных: верблюд, заяц, свинья, лошадь. Часто можно увидеть на его полотнах сов – как известно, символ мудрости, но и одновременно вестницы дьявола и ереси. Интересный символ – ложка. Она встречается в картинах «Корабль дураков», «Семь смертных грехов», в триптихах «Поклонение волхвов», «Воз сена». Ее держат в своих клювах фантастические птицы. Вероятно, ложка несет греховный смысл. Эти символы, которые в средневековые времена не вызывали вопросов, для современного человека являются загадками.

Э.Ж.

Н. Клейман

ТРИ ЖЕСТА ИВАНА ГРОЗНОГО*

В статье анализируются три символических жеста Ивана Грозного в одноименном фильме С. Эйзенштейна.

Жест первый. В сцене коронации шапку Мономаха возлагает на голову Ивана Грозного не митрополит Пимен, а сам Иван Грозный.

Вспоминается историческая параллель этому жесту Ивана – коронация Наполеона I, состоявшаяся 2 декабря 1804 г. в парижском соборе Нотр-Дам. В последний момент Наполеон внезапно выхватил корону из рук папы Пия VII и сам надел ее себе на голову. Тем самым Бонапарт давал понять, что своей императорской короной он обязан не благословению папы, а себе самому. На известной картине Жака Луи Давида «Коронование Наполеона I» император Франции увенчан не короной, как христианские владетели Европы, а золотым лавровым венком, как языческие императоры Древнего Рима. «Не схожи ли по сути “вызывающая дерзость” Наполеона в соборе Парижской Богоматери и “самовенчание” Ивана IV в Успенском соборе (по фильму Эйзенштейна) – как “гражданская коронация”, унаследованная из Древнего Рима, как языческая церемония, хотя и совершенная в христианском храме?» (с. 102).

Жест второй. Второй жест – ключевой в развитии 2-й серии фильма; им завершается эпизод «Первые казни». Трем палаческим ударам сабли Малюты Скуратова соответствуют три взмаха руки

* Клейман Н. Три жеста Ивана Грозного // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна. – М.: Нов. лит. обзор., 2010. – С. 93–118.

кланяющегося и крестящегося над жертвами Ивана, и вместо крестного знамения – выброшенная над незримыми обезглавленными телами рука царя с возгласом: «Мало!» «Экранный Иван <...> намеренно и кощунственно прерывает крестное знамение» (с. 105).

Жест третий. Этот жест должен был стать кульминацией третьей серии, а может быть, и всего фильма. В эпизоде «покаяния» перед фреской Страшного суда в Успенском соборе, под бесконечный синодик убиенных в Новгороде и по всей Земле Русской, Иван, не добившись от Царя Небесного ответа – одобрения своих деяний, швыряет в изображение Бога посох. Этот бросок посоха – не припадок жесткости дошедшего до безумия неврастеника (как в известной картине Репина), но гневный выпад Люцифера, восставшего против Бога (с. 107).

Три ключевых жеста Ивана Грозного – три проявления греха, который по-гречески обозначается словом *hybris* (высокомерие, надменность, гордыня). В христианской традиции *hybris* толковалось как безумное притязание на равенство Богу, источник всякого зла. «Три жеста Ивана – три стадии греховного стремления царя стать Богоравным» (с. 111).

«Линия дистанционно смонтированных жестов царя, от самовольного возложения на себя венца до Люциферова броска посоха в Бога, входит во невербальную систему выразительности звукозрительного, полифонического по структуре фильма. Эта система <...> стала тем экранным красноречием, которое давало возможность выразить замысел в условиях смертельно опасного внимания власти и цензуры к заказанной апологии. С помощью такого красноречия Эйзенштейн, подобно своему *alter ego* в фильме, митрополиту Филиппу, “отказывал в благословении” Ивану Грозному, а вместе с ним и “Верховному Заказчику” фильма, как, впрочем, и любому, впадающему в *hybris*, Автократору. Запрет второй серии и уничтожение снятых для третьей серии эпизодов <...> – свидетельства того, что замысел достиг цели» (с. 112).

К.В. Душенко

Алексей Мокроусов

ОСТРОЕ ДЕЛО*

Меч – едва ли не самый благородный вид оружия. Воспетый в эпосе и романе, он давно стал символом мужества, воинской отваги, верности долгу.

В течение столетий меч оброс таким количеством смыслов, что его убойное прошлое стало не самым главным. В иных сказаниях мечи летают, разрезают скалы, словно нож масло, и обеспечивают своему хозяину неприкосновенность во всех смыслах слова. Среди владельцев подобных чудес были не только неистовый Роланд и Атилла, обладавший мечом Марса, но и множество святых, от Космы и Дамиана до Георгия Победоносца.

Меч – это и предмет материальной культуры, произведение искусства. Именно в этом качестве он был представлен на выставке в парижском музее Клюни. Экспозиция «Меч. Использование, мифы и символы», собравшая редкости со всего света, даже из Японии, открылась золотым мечом отца Хлодиона, первого короля франков. Его нашли в 1653 г. в надгробии, датируемом 481 г. Царствовавшему тогда Людовику XIV пришлось приложить немало усилий, чтобы заполучить его в собственность – за символ отдашь любые деньги. К той поре культура накопила уже достаточно мифов об этом оружии, которое с течением времени обрело множество сакральных и мистических смыслов.

Меч, конечно, появился гораздо раньше, чем его начали ковать франки и даже древние римляне. Он возник одновременно с примитивной металлургией. Так что все цивилизации, начиная с

* Мокроусов А. Острое дело // New times–Новое время. – М., 2011. – № 32. – С. 60–63.

тех, что работали с медью и вплоть до сегодняшних дней, знали искусство меча. Более того, мастера мечей были настолько знамениты, что ставили свои клейма на работах уже в X–XI вв. Они начали это делать еще до того, как средневековые художники стали подписывать свои работы. Как раз X–XI вв. датируется меч, сделанный мастером Гиселеном.

В ту эпоху разделения между церемониальным и боевым оружием еще не было. Неудивительно, что мечом посвящают в рыцари, да и короли во время коронации также чувствовали тяжесть клинка на своем плече. А у многих аристократов в семьях были свои родовые мечи, передававшиеся из поколения в поколение.

В литературной традиции меч еще и хранитель целомудрия. Вспомним Тристана и Изольду – меч, лежащий между влюбленными, был призван символизировать их невинность. Но это и фаллический символ – известна гравюра Израэля ван Мекенема, хранящаяся в Лувре и изображающая рукодельницу за прялкой. Сидящий рядом мужчина держит меч между ног. Довольно прямолинейный, но недвусмысленный образ.

В Средние века мечом не обладал только ленивый. Границ в Европе было множество, приграничные территории всегда считались зоной повышенного риска, и самозащита граждан была уделом самих граждан. Потому так часто, особенно у голландцев, встречаются картины с вооруженными холодным оружием разбойниками и противостоящими им солдатами.

С течением времени меч видоизменялся в соответствии с фасоном гражданских одежд и стал называться шпагой. Носить шпагу могли лишь дворяне; так оружие стало символом социального успеха и благосостояния.

XIX век, чувствуя, видимо, что с мечом вскоре придется расстаться, стал нагружать его смыслами. Чего стоят хотя бы пушкинские поиски финала в стихотворении «Во глубине сибирских руд...» – там было разное: «и братья меч вам отдадут», и «ваш отдадут», и «меч вам подадут»... Казалось бы, одна приставка, одно управление местоимением, а какая принципиальная разница! «Отдать» как «вернуть», «подать» как «вручить», словно это жезл на царствование, вернуть принадлежавшее прежде лично или вручить всеобщее как знак и признак ... А строчка о том, что «Всё русскому мечу подвластно» в «Кавказском пленнике»? Не одна политическая сила готова выступить гарантом либо критиком этой строчки.

Впрочем, меч был не только символом власти, но и источником развлечения. Несмотря на обилие ран и случавшиеся массовые волнения в публике, в Средние века и эпоху Возрождения популярностью пользовались публичные бои, в которых мог участвовать любой желающий. Сегодня технику старинного боя демонстрируют члены многочисленных клубов по всему миру. Не дает мечу кануть в Лету и современный кинематограф, однако никто так и не смог сравниться силой таланта с Рихардом Вагнером, превратившим меч в главного героя оперного цикла о нибелунгах.

Э.Ж.

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Бронислав Кодзис

ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ*

Тематика драматургии первой волны русской эмиграции весьма разнообразна. В своих пьесах Илья Мотылев («Царь Давид», 1920), Павел Муратов («Приключения Дафниса и Хлои», 1926), Николай Оцуп («Три царя», 1956), Марина Цветаева («Тезей», 1927; «Федра», 1928), Николай Шимкин («Царь Саул», 1937; «Царь Давид», 1940; «Царь Соломон», 1940) обращаются к мифологическим и библейским мотивам и образам, по-своему, по-разному разрабатывая «вечные сюжеты». Так, например, П. Муратов в пьесе «Приключения Дафниса и Хлои» трансформирует сюжет буколической повести Лонга, перенося ее героев в иное время и пространство. Цветаева в трагедиях «Тезей» («Ариадна») и «Федра», по словам Павла Антокольского, «не сдвинула» основ античного мифа, а разглядела в этих сюжетах архаическое, первобытное ядро – прамиф. Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику.

Н. Шимкин в драматической трилогии переосмысляет библейские предания о царях Сауле, Давиде и Соломоне. Свою версию библейских текстов он дополняет в историческом очерке «Освященная неправда: любовь и преступления царя Давида» (Нью-Йорк, 1939), который является своего рода комментарием к его пьесам.

* *Кодзис Б.* Драматургия первой волны русской эмиграции. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20.html>

Популярна у драматургов первой волны историческая тематика. Они писали о выдающихся личностях прошлого. Сергей Рафалович посвятил трагедию «Марк Антоний» древнеримскому политику и военачальнику времен Юлия Цезаря (1923). Николай Зубов обратился к личности легендарного болгарского хана Крума начала IX в. («Крум, хан болгар», 1921). Ян Гус – главный герой одноименной стихотворной драмы сибиряка Александра Котомкина-Савинского, позднее – почетного гражданина Праги (1919). Лев Толстой и Эдгар По выведены на страницах драматических произведений Валентина Булгакова, изданных в Китае («На кресте величия. Смерть Льва Толстого», 1937; «Эдгар По», 1940).

Драматурги не ограничиваются воспроизведением реальных исторических событий и героев. В минувшем зачастую они усматривают аналогию с современной жизнью. В центре внимания пьесы Леонида Изюмова «Отзвуки минувшего» (1924) – эпизод казни Марии-Антуанетты 17 октября 1793 г. в Париже. Но, рассказывая о Французской революции, о поведении кровожадной толпы, приводя лживые речи ораторов, Изюмов явно намекает на события русской революции 1917 г.

Главное место в творчестве русских драматургов первой волны заняла тема современности. В первую очередь драматурги-эмигранты отразили трагические последствия революции как в судьбе отдельного человека, так и России в целом. Этому, например, посвящены пьесы Павла Северного (1922) и Петра Крачкевича (1928) об убийстве в 1918 г. Николая II. Трагизм положения человека в условиях террора и периода военного коммунизма представил Аркадий Аверченко в пьесе «Игра со смертью» (1920), основанной на личных злоключениях автора во время его вынужденного бегства из Петрограда на Юг России. Сергей Гусев-Оренбургский в пьесе «В красной Москве» (1922) нарисовал мрачную картину голодной и холодной столицы первых лет советской власти.

Драма «Сатанисты» (1921) Котомкина-Савинского основана на реальном материале. Необузданное своеволие чекистов,стребляющих всех инакомыслящих и прикрывающих свои злодеяния политическими лозунгами, автор определяет как сатанизм.

Восприятие большевиков как прислужников сатаны характерно и для Михаила Арцыбашева. Свое неприятие большевистского переворота писатель выразил в трагическом фарсе «Дьявол»,

населенном аллегорическими персонажами-марионетками (1-й, 2-й и 3-й Социалисты, Молодой и Старый Рабочие, 1-й, 2-й и 3-й Члены Комитета, Писатель, Поэт, Рыцарь, Философ, Астролог и др.). Они произносят возвышенные революционные лозунги об общем братстве, равенстве и свободе, которые на поверку оказываются всего лишь лицемерием и дьявольским искушением. Истинная цель этих «прислужников Дьявола» – не благо народа, не добро и справедливость, а захват власти и удержание ее любыми средствами.

В своей пьесе Арцыбашев зло высмеивает большевиков и их дьявольский маскарад – революцию – как явление антигуманное, жестокое и безнравственное. Он осмысляет свершившееся в России сквозь призму «легенды старой» о докторе Фаусте и эпизода из «Откровения святого Иоанна Богослова», в котором говорится о временном торжестве в мире «зверя».

Фауст Арцыбашева, как и заглавный персонаж гётевской трагедии, – личность положительная, прометеевского типа, главной жизненной миссией которой является служение общему благу. Арцыбашев осовременивает миф, перенося его героев в XX в., в эпоху битвы «за свободу, равенство и братство», вводит ряд новых лиц, выразителей идей и надежд, характерных для этого бурного времени. Фауст, у Гёте лишенный зрения в финале, у Арцыбашева слеп уже в самом начале пьесы. Но и в слепоте своей он продолжает верить в добро и справедливость, в возможность осуществления мечты о всеобщем счастье и равенстве. Иначе в произведении Арцыбашева показано и соотношение между Богом и Дьяволом. Бог – Дух любви – выражает оптимистическую мысль о том, что падший «род людской очнется» и в «косматых сердцах» людей восторжествует добро над злом. Дьявол утверждает, что зло царствует над миром «единым вечным властелином» и всякие попытки изменить существующий миропорядок обречены на провал. Оптимизм и вера Фауста в благородство человека проистекают от слепоты. Чтобы доказать свою правоту, Дьявол заключает пари с Духом любви о том, что слепой Фауст, вновь обретя зрение и познав подлинную суть окружающей жизни, поймет иллюзорность своих взглядов и полностью от них откажется. Прозревший Фауст активно включается в борьбу за всеобщее счастье, но, видя вокруг торжество фальши, лицемерия, разврата, насилия, преданный соратниками и любимой женщиной, действительно теряет веру в возможность осуществления своих идей и, как и предсказывал

Дьявол, сознательно уходит из жизни, «забвенья смертного, как воздуха алкая...»

Арцыбашев придал своему произведению глубокий мистико-философский смысл. В извечной борьбе добра и зла, воплощенных в образах Бога и Дьявола, последний одержал победу, и началось его царствование на земле. Такой пессимистический вывод близок религиозно-философским предчувствиям Д. Мережковского и других авторов книги «Царство Антихриста» (1922).

Аналогична арцыбашевской и трактовка большевистской России в пьесе Николая Евреинова «Шаги Немезиды», написанной в 1939 г. под впечатлением событий «большого террора». В ней – советская страна предстает как сплошной дьявольский театр, где все, начиная от Сталина, Бухарина, Вышинского, Зиновьева, Каменева и Радека, притворяются, играют роли, прячут под масками слуг народа свои личные эгоистические стремления и цели, притворяются верноподданными «ее величества Партии» и пресмыкаются перед ее вождями. Всюду одна лишь комедия: комедия служения народу, комедия обожания вождей, комедия суда, беспардонная игра в театр или кровавая мелодрама.

В «Шагах Немезиды» царствует удручающая атмосфера подозрительности, страха, доносов и террора. Тут появляется демоническая, фантастически-зловещая фигура Сталина, а из радио слышатся жесткие, наполненные демагогической риторикой лет «большого террора» передачи о новых государственных преступниках, об энергичной поступи шагов советской Немезиды, а также угрозы-предсказания скорой расправы с врагами отечества.

Одной из ведущих тем русской драматургии первой волны эмиграции была жизнь и судьбы соотечественников на чужбине. Ярko и убедительно она отражена в пьесе Сургучева «Реки Вавилонские», в которой представлены русские беженцы в одном из лагерей близ Константинополя. Они сравниваются с библейскими грешниками, изгнанными из рая, а также с древними строителями Вавилонской башни. Персонажи пьесы как реликвию хранят в памяти образ утраченной родины, гимн которой проникновенно звучит во втором действии. Они чувствуют себя «изгоями» на чужбине, где по-настоящему не могут радоваться даже праздничному торжеству. Но несмотря на безрадостное звучание ряда сцен, финал произведения окрашен настроением оптимизма, надежды на будущее. Персонажи пьесы осознают, что домой пока возвратить-

ся не могут, и, несмотря на невзгоды, готовы налаживать свою жизнь на чужбине.

Судьбу беженцев отразил Марк Алданов в пьесе «Линия Брунгильды» (1937). Действие в ней происходит в 1918 г. на Украине. В маленьком городке, занятом немцами, оказываются бежавшие из большевистской России актеры провинциальной оперетты. Они пытаются жить своими повседневными заботами, страдают, любят, но история вмешивается в жизнь, определяя их поступки и поведение. Алданов в «Линии Брунгильды» следует чеховской традиции. Его пьеса – двуплановая: внешний, бытовой срез событий и внутренний, нравственно-психологический. Бегство из Петрограда, попытки поставить оперетту, появление новых персонажей – все это подспудно сосуществует с нравственно-психологическим развитием действия. Алданов мастерски использует древнескандинавский образ Брунгильды. Честь, принципы, нравственные нормы персонажей в пьесе Алданова подвергаются суровому испытанию. В условиях революции им приходится нарушать старые представления о морали и долге. Их мечты о счастье и славе не сбылись, но герои Алданова не ропщут и смиренно принимают судьбу. Писатель не идеализирует своих персонажей, он представляет их с легким юмором и сочувствием. Изображая жизнь русских беженцев на чужбине, И. Сургучев и М. Алданов подчеркивают драматизм их судьбы.

Иначе, в резко сатирическом освещении, предстает жизнь эмигрантов в пьесах Игоря Северянина и Валентина Горянского. Северянин в стихотворной пьесе «Плимутрок» (1922) с подзаголовком «Комедия-сатира в одном акте» едко высмеивает верхушку русского эмигрантского общества, обличая ее в праздности, лицемерии и равнодушии к культуре. Список «действующих лиц» он определяет как «Так называемые люди». Единственным персонажем, получившим название «Человек», в пьесе оказывается кокетка Блестящеголазка (она же Плимутрок).

В. Горянский в комедии «Лабардан» (1936–1940) как будто продолжает сюжет гоголевской комедии «Ревизор», перенося ее героев в современность, в эмигрантскую действительность. Автор модернизирует роль главных действующих лиц, исключает некоторых второстепенных персонажей, вводит ряд новых, например, Художник, Парикмахер, Помешанный, Пациент, уродливые фигуры Глухого, Слепого, Хромого и Горбатой. По-своему Горянский

организует и сюжет пьесы. Настоящий Ревизор, прибывший в Париж, чтобы обследовать эмиграцию и определить достойных возвращения на родину, дает Хлестакову деньги и предлагает ему уехать куда-нибудь, сам же приступает к делу и под маской Полисмена наблюдает жизнь русских беженцев. Он убеждается, что гоголевские персонажи, несмотря на изменившиеся условия, ведут себя в эмиграции по-прежнему. Они небрежно относятся к своим обязанностям, занимаются сплетнями, доношением, любопытством и безразличны к судьбе нуждающихся. Гоголевские чиновники и обыватели становятся обладателями Лабардана, огромной рыбы – символа материальных благ, которыми они не желают делиться с бедными и несчастными соотечественниками. В конце пьесы Горянского зло, воплощенное в образах «ненасытных пожирателей Лабардана», терпит поражение, и торжествуют добро и справедливость. Ревизор объявляет свое решение: право возвращения на родину в будущем даруется бедным, но честным русским эмигрантам, обойденным при разделе Лабардана, «всем тем, кто друг в друге любил Россию». Среди них оказываются бедный Помешанный, «оскорбленный и безнадежный» капитан Борода, дочь Сквозник-Дмухановского, Марья Антоновна, которая, правда, уже с ошибками говорит по-русски, но думает о России, о Пушкине, о возвращении на родину, а также искренне влюбленный в нее молодой Художник. Группе Сквозник-Дмухановского дан гневный приговор: им даруется бессмертие «в презрении и позоре».

В финале пьесы Горянского на заднем плане появляются гоголевские жандармы. Они растягивают занавес на задней стене, где появляется обложка книги «Ревизор». В книге небольшая дверь, в нее входит Хлестаков с неразлучным Осипом. За ними униженно и согбенно следуют заглавные персонажи.

Часть пьес о жизни русских в эмиграции была написана в жанре скетч-шоу. Их отличает легкий, беззлобный юмор, преследующий в основном развлекательные цели и вызывающий добродушный, жизнерадостный смех. Авторы этих произведений не стремятся бичевать человеческие слабости. Пользуясь мягкой и веселой иронией, они лишь тактично укоряют эмигрантов за их мелкие проделки и недостатки. Таковы скетчи Николая Рыбинского («Страшная эпидемия», «Наказанная добродетель», «Машина счастья», «Случай в Эльдорадо»), а также юмористические миниатюры

тюры Аркадия Аверченко («Чудаки на подмостках». Берлин, без г. изд.) и Николая Агнивцева (1923), охотно включаемые в репертуар эмигрантских театров-кабаре.

Судьба русских беженцев на чужбине отражена и в многочисленных комедиях 1920–1930-х годов. Они интересны комическими характерами, деталями и эпизодами реальной жизни, смех в этих пьесах не превращается в сатиру или пародию, авторы стремятся найти в драме эмиграции комические штрихи. В этом юморе, как правило, чувствуются грусть, печаль и горькая ирония. Такое взаимопроникновение комического и драматического начал наблюдается в пьесах Андрея Ренникова («Тамо далеко», 1922; «Беженцы всех стран», 1925; «Сказка жизни», 1931), Надежды Тэффи («Момент судьбы», «Ничего подобного», «Старинный романс»), Всеволода Хомуцкого («Эмигрант Бунчук», «Крылья Федора Ивановича», «Вилла вдовы Туляковой», «Витамин X»), которые, с определенными оговорками, можно причислить к жанру трагикомедии.

С.А. Гудимова

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Виктор Куллэ

ТАЙНА СТРАДИВАРИ*

Если вдуматься, то существование в истории этого Мастера и его творений опровергает саму идею прогресса. Причем не прогресса в искусстве, где мысль о недостижимых образцах, созданных гениальными предшественниками, отнюдь не нова. Речь о прогрессе в материальной сфере. В самом деле, на протяжении столетий музыкальные инструменты совершенствовались, обогащали свою палитру, обретали новые возможности звучания. Современные духовые явно превосходят по качеству те, которыми пользовались музыканты эпохи барокко – их производят из сверхчистых сплавов, каждый микрон их сокровенных изгибов выверен на компьютере в акустических лабораториях. Современные рояли обладают, несомненно, более богатыми тембровыми возможностями, нежели их предшественники – клавесины и клавикорды. И только скрипки, созданные итальянскими мастерами, остаются непревзойденными шедеврами.

Их просвечивают рентгеновскими лучами в лабораториях, подвергают спектральному анализу, просчитывают их виртуальные модели на компьютере – шедевры упорно хранят свою тайну.

Творения, вышедшие из рук Амати, Гварнери и, конечно же, Страдивари (1644–1737), являются не просто музыкальными инструментами – лучшие из лучших виртуозов мира признают в них равноправных партнеров, сотоварищей в творчестве. На аукционах они соперничают в стоимости с полотнами величайших художников.

* Куллэ В. Тайна Страдивари // Italia–Италия. – М., 2010. – № 9. – С. 44–51.

Время от времени мир облетает весть о том, что тайна поразительного звучания скрипок Страдивари раскрыта – и тем не менее никому из современных мастеров не удалось создать ничего подобного.

Биография Антонио Страдивари крайне скудна событиями. Точная дата и место его рождения неизвестны. Считается, что родители, спасаясь от постигшей Италию чумы, покинули Кремону незадолго до рождения младенца, и Антонио родился в маленьком селении неподалеку от города. Мальчик рано остался сиротой.

Юный Страдивари перепробовал множество профессий – и везде терпел неудачу. Был скульптором, затем занялся резьбой по дереву – он изготавливал резные украшения для богатой мебели, рамы для картин, распятия. Страдивари обладал идеальным слухом. Он упорно учился игре на скрипке, но пальцам, загрубевшим от монотонной работы по дереву, не хватало беглости. И тогда Страдивари отказался от мысли стать музыкантом. Но не отказался от музыки. Еще осваивая тайны скрипичного мастерства, он почти всегда был неудовлетворен звучанием инструмента – вероятно, именно это сочетание идеального слуха и натруженных пальцев резчика по дереву и привело его к обретению новой профессии. Точнее – призвания.

Порог мастерской прославленного скрипичного мастера Николо Амати Антонио переступил, достигнув 23 лет – по тем временам это был возраст взрослого мужчины, которому уже зазорно считаться учеником. И тем не менее он целых 12 лет с 1667 по 1679 г. работал у Амати практически бесплатно, набираясь опыта в искусстве создания скрипок.

В 1680 г. Антонио открыл в Кремоне собственную мастерскую. Со временем он приобрел славу величайшего скрипичного мастера, однако к идеальному звучанию, добиться которого он поставил себе целью, смог приблизиться лишь спустя 20 лет. И поныне идеальными, непревзойденными инструментами считаются скрипки и виолончели, вышедшие из его рук в период с 1698 по 1725 г., т.е. после 20 лет, наполненных бесконечным трудом и поисками совершенства. Мастер, достигший уже преклонного возраста, это совершенство творил. Антонио Страдивари ушел из жизни 18 декабря 1737 г. в возрасте 93 лет, создав перед самой кончиной свою последнюю скрипку, которой он дал название «Лебединая песня».

Он ушел из жизни, будучи самым знаменитым и почитаемым гражданином своего города, и был похоронен в базилике Сан-Доменико в Кремоне. Сыновья Страдивари пошли по стопам отца и стали со временем неплохими скрипичными мастерами, однако скрипки, вышедшие из их мастерской после смерти отца, будучи очень добротными, не шли ни в какое сравнение с его волшебными творениями.

Возникает вопрос: почему великий Мастер унес тайну своего искусства с собой в могилу, и была ли она?

На протяжении столетий считалось, что тайна Страдивари заключается в уникальном рецепте его лака. Еще при жизни Мастера этот секрет пытались купить или даже выкрасть. Однако так ли это? Из созданных руками Страдивари 1100 инструментов до наших дней дошло около 650. Скрупулезные средства современного анализа показывают, что на некоторых инструментах прославленный лак успел стереться начисто. Некоторые были позднее покрыты лаком заново. А уникальное звучание осталось. Значит, дело в чем-то ином.

Уже в наше время подвергнув инструменты Страдивари всестороннему анализу, исследователи открыли, что они сделаны из особой, чрезвычайно плотной древесины, которая якобы и придает им уникальные акустические свойства. Считалось, что значительное похолодание, постигшее Европу в период с 1625 по 1720 г., обусловило наиболее медленный рост деревьев и особые качества древесины. Но ведь и другие кремонские мастера делали скрипки из той же древесины.

И по сей день никто не в состоянии объяснить, почему гибкий, гармоничный голос скрипок Страдивари не похож на более густой и глубокий голос скрипок другого великого Мастера — Джузеппе Гварнери. Еще одна, также опирающаяся на свойства древесины, теория гласила, что Страдивари особым образом вымачивал дерево, чтобы предохранить его от жучков — рецепт этого раствора и составлял его тайну. Однако современные методы анализа не обнаружили в инструментах Страдивари каких-либо особых химических компонентов, отличных от их менее прославленных сотоварищей. Существовала, наконец, теория, согласно которой Страдивари пользовался запасами какого-то необычайно сухого, отлежавшегося едва ли не на протяжении полувека дерева — однако и она не нашла у современных ученых подтверждения.

Скрипки Страдивари обмеряны и просчитаны вдоль и поперек – однако ни одна попытка создать их точную копию еще не увенчалась успехом. Тщательные промеры показывают: дека каждой скрипки всегда обладает неравной толщиной – причем общих закономерностей в этой неравномерности выявить не удалось. Похоже, старый Мастер подходил к каждой скрипке индивидуально, пытаясь выявить уникальный голос избранного им куска древесины и впоследствии просто отсечь все лишнее. Ощущая это лишнее в буквальном смысле слова кончиками пальцев. Так создавали свои шедевры величайшие скульпторы – вспомним, что некогда Страдивари сам учился ваянию.

Это мастерство невозможно поставить на поток, воспроизвести либо скопировать – каждый шедевр создается заново, вопреки открытым ранее законам. А это значит, что нет никакой тайны, которую можно украсть, купить, да хотя бы и открыть заново – есть бесконечный труд и бесконечный поиск.

Э.Ж.

ЖОРЖИ АМАДУ

Бразильский писатель Жоржи Амаду (1912–2001) родился в города Ильеус на берегу Атлантического океана. Он был сыном мелкого плантатора, учился в университете Рио-де-Жанейро, но закончить его не смог ввиду недостатка средств. Свой первый роман «Страна карнавала» Амаду написал в 1931 г., это сатирический роман о жизни столичных интеллигентов и мелких буржуа.

Вступив в Бразильскую коммунистическую партию в 30-е годы, Жоржи Амаду начал вести большую общественную деятельность в составе Национально-освободительного альянса, за что был арестован в 1937 г., затем эмигрировал. Возвратился в Бразилию Амаду в 1945 г., стал вице-президентом Ассоциации писателей и был избран от партии депутатом Национального конгресса. После запрещения компартии в 1948 г. он вновь эмигрировал и возвратился в Бразилию в 1952 г. Жоржи Амаду был членом Всемирного совета мира, а в 1951 г. был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Жоржи Амаду – автор многочисленных романов, повестей и рассказов, ряда художественных биографий. Большинство произведений Амаду переведены на русский язык. В романе «Бескрайние земли» (1943) рассказывается об истории Бразилии, о борьбе плантаторов конца XIX в. за землю. В романе «Красные восходы» (1946) описана трагическая судьба семьи бедняка-крестьянина Жеронимо. В романе «Подполье свободы» (1952) идет речь о социальной борьбе в Бразилии в 1937–1941 гг.

В творчестве Амаду исследуются острые проблемы национальной жизни Бразилии, воспроизводятся фольклорные и этнически самобытные пласты национального бытия и сознания, присутствуют элементы народного мифологического мирозерцания.

В прозе Жоржи Амаду португальский литературовед Пиньейру Торреш Алейшандре находит тематику «возрождения» человека, изображение «нового мира надежды и солидарности», своеобразие бразильского национального характера¹.

И.Г.

¹ Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 314.

И.Л. Галинская

РЫЦАРЬ ЛИТЕРАТУРЫ – ВИКТОР НЕКРАСОВ

Виктор Платонович Некрасов родился в Киеве 17 июня 1911 г. В боях за Мамаев курган Некрасов провел все 200 дней Великой Сталинградской битвы, где был ранен, а в 1944 г. в Кракове пуля немецко-фашистского снайпера попала ему в правую руку¹.

В.П. Некрасов вырос в семье врача, в 1936 г. окончил архитектурный факультет Киевского строительного института. Одновременно он учился в театральной студии при Киевском театре русской драмы. «Первая повесть Некрасова “В окопах Сталинграда” (1946; Гос. премия СССР, 1947) – одно из лучших произведений советской литературы о Великой Отечественной войне <...> Как образец лирико-психологической прозы, повесть оказала заметное влияние на последующее развитие советской военной романистики»².

Военные рассказы В.П. Некрасова в основном касаются проблем воинского долга: «Рядовой Лютиков» (1948), «Сенька» (1956), «Судак» (1958), «Посвящается Хемингуэю» (1959), «Вторая ночь» (1960), «Новичок» (1963) и др. «В родном городе» (1954) – это повесть о судьбе фронтовика, который вернулся с войны. За повесть «Кира Георгиевна» (1961) писателя обвиняли в «измельчении» советского человека и советской жизни.

В сентябре 1966 г. Виктор Некрасов выступил на митинге в киевском Бабьем Яру, где фашистами были расстреляны десятки тысяч людей в 1941–1943 гг. Бабий Яр, овраг глубиной в

¹ *Лукомский М.* Мушкетер двадцатого века, рыцарь литературы // Библиоглобус. – М., 2011. – № 08–09, авг.-сент. – С. 18.

² *Нинов А.А.* Некрасов, Виктор Платонович // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – № 5. – С. 175.

30 метров, «был у Некрасова незаживающей раной»¹. Он знал, что киевские власти собираются засыпать Бабий Яр, сровнять его с землей, а на этом поле сделать стадион. Играть в футбол на месте величайшей трагедии?! Виктор Платонович боролся за то, чтобы в Бабьем Яру был поставлен памятник расстрелянным киевлянам. Памятник жертвам фашизма был воздвигнут в 1976 г., но Виктор Платонович его не увидел, так как уже в 1974 г. он был вынужден эмигрировать, а все его книги были официально запрещены в СССР приказом Главлита, в том числе – издание двухтомника, набор которого был рассыпан.

В.П. Некрасова вытолкнули в эмиграцию. Г. Кипнис-Григорьев писал в 1989 г.: «В мае 1974 года правление Киевской организации Союза писателей Украины, получив указание вышестоящих организаций, исключило В.П. Некрасова из Союза писателей»². В повестке дня заседания правления значилось: «Об антисоветском поведении В. Некрасова». Проживая во Франции, В.П. Некрасов оставался гражданином СССР, но в апреле 1979 г. Президиум Верховного Совета СССР издал указ о лишении писателя советского гражданства³.

В.П. Некрасов вначале эмигрировал в Швейцарию, но потом переехал во Францию и жил в Париже до конца своей жизни. Французский язык Виктор Платонович знал с детства. В автобиографии, написанной в начале 50-х годов, он вспоминал: «До 1914 года жил вместе с матерью за границей (Швейцария, Франция), где мать сначала училась (Лозаннский университет), а затем работала в госпитале (Париж). С 1914 года живу в Киеве»⁴.

В эмиграции Некрасов продолжал заниматься литературным трудом, его рассказы и повести печатали русскоязычные эмигрантские издания. В повести «Саперлипопет, или Если б да кабы, да во рту росли грибы...» (1983) он рассказывает свою автобиографию, стараясь представить, что было бы с ним, если бы его мать не вернулась из Парижа в Киев, а он стал бы французским писателем русского происхождения.

¹ О Викторе Некрасове. Воспоминания (человек, воин, писатель). – Киев: Украинський письменник, 1992. – С. 198.

² Там же. – С. 139.

³ Там же. – С. 140.

⁴ Там же. – С. 137.

В небольшой повести «Праздник, который всегда со мной» он описывал праздничный Париж и с тоской говорил о своей судьбе изгнанника, который не может вернуться в Россию, в Москву, Киев, Ленинград... Последняя вещь Виктора Платоновича «Маленькая печальная повесть» была издана в Лондоне на русском языке. В ней заявлен кодекс чести писателя: нельзя забывать друзей, нельзя терять честь и губить свой талант.

Виктор Платонович Некрасов скончался в парижской больнице третьего сентября 1987 г. В стихотворении «Памяти В. Некрасова» Владимир Корнилов писал:

Ты любил свой город Киев

До тверезых слез.

А потом его покинул,

Не хотел – пришлось.

Не одно промчалось лето

В спешке, в маяте,

И все время был ты где-то,

А теперь – нигде...

За год до его смерти Министерство культуры Франции наградило Виктора Платоновича Некрасова орденом Почетного легиона. Подробная книга воспоминаний пасынка писателя Виктора Кондырева вышла в Москве в 2011 г.¹ Книга иллюстрирована фотографиями из личного архива ее автора.

«Неизбывная тоска, изломанная жизнь, крик страдавшей души – все это с пронзительной силой прозвучало в прекрасной предсмертной “Маленькой печальной повести” Некрасова, в которой мы услышали прощальное слово изгнанника к потерянным друзьям, ко всем, кто его знал и любил», – писал Семен Журахович в 1989 г.²

¹ Кондырев В.Л. Все на свете, кроме шила и гвоздя. Воспоминания о Викторе Платоновиче Некрасове. Киев–Париж. 1972–87 гг. – М.: АСТ, 2011. – 576 с.

² О Викторе Некрасове. Воспоминания (человек, воин, писатель). – Киев: Український письменник, 1992. – С. 109.

К. Азадовский

ПЕРЕВОДЧИК И ЕГО ВРЕМЯ: СОЛОМОН АПТ, (1921–2010)*

Роль переводчика в России XX столетия, отделенной от всего мира железным занавесом, была и остается совершенно особой. Каждый настоящий переводчик служит сближению культур, передает духовный опыт народов через межгосударственные и языковые границы.

Личный вклад Соломона Апта в сближение русской и немецкой культур трудно переоценить. Великие немецкие романы, переведенные Аптом, стали подлинными событиями русской культурной жизни, оказали влияние на ее внутреннее развитие в том смысле, что национальная культура уже не может двигаться, игнорируя достижения иной культуры.

Соломон Апт родился в Харькове в 1921 г. Немецким языком овладел еще в детстве, кроме того, занимался английским и французским. Поступил в Харьковский университет на классическое отделение, в начале войны эвакуировался в Томск. В армию не был призван из-за плохого зрения. В 1944 г. продолжил свое образование на классическом отделении филологического факультета Московского университета. По окончании поступил в аспирантуру. В 1950 г. защитил диссертацию о Ювенале. Устроился на преподавательскую работу в городе Орехово-Зуево в педагогический институт, где преподавал латынь, читал курс античной литературы и курс немецкой теоретической грамматики.

* *Азадовский К.* Переводчик и его время: Соломон Апт, (1921–2010) // Вопросы литературы.– М., 2011. – № 3, май-июнь. – С. 358–367.

С. Апт уже всерьез занимался художественным переводом. Еще на студенческой скамье он перевел элегии Феогнида. В начале 1950-х он трудился над переводом комедий Аристофана, позднее переводил Эсхила, Эврипида, Менандра, Платона. По его собственному признанию, эта работа не была попыткой глубже проникнуть в противоречия своего времени. Это было бегство от страшной действительности сталинской эпохи к вершинам духа, где страшное и смешное выступают в чистом виде.

1953 год – дата вступления Апта в литературную жизнь, опубликование первой переводческой работы. В 1956 г. он оставляет преподавательское поприще и становится профессиональным переводчиком, отдаляется от древнегреческих авторов и глубже погружается в немецкую литературу.

Первым немецким автором, к которому обратился Апт, был Томас Манн. Верность ему переводчик сохранил на долгие годы. Апт перевел ряд новелл Манна, романы «Избранник», «Признания авантюриста Феликса Круля», «Доктор Фаустус» (совместно с Натальей Ман). Но главным его трудом, которому переводчик отдал семь лет своей жизни, остается перевод романа «Иосиф и его братья».

С. Апт не ограничился художественными произведениями Манна. Он перевел также его письма, «Историю “Доктора Фаустуса”», «Роман одного романа» и др. Им была создана серия статей, составивших позднее книгу «Над страницами Томаса Манна» (1980), основанных на многолетних размышлениях Апта о любимом авторе. В 1972 г. в серии ЖЗЛ была издана биография Томаса Манна, написанная Аптом.

Другой немецкий прозаик, романы которого в переводах Апта были подарены русскому читателю, – Герман Гессе. Аптом были переведены «Степной волк», «Игра в бисер», «Демиян», «Последнее лето Клингсзора», «Клейн и Вагнер». Проза Гессе в переводе Апта заметно формировала сознание и структурировала культурный уровень поколения, вступавшего в жизнь в 1970-е годы.

Для многих тысяч читателей переводы Апта открыли возможность прорыва сознания к мировым экзистенциальным смыслам, возможность выхода из замкнутого пространства советской духовной немоты в большой мир интеллектуальных и художественных свершений.

В целом же число немецких писателей XIX и XX вв., которых переводил Апт, насчитывает не менее полутора десятков. Среди них – Гофман, Гауф и Гёльдерлин, а также Адальберт Штифтер («Бабье лето»), Кафка (рассказы и афоризмы), Брехт (пьесы), Фейхтвангер («Лисы в винограднике»), Макс Фриш («Назову себя Гантенбайн»), Музиль («Человек без свойств»), Канетти («Ослепление») и Грасс. Любимыми авторами Апта, духовно близкими ему, были Томас Манн и Гессе, Музиль и Кафка.

Соломон Апт стал учителем письменного русского языка для многих профессиональных литераторов, пишущих по-русски, поскольку уровень языка, достигнутый переводчиком в его поисках наиболее адекватных форм передачи глубинного смысла художественных произведений, был очень высок и неизменно оставался главной целью его творческих усилий. Апт признавал, что перевод никогда не сможет стать равным оригиналу. Перевод лишь более или менее точное приближение, отражение подлинника. Одна из главных функций письменного языка, по мнению Апта, заключается в воплощении идеи культурной непрерывности, в способности внутри пространства, называемого культурой, воплотить идею соединения прошлого с настоящим и будущим.

О.В. Кулешова

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

О.С. Разинкова

КОЛЛИЗИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЕЙ В СКАЗКЕ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС»*

Мир сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» (1864) обладает собственной повседневностью. «Отправляя Алису “вниз по кроличьей норе”, Кэрролл сталкивает две разные повседневности, конфликт между которыми оказывается неизбежным» (с. 107).

Алиса является носительницей повседневности мира человеческого, отчего все происходящее в сказочном мире кажется ей смешным и нелепым: Белый Кролик с часами в жилетном кармане, Синяя Гусеница, курящая кальян и проч. Алиса отмечает абсурдность мира, в котором она оказалась. В сказке происходит коллизия двух повседневностей. В седьмой главе («Безумное чаепитие») Алиса считает бессмысленными слова, действия и размышления Мартовского Зайца и Болванщика, а им высказывания Алисы кажутся нелепыми и смешными.

«Сталкивая две повседневности – сказочную и реальную, Кэрролл создает непреодолимый конфликт, благодаря которому и появляется нонсенс – художественный прием, лежащий в основе поэтики сказки» (с. 109).

* *Разинкова О.С.* Коллизия повседневностей в сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» // Научно-философский анализ повседневности: Проблемы и перспективы развития в XXI веке. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2010. – С. 105–111.

Алиса переносится в конце концов из сказочного пространства в реальность, поскольку законы волшебной страны, т.е. повседневность Страны Чудес, для девочки являются неприемлемыми.

«Героиня не может стать частью Страны Чудес, принять законы и правила этого мира потому, что он слишком не похож на реальный мир, привычный для нее: повседневности двух миров оказываются диаметрально противоположными. Конфликт заканчивается тем, что героиня возвращается в свою повседневность, такую близкую и понятную, а сказочные герои остаются в своей, где все для них так же близко» (с. 111).

И.Г.

Т.Г. Струкова

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРА*

Реферируется статья доктора филологических наук, профессора Воронежского государственного педагогического университета Татьяны Георгиевны Струковой.

Термин «повседневность» впервые появился в названии книги Зигмунда Фрейда «Психопатология повседневной жизни» (1904) и указывает на природу человека. В словаре В. Даля такого термина нет, а есть слово «быт». В английском языке это – «everybody life» («ежедневная жизнь»). В социологии имеется классическое определение повседневности: «Реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» (цит. по: с. 142). Повседневность отвечает на вопросы «как», «каким образом», «где», «когда». На вопросы «кто», «что» она ответить не может.

Людвиг Витгенштейн (1889–1951) исследовал повседневный язык; Эдмунд Гуссерль (1859–1938) называл «сферу человеческой обыденности» жизненным миром; Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) писал, что «отдельный индивид есть часть своего поколения, которому присущ тот же горизонт, время, пространство, история и социальные проблемы» (с. 143). Французский философ, теолог и литературовед Мишель де Серто отмечает в книге «Изобретение повседневности» (1980), что «обыденность отличается от других практик каждодневного существования повторяемостью и бессознательностью» (с. 145).

* *Струкова Т.Г.* Повседневность и литература // Научно-философский анализ повседневности: Проблемы и перспективы развития в XXI веке. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2010. – С. 141–158.

В истории литературы в центре литературной рефлексии стоит человек, отчего сфера повседневности в литературном художественном произведении охватывает многообразные жизненные аспекты. Поскольку повседневности свойственна историчность, то читателю одной эпохи трудно понять повседневность предшествующего времени. Так, например, в «Евгении Онегине» сказано, что в доме Лариных «обряд известный угощения» (когда впервые Ленский привез Онегина) был очень прост: «Несут на блюдечках варенья; на столик ставят воцаной кувшин с брусничною водой». Такой столик в то время был обыденной вещью в любой русской дворянской усадьбе. А теперь нам требуется разъяснение того, каким же был этот столик. В романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» описан конфликт разных повседневностей – дворянской и разночинной (Кирсанов и Базаров). Конфликт возникает «интуитивно, до логического словесного оформления» (с. 147).

В романтизме, критическом реализме, натурализме, модернизме, постмодернизме формы повседневности различались. Положительная или негативная интерпретация повседневности зависела от индивидуальности автора. Анна Ахматова сказала об этом: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда».

В эстетике экзистенциализма повседневность стала одной из основных проблем. Ж.-П. Сартр в романе «Тошнота» (1938) показал, что повседневность «подталкивает героя к осознанию того, что существование предшествует сущности» (с. 149). Вирджиния Вулф в романе «Миссис Дэллоуэй» (1925) отмечает, что повседневность бывает банковской, политической, светской и проч., называя ее «моментами бытия» («moments of being»). Джеймс Джойс в романе «Улисс» (1922) фиксирует, «что в повседневности доминирует чувственное, эмоциональное, иррациональное начало», ибо «любой объект провоцирует воспоминание, переживание, усиливает внутреннюю эмоциональную жизнь» (с. 150). Уильям Голдинг в романе «На край света: морская трилогия» (1991) изобразил различные типы повседневности – сухопутную и морскую. Дуглас Коупленд в романе «Поколение Икс» (1991) устами повествователя говорит о стереотипности повседневности: «Везде одни и те же торговые центры с одинаковыми магазинами» (цит. по: с. 152).

Американский исследователь модернизма и постмодернизма Ихаб Хасан в 2002 г. утверждал, что литератор становится по-

стмодернистом, если окружающая его реальность (мир, человек, история, религия, социум и т.д.) воспринимается им в качестве интертекста.

Автор реферируемой статьи заключает, что повседневность представляет собой сложную и динамически подвижную систему, которая по-разному реализуется в различные исторические и эстетические эпохи, внутри разных литературных направлений и у разных писателей. При изображении повседневности и неповседневности «у каждого писателя проявляются явные или неявные предпочтения, недоговоренности или, наоборот, многословие, а иногда даже претензии на исключительность» (с. 156).

И.Л. Галинская

Ю.И. Борсяков

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ ФЕНОМЕНА ПОВСЕДНЕВНОСТИ*

Реферируется статья доктора философских наук, профессора, проректора Воронежского государственного педагогического университета Юрия Ивановича Борсякова.

Повседневность становится предметом изучения гуманитарных наук с начала XX в. Для объяснения современного мира философы и социологи все чаще обращаются «к анализу повседневных форм коммуникации» (с. 7). «В трудах культурологов повседневность рассматривается как фундаментальная категория, дающая ключ к пониманию духовных феноменов» (с. 8). Вокруг проблем обыденной жизни объединяются самые разнообразные исследования. Автор реферируемой статьи выделяет три методологических принципа. Во-первых, повседневность существует в результате процессов «оповседневнивания» и «преодоления повседневности». Во-вторых, повседневность – это понятие дифференцирующее, т.е. ее границы изменяются в зависимости от места, времени, среды и культуры. В-третьих, «речь о повседневности не совпадает с самой повседневной жизнью и с речью в повседневной жизни» (с. 11). Мартин Хайдеггер (1889–1976) определил повседневность как способ существования, сутью которого является присутствие (Dasein).

М.М. Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) открыл дотоле неизвестный пласт средневековой культуры, названный им «сме-

* *Борсяков Ю.И.* Философские основания феномена повседневности // Научно-философский анализ повседневности: Проблемы и перспективы развития в XXI веке. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2010. – С. 7–21.

ховым». Он противопоставил смеховую, карнавальную культуру церковно-феодальной системе ценностей. Ю.М. Лотман описал обыденную культуру России XVIII–XIX вв. в контексте мировой культуры. А.Я. Гуревич исследовал повседневную средневековую культуру. Г.С. Кнаббе изучил культуру Древнего Рима. В.М. Межуев показал различие между культурой и цивилизацией (с. 13–14).

«Повседневность является такой же знаковой системой, как и иные формы культурной и социальной жизни» (с. 16). Повседневность включена во все социальные отношения. «В современной социальной философии повседневность является объектом исследований и составной частью любого социально-научного труда» (с. 18). Повседневность включает практическую деятельность, мышление, целеполагание, иллюзии и фантазии. «Важным признаком неповседневного является необычность, которая встречается в момент возникновения или при опасности разрушения существующего порядка» (с. 20).

И.Г.

К. Калверт

ДЕТИ В ДОМЕ. МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РАННЕГО ДЕТСТВА, 1600–1900*

Карин Калверт – профессор Пенсильванского университета. Тема ее монографии, 1-е издание которой вышло в 1992 г., – «связь между вещами и культурными конструктами» (с. 9).

Автор выделяет три этапа в истории «американского детства»: 1) до 1750 г.; 2) 1750–1830 гг.; 3) 1830–1900 гг. На каждом из двух последних этапов «изменились фактически все аспекты повседневной жизни маленьких детей» (с. 15). При этом «в Америке никогда не было единой формы детства, но всегда сосуществовали две парадигмы, определенные полом. <...> Перемены в концепции детства происходили гораздо более медленно и менее решительно в отношении девочек, чем в отношении мальчиков» (с. 26).

I. Недоразвитый взрослый: 1600–1750

Главным занятием женщин была работа по дому, а дети рождались приблизительно раз в два года на протяжении примерно 20 лет, так что матери просто не могли уделять им много внимания. До середины XVIII в. всех младенцев пеленали в течение первых нескольких месяцев жизни. Пеленание упрощало заботу о малыше, сохраняя его в тепле, неподвижности и безопасности. «Спеленутый младенец, подобно небольшой черепахе в панцире, вполне мог быть предметом заботы другого ребенка, даже маленького» (с. 38).

* *Калверт К.* Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900 / Пер. с англ. – М.: НЛЮ, 2009. – 270 с.

Пеленание выполняло и эстетическую функцию. «Пеленки и длинный покров-мантия, который обычно закрывал их, визуально удлинляли фигуру младенца, <...> приближая его к более взрослым пропорциям» (с. 39). Очень важной в практике пеленания была уверенность в том, что благодаря ему ребенок вырастет «прямым» и высоким.

Взросление тесно связывалось с идеей прямоты. Прямота отличает человечество от животного мира, между тем младенцы занимали подозрительно неопределенное положение между вертикально ходящими людьми и бегающими на четвереньках животными, неразумными и бессловесными (с. 14). «Младенцев могли любить, и любить глубоко, однако людям XVII века сами по себе они казались непривлекательными <...>. Младенец был человеком, но скорее потенциально, чем фактически» (с. 42).

Узкая и длинная колыбель обеспечивала безопасное содержание младенца и в дополнение к пеленанию придавала ему подобие взрослой осанки. Верх и боковые стенки колыбели защищали от сквозняков, ведь зимой температура в комнатах редко поднималась выше нуля. Упражнения считались необходимыми для того, чтобы младенец побыстрее встал на ноги и начал ходить. Младенцев постоянно подбрасывали, катали, формировали, вытягивали, качали и подвешивали, чтобы помочь им как можно скорее встать на ноги и сделать независимыми от мамок и нянек.

Их первой одеждой после свивальников были корсаж и длинные юбки, очень походившие на костюм их матерей, только одеяния младенцев были заметно длиннее самого ребенка (с. 49). Эти одеяния помогали держать ребенка укрытым и теплым и, главное, не позволяли ему ползать. И врачи, и родители видели в ползании вредную привычку, которая, если ее не подавлять, останется главным способом передвижения человека на всю жизнь. «Перемещаться на четвереньках могли только животные, дикари, безумцы и порабощенные – ползание было символом их подчинения» (с. 51).

После пеленок приходил черед стоялки (табурет для стояния с круглым отверстием посередине). Ни сидеть, ни ползать в таком табурете было нельзя. Обучению ходьбе служили помочи и табуреты для ходьбы (ходунки). В отличие от стоялок, ходунки не защищали малышей от несчастных случаев. «Это, кажется, никого

не беспокоило: несчастные случаи, как ни прискорбно, были неизбежной частью выращивания детей» (с. 57).

Большинство взрослых не принимали крики младенцев слишком близко к сердцу. «Многие родители нежно любили своих малышей, но немногие способны были сопереживать боли или дискомфорту, которые испытывали дети» (с. 54). Полагали, что дети, еще не имея ни разума, ни чувств, ничего не ощущают подобно растениям (с. 47). «Потакать их капризам означало бы оставить их <...> эгоистичными, подобными животным или дикарям» (с. 54). Родители верили, что, уделяя детям много внимания, они лишь продлят несуразности младенчества. С овладением ходьбой «возраст особых потребностей – младенчество – заканчивался. Во всех своих будущих действиях детям предстояло теперь иметь дело с миром, устроенным для взрослых» (с. 58). Дети были рассеяны по всему дому и спали вместе с родителями, родными братьями и сестрами или слугами – всюду, где было место.

Различие в костюме не определялось полом ребенка; до определенного возраста маленький мальчик в платьице не казался женоподобным. В шесть-семь лет мальчик облачался в уменьшенное подобие сюртука взрослого мужчины, а также жилет, бриджи и шляпу. Однако любая шалость могла вернуть его к детскому платьицу (с. 71). «Бриджи мужчин и старших мальчиков, вступающих в мир работы или школы <...>, однозначно отграничивали их от тех, кто носил платья: женщин и маленьких детей, людей подчиненных, остававшихся дома» (с. 66).

До середины XVIII в. женщины и дети одевались похоже – как члены одной группы, находящиеся в подчинении у другой части семьи. Костюм женщин, от первых детских платьиц до юбок взрослой женщины, менялся мало. «Все существа женского пола одевались более или менее одинаково, поскольку общественное положение взрослой женщины не так уж сильно отличалось от положения малого ребенка <...>. Если на девочку смотрели как на миниатюрную женщину, то взрослая женщина также могла рассматриваться просто как более развитый ребенок (с. 69). Единственной ситуацией, в которой женщина надевала сюртук и треугольную шляпу поверх женского платья, была верховая прогулка. «Верховодить – пусть лошадей – она могла только в одежде, похожей на мужскую» (с. 73).

До середины XVIII в. в западной культуре было очень мало предметов, предназначенных специально и исключительно для детей (с. 13). «Любая вещь, которая забавляла ребенка или взрослого, считалась игрушкой. <...> Никто не смотрел на детскую игру как на нечто, отличное от игр взрослых» (с. 75).

Дети и подростки играли в салки и жмурки, в кегли и волчок, боролись, устраивали скачки, ходили на ходулях, бегали с обручем, запускали змеев. Все эти занятия не считались исключительно детскими – к ним относились как к общим развлечениям. Девочки участвовали по крайней мере в некоторых активных мальчишеских играх. Дети и взрослые радовались таким забавам, как деревянные свистульки, ветряные мельнички (пропеллеры на палочках), бильбоке. Дети играли в карты, упражнялись в стрельбе из лука. «Никто не считал нужным ограждать детей от каких-либо видов взрослой деятельности. Совсем наоборот – <...> считалось, что работа и игры со взрослыми могут еще лучше подготовить их к тому миру, в который им предстоит вступить. Поэтому то, что дозволялось взрослым, было приемлемо и для детей» (с. 77).

Игрушки, которыми играли дети, по большей части делались самими детьми. В пуританской Новой Англии играли гораздо меньше, чем в остальных североамериканских колониях. «Игрушки, на пуританский взгляд, подталкивали к праздности и мечтательности» (с. 78). Но «было бы ошибкой предполагать, что дети Новой Англии жаждали игрушек, которых им не давали. <...> Дети гордились и радовались обладанию полезными вещами или просто доступу к ним. <...> Игра как основное времяпрепровождение детей, желание игрушек, восхищение безделушками являются феноменом, порожденным конкретной культурой» (с. 79–80).

До середины XVIII в. «с точки зрения современного определения детство не существовало или не имело значения». Существовало лишь «торопливое младенчество, полное риска» (с. 81). «Детскость была ребячеством, глупостью, животным состоянием <...> Общество определяло детей как недоразвитых взрослых. Детство было временем недостаточности, взрослость же являлась целью и наградой, и, оглядываясь назад, никто не испытывал большого сожаления» (с. 81).

2. Естественный ребенок: 1750–1830

Во второй половине XVIII в. возобладало мнение о развитии ребенка как о естественном процессе. «Если прежде младенчество рассматривали как своего рода болезнь, то теперь оно обещало крепкое здоровье» (с. 220). Прежде родители, глядя на новорожденного, видели лишь ужасные трудности на пути его физического и духовного роста, а родители конца XVIII в. – задатки, которые можно направлять и развивать (с. 90). Медики и педагоги стали утверждать, что для детей так же естественно научиться стоять, ходить и разговаривать, как для рыбы – плавать, и что правильное развитие ребенка должно быть основано на вере в его внутренние способности к развитию.

«Раньше родители хотели, чтобы дети поскорее проскочили детство, а теперь – чтобы их отпрыски получили от детства все и хорошо подготовились к роли граждан новой страны. Детство стало важной главой в развитии человека» (с. 221). Образование требует времени, и детство теперь длится дольше. «Незрелые годы более не являлись несчастливым и постыдным состоянием. Продолжительное детство считалось ключом к возможности человека себя усовершенствовать» (с. 94).

К 1770 г. большинство родителей перестали пеленать младенцев, использовать стоялки и ходунки, корсеты и помочи. В сущности, и все остальные традиционные принадлежности ухода за детьми были отброшены (с. 86). Большинство младенцев в начале XIX в. носили льняную или хлопковую сорочку, фланелевые ползунки на тесемочках. Если раньше родители изо всех сил старались согреть ребенка, то родители конца XVIII в. увлеклись идеей закаливания. Идея закаливания была порождена радужным мироощущением и оптимистическим отношением к детям: главное – не мешать природе. «Общество, которое когда-то рассматривало детей как исключительно слабых, неоформленных, еле держащихся за жизнь, теперь верило в то, что младенцы более приспособлены к жизни, чем их родители» (с. 98). «Впервые родители увидели в своих детях <...> какое-то превосходство над собой. Образ детства стал включать в себя положительные черты» (с. 99).

Боковины колыбели стали делать из реек, для свободной циркуляции воздуха. Тонкие тюфяки и сложенные в несколько раз одеяла пришли на смену прежним пуховикам. Матери больше не закрепляли ребенка шнуровкой внутри колыбели – теперь он мог

свободно дрыгать руками и ногами. «Ползание больше не казалось ужасным, но все же считалось, что оно не украшает человека, в каком бы возрасте он ни был» (с. 105).

До середины XIX в. дети продолжали спать там, где было удобно семье. Делить с кем-либо комнату (и даже кровать) было так обычно и нормально, что и взрослые считали неприятным спать ночью в одиночку. Детская мебель оставалась редкостью вплоть до конца XIX в., поскольку никто не считал ее нужной. За столом дети сидели на коленях у взрослого или что-нибудь подкладывали на стул, чтобы сделать его выше. «Дети в 1800 году получили свободу быть детьми, но они по-прежнему обитали в мире, приспособленном для взрослых» (с. 109).

Отношение общества к подросткам детям менялось быстрее, чем к младенцам, в которых продолжали видеть эгоистичных, не-симпатичных и неинтересных существ (с. 109). Теперь считалось, что правильное воспитание совершенствует не только настоящее поколение, но и будущее; «уход за детьми становился слишком важным делом, чтобы доверять его слугам» (с. 111). Все больше матерей предпочитали содержать детей дома и вскармливать их самостоятельно. «Просвещенные и сознательные родители стремились защитить своих детей от контактов с внешним миром» (с. 114).

Опасаясь довериться слугам, отказавшись от свивальников и стоялок, многие матери обратились к алкоголю, опиуму и другим наркотическим средствам, чтобы успокоить неугомонного ребенка. До середины XIX в. давать детям алкогольные напитки было делом обычным. Позднее в поисках заменителя алкоголя матери обращались к так называемому «сладкому сиропу», но и в нем обычно содержался высокий процент алкоголя, а нередко – и снотворные средства. «В попытке защитить детей от губительных последствий пеленания, ходунков и невежественных слуг родители обратились к более опасной и разрушительной альтернативе» (с. 116).

С 1750 г. мальчики были избавлены от наиболее неудобных особенностей взрослого костюма; это соответствовало более доброжелательному отношению к детству. «Отношение к мальчикам и мужчинам изменилось, а к девочкам и женщинам – нет» (с. 118). Игры девочек предполагали имитацию деятельности взрослых женщин. Мальчики играли в более активные и более разнообраз-

ные игры. Они катались на тележках и санках, ходили на ходулях, прыгали через веревочку (до 1830 г. девочкам это не разрешалось), катали обручи, играли в крикет, мраморные шарики, мячи и бадминтон (с. 121).

После 1770 г. на детских портретах часто можно увидеть игрушки. «Когда детям не только позволили играть, но и стали поощрять это занятие, игра стала ассоциироваться с детством. <...> Общество определило понятие детства как особую стадию развития человека, со своими нуждами и положительными сторонами, и снабдило его особым видом деятельности. <...> Дети теперь играли в утвержденные обществом детские игры, а взрослые развлекались по-другому»; «Разные поколения начинали жить во все более различающихся мирах» (с. 119, 120).

Белое муслиновое платьице, которое маленькие дети стали носить после 1770 г., знаменовало собой конец традиции, поскольку существенно отличалось от костюма взрослых женщин. Оно было более простым, легким и широким, чем дамская одежда, в нем дети могли свободно двигаться. «Ребенок в муслиновом платьице уже не был похож ни на женщин, ни на мужчин и подростков в бриджах. И женщины, и дети по-прежнему занимали подчиненное положение в семье, но визуально разделив их на две группы, платьице уничтожило давнюю связь между женскостью и детскостью» (с. 122).

В 10–12 лет девочка меняла простое муслиновое платьице на гораздо более замысловатые костюмы, начинала носить корсеты и каблуки взрослой женщины. «Впервые общество зрительно обозначило важность различия между девочкой и женщиной, а также обратило внимание на то, что девочки взрослеют» (с. 123). Разница между женщинами и детьми стала еще заметнее, когда в моду вошли новые прически, которые носили мальчики и девочки, но не мужчины и женщины (с. 123). Это были прямые, распущенные волосы с челкой. «Женские волосы более не символизировали подчиненность мужчинам и Богу» (с. 124).

Мальчики трех-девяти лет стали носить новый костюм. Поначалу он назывался «гусарским», затем получил название скелет (skeleton suit): длинные панталоны и короткий жакет, надетый поверх рубашки с большим четырехугольным воротником. «Костюм, созданный по образцу солдатской и матросской формы, делал культурно узнаваемыми и пол, и подчиненность более взрослым

мужчинам своего сословия. Символика подчиненности теперь оказалась заимствованной из одежды мужчин низших сословий, а не из одежды женщин среднего класса» (с. 126). Этот костюм отделил мальчиков как от девочек, так и от старших мальчиков и молодых мужчин в бриджах. «Возник новый визуально отличаемый возраст» (с. 126).

Мальчики, впервые надевая брюки, радовались и повышению своего статуса, и большей свободе. Их сестры, сменив детское платье на взрослое, «меняли одну несвободу на другую» (с. 129). «Между 1750 и 1830 годами общество выделило новый этап в развитии человека, находящийся между беспомощностью младенчества и началом самостоятельности и независимости, и назвало этот этап детством. <...> У мальчиков, однако, было намного больше детства, чем у сестер» (с. 129).

Продолжительность детства, воплощенная в зрительных образах, удвоилась. До середины XVIII в. мальчики носили юбки и длинные платья в течение первых шести-семи лет, а потом уже сразу получали первый сюртучок и бриджи, т.е. одевались, как взрослые мужчины одного с ними социального положения. «Мальчик этого возраста входил учеником во взрослое общество. Девочка в этот же период почти незаметно переходила из детства во взрослое состояние» (с. 135). С 1770-х годов детство мальчиков продолжалось около 14 лет и было четко разделено на три периода. Детство девочек длилось около 12 лет и было разделено только на два периода, «поскольку считалось, что девочки по своей природе имеют ограниченные возможности развития» (с. 136).

3. Невинный ребенок: 1830–1900

Родители Викторианской эпохи меньше настаивали на холодных ваннах и легких одеялах для своих детей, «однако боязнь перегреть малыша по-прежнему была сильнее, чем боязнь его переохладить» (с. 143).

В течение всего XIX в. малыш продолжали одевать в длинные детские платья. Это платье согревало ребенка, но дело было не только в этом. «Уже получая удовольствие от младенцев, викторианское общество все еще предпочитало изменять их облик: делать их величавыми и “высокими”» (с. 142). Родители не считали нужным визуально обозначить пол своего младенца с помощью покроя или цвета одежды. «Викторианское общество видело в ма-

леньких детях лишь малышей и не считало нужным разделять их на мальчиков и девочек» (с. 142).

С 1830-х годов в Америке появился новый костюм с платьицем в половину длины и панталонами (с. 144). Ранее девочкам не разрешалось использовать никаких элементов мужской одежды; под многочисленными юбками они не носили белья. Надев панталоны, девочки могли участвовать в шумных играх, прыгать, залезать на деревья или играть в пятнашки без всякого стеснения. Примечательно, что девочки присвоили себе скакалку, традиционную игрушку мальчиков, как раз с появлением панталон. «Как только девочки начинали во что-то играть, мальчики тотчас эту игру забрасывали» (с. 146). Юбки девочек укоротились и к 1840-м годам достигали лишь колен. Затем панталоны стали обшиваться оборками и укорачивались до тех пор, пока не достигли колен и не исчезли под юбкой. «Скрытые, они стали интимным предметом и превратились в белье» (с. 147).

Произошедшее было событием революционным, ведь до середины XIX в. панталоны воспринимались как брюки. И в 1650-е, и в 1750-е годы все члены семьи, за исключением взрослых и подростков мужского пола, носили юбки. В 1850-е годы все члены семьи, кроме младенцев, носили брюки, хотя лишь для мужчин они были основной частью костюма. «Сочетание платья и панталон, которое стали носить женщины и дети, дает возможность предположить, что их подчиненное по отношению к мужчинам положение смягчалось чувством собственной значимости в рамках семьи» (с. 147–148).

Ленты, банты, как розовые, так и голубые, оборки, передники, ботинки, штаны – все это в равной мере могло использоваться в обиходе мальчиков и девочек. «Комбинация из элементов женской и мужской одежды намеренно создавала одежду именно для детей и намеренно не учитывала пол ребенка» (с. 150). Родители отрицали (или маскировали) половые различия между мальчиками и девочками или, точнее, считали, что такие различия не соответствуют столь юному возрасту. «Новый бесполой детский костюм стал популярным не только потому, что оставлял детей в неведении относительно половых различий, но и потому, что создавал образ невинного ребенка, который умилял и успокаивал родителей» (с. 151).

Дети воспринимались как существа невинные, но легко теряющие эту невинность. Многие влиятельные теологи и литераторы более не рассматривали детей как существа, отягощенные первородным грехом. «Дети приходят в этот мир невинными, и святость небес еще пребывает на них. <...> Младенцы являлись, по сути, спустившимися в мир ангелами, которые, если умирали в младенчестве, просто возвращались в свое обычное состояние» (с. 152). Если в центре внимания мыслителей XVIII столетия находилось естественное биологическое развитие ребенка, то романтизм XIX в. усматривал в детях особую духовность. Это состояние, близкое к совершенству, возвышало детей над родителями. Кульминационный момент человеческой жизни теперь приходился на окруженное ореолом святости детство (с. 153).

«Апофеоз ребенка-учителя, ребенка-спасателя (отца он спасал от пьянства или эгоизма, а дом – от пустоты) оставлял мало места для того, чтобы увидеть в детях естественно присущий им эгоизм и незрелость» (с. 158). Но постепенно родители переходили от бесполого образа ангелоподобных детей к более человеческому и, соответственно, гендерно ориентированному. Платья и длинные кудри у мальчиков становились все более редким явлением и исчезли совсем после Первой мировой войны.

Если одежда стала бесполой, то практически все виды игрушек предназначались для детей не обоих полов, а для того либо другого пола. В языке того времени мальчик, играя, «получает удовольствие» (*takes his pleasure*), в то время как девочка «занимает себя» (*busies herself*), подражая женским хлопотам (с. 162). Хотя игрушки для девочек предполагали тихие и осторожные игры и состояли из вещей, предназначенных для имитации женской работы, все еще бытовало мнение о том, что игры – вообще не женское дело. «Родители по-прежнему предпочитали, чтобы их дочери вели себя как маленькие женщины» (с. 165).

Во второй половине XIX в. авторитеты единодушно протестовали против использования алкоголя или опиатов для успокоения детей. Однако патентованным лекарственным средствам продолжали доверять (с. 178–179). Лишь с 1870-х годов родители смирились с тем фактом, что естественным этапом обучения ходьбе является ползание на четвереньках. Будничной одеждой малыша стал просторный комбинезон-«песочник» с короткими штанишками, в котором можно было ползать.

Колыбель уступила место детской кровати с боковыми сетками или перилами, ходунки и табуреты для стояния – детским качелям и прыгункам, редкие до 1830 г. высокие стульчики использовались все чаще. «Жизнь детей XIX столетия стала более безопасной, но, вероятно, они чувствовали себя менее самостоятельными, чем предыдущие поколения» (с. 183).

Все чаще родители соглашались с тем, что дети должны спать отдельно – в собственной кровати, а еще лучше – в собственной комнате, между тем как в Европе возможность предоставить ребенку собственную комнату не рассматривалась (с. 197). В Америке XIX в. дети были важной и заметной частью семьи, тогда как многие английские дети постепенно «исчезли» в отделенном от взрослых мире – сначала в детской с няней, а позднее в школе-интернате (с. 17). «Общая для всех мебель, использовавшаяся до 1750 года, выталкивала ребенка во взрослый мир. <...> Детская мебель Викторианской эпохи, наоборот, удерживала ребенка внутри себя, изолировала его, пресекала контакты с посторонними людьми. <...> Изолированная детская комната являлась и убежищем, и местом ссылки» (с. 207–208).

Самым парадным предметом детской обстановки конца XIX в. была детская коляска – своего рода «витрина, в которой выставляли младенца» (с. 210). Коляску рассматривали, ею восхищались, восхищаться должны были и ее пассажиром, которого выкатывали в гостиную для встречи посетителей либо выгуливали в парке воскресным днем. «Езда в коляске пресекала любое нежелательное поведение и в то же время подчеркивала привлекательность ребенка, играя на сентиментальных ожиданиях общества Викторианской эпохи» (с. 214). К 1890-м годам коляски оснастили шелковыми зонтиками от солнца, а после Первой мировой войны развернули их на 180 градусов. Теперь ребенок смотрел на мать, которая толкала коляску, а от посторонних взглядов его скрывал поднятый верх коляски. «Заботиться стали об успокаивающем визуальном контакте матери и ребенка, а не о том, чтобы продемонстрировать младенца всему миру» (с. 214).

«Детям колониальных времен приходилось стараться вести себя по-взрослому. Детям XIX века приходилось соответствовать идеальному образу херувимчика» (с. 215). «Родители XVII века использовали одежду и мебель, чтобы втиснуть детей в идеальный образ взрослого и выпустить в мир. Родители XIX века использо-

вали одежду и мебель, чтобы втиснуть детей в идеальный образ ребенка и защитить их от контактов с миром» (с. 216).

«Детство – не неизменный природный феномен, но и не устойчивое поступательное движение от мрачного прошлого к просвещенному настоящему» (с. 223). «Приобретая что-то в одной сфере жизни, дети обычно теряли что-то в другой» (с. 22). Нынешние родители больше похожи на родителей колониальной эпохи и видят своих отпрысков в окружении опасностей, от которых невозможно отгородиться. «Возможно, викторианское детство окажется счастливой случайностью, клаустрофобной идиллией в более общей стратегии интегрирования детей в жизнь семьи и общества, а возможно, как раз детство эпохи постмодерна, с его легко проницаемой границей взрослого и детского миров, является отклонением. Пока слишком рано об этом говорить» (с. 223).

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

О.А. Кривицун

АУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: УЗНАВАЕМОЕ И УСКОЛЬЗАЮЩЕЕ*

XX век породил понятие художественной ауры, которое стало важнейшим мерилом подлинности произведения, подтверждающим его принадлежность миру высокого искусства, более того, получило трактовку как атрибутивное свойство художественного творения в прошлом и настоящем.

Внимание к ауре искусства за последнее столетие невероятно возвысилось также и потому, что это понятие помогло выявить и осознать демаркационную черту между уникальным и тиражированным. Развитие способов технической воспроизводимости живописных, музыкальных произведений, распространение кино, телевидения, художественной фотографии зачастую демонстрируют, как в массовом продукте нивелируется одухотворенность подлинника, как момент узнавания уже адаптированного замещает всю полноту художественного переживания.

Исследуя истоки и условия возникновения ауры, все художественные произведения можно мысленно разделить по уровню их ауратического воздействия: одни художественные решения исполнены особого магнетизма воздействия и подолгу не отпускают нас, другие, не менее технически совершенные, – открываются сразу, не оставляя после себя особой загадки и тайны. Сила произведения заключается в том, что реципиента поражает не столько апогей самого события как «детонатора» эмоциональности, сколь-

* *Кривицун О.А.* Аура произведения искусства: Узнаваемое и ускользающее // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 17–39.

ко тлеющая энергия следа этого события. Вовлеченность в интенсивную медитацию тем сильнее, чем больше в произведении подразумеваемого и невыразимого содержания. Автор изобретает косвенные приемы, дающие толчок домысливанию, переселяя центр интенсивности переживания во внутренний мир реципиента. Именно неуспокоенность и притягательность такого рода «ауратической памяти» играет решающую роль в том, хотим ли мы вновь пережить встречу с произведением.

Интерпретировать природу художественного переживания правомерно в двух планах: с одной стороны, это могут быть сугубо коммуникативные эмоции, сопровождающие постижение сюжета. И напротив, акт художественного любования, эстетической магии может быть наполнен эмоциями нефункциональными, заставляющими не столько вникать в действие, сколько побуждающими к бескорыстному созерцанию, поднимающемуся над повествованием. Именно второго рода эмоции, выражающие непередаваемое словами состояние, сохраняющееся и после контакта с произведением, и есть ауратические. В этом случае качество визуальности как таковой побеждает степень сюжетности в искусстве, поднимается над уровнем повествования. Впитывание и освоение языка визуальности тоже ориентировано на особое оформление нашего опыта во времени, однако не рассчитывает и не подгоняет время так, как это делает сюжетное повествование, торопящееся к финалу. Визуальность как таковая замедляет время или даже его останавливает. По своей природе она располагает к созерцательности. Именно поэтому «ауратически выигрышны» произведения, устраняющиеся от изображения непосредственно кульминации действия и тем самым открывающие возможность домысливания.

Вопрос возникновения ауры произведения искусства тесно связан с проблемой одушевленности, интенциональности самих по себе образов природы при том, что интенциональность традиционно рассматривается как признак человеческого сознания, а не как свойство вещи. Такая интенциональность исходит от начальной естественности и спонтанной свободы любых природных стихий, пробуждая в смотрящем основополагающее чувство мира и богатство его состояний.

Подтверждение существования изначальной эстетической наполненности вещи самой по себе, например, видно и вне искусства, когда простое созерцание вещи рождает переживания, кото-

рые кажутся нам неслучайными, воскрешают мысли о противоречивой целостности мира.

Вовлеченность автора в сферу изображения определенной вещественности неслучайна. Художник устанавливает связь с той предметностью, которая его волнует. У многих художников заметно переключивание из произведения в произведение одних и тех же образных мотивов. Однако то, что разглядел в жизни один художник, никогда не разглядит и не повторит другой.

Вся глубина мира проговаривает себя и делает себя видимой только через человека, когда у последнего под влиянием вызова вещи всплывает особое смыслоформирующее отношение сознания.

При этом индивидуальное сознание никогда не исчерпывает предмет целиком: явится другой художник и в предметности обнаружится незнакомая прежде фактура, в ней будут вписаны новое настроение и звучание. Так каждое поколение находит свои культурные формы, в которых прочитываются его неповторимый профиль, модусы надежд, идей, настроений. Таким образом совершается процесс самопознания человечества: ведь всякий раз художник предлагает нам такую видимость вещи, которая входит в сущность самой вещи. В каждую новую эпоху искусство говорит с нами разными способами. Именно об этом повествует язык разных стилей и художественных направлений.

Но все практики, ориентированные на новые приемы диалога с натурой, предполагают и особые требования к восприятию: при первом знакомстве с любым новым произведением всегда важно суметь отсеять достоверность смыслов, которые «сами собой понимаются». Бескорыстное и незаинтересованное восприятие, вырастающее из этих основ, возвысилось в начале XX в. такой способ контакта как художественное созерцание.

Восприимчивый зритель делает усилие воскресить собственное внутреннее чувство. Акт созерцания выступает в этих условиях как чуткий навигатор, позволяющий перебрасывать мостик от внутреннего состояния индивида к художественному излучению предмета и обратно.

Опыт восприятия живописи доказывает, что ее язык устроен необычным образом. Очевидна способность пластически-цветовых решений выводить воспринимающего за круг его собственных мыслей и переживаний, размещать в его индивидуальном мире лакуны, сквозь которые проникают мысли и чувства Другого.

Один из плачевных итогов стандартизации культуры – свертывание времени созерцания произведений искусства, на что сами творения реагируют соответствующим образом: потерей важнейших метафизических качеств, упрощением внутренней структуры и смыслов. Заполнивший повседневную жизнь глянец предполагает скольжение взгляда по одной только фактуре и извлечение необходимых информативных смыслов без претензии на «ауратическое» переживание и погружение вглубь вещи. К счастью, процесс этот не тотален. Наряду со снижением удельного веса творческого созерцания можно увидеть немало попыток человека уклониться от любых «принудительных идентификаций». Обладание способностью созерцания становится сегодня своего рода «статусным качеством», демонстрирующим у человека, культивирующего созерцание, его невключенность в суету и в стандартизированность массовых форм жизни.

Т.А. Фетисова

Лев Бердников

ПРЕДЕРЗКОЕ ЩЕГОЛЬСТВО*

В 20-е годы XVIII в. в Санкт-Петербурге был оглашен следующий указ Петра I: «Нами замечено, что на Невском проспекте и в ассамблеях НЕДОРОСЛИ отцов именитых как то: князей, графов и баронов, в нарушение этикету и регламенту штиля в гишпанских камзолах и панталонах щеголяют предерзко.

Господину Полицмейстеру САНКТ-ПЕТЕРБУРГА УКАЗАНО: иных щеголей с отменным рвением великим вылавливать, свозить в литейную часть и бить батогами, пока от гишпанских панталон и камзолов зело похабный вид не останется. На звание и именитость отцов не взирать, а также не обращать никакого внимания на вопли наказуемых».

Чтобы понять и оценить значение этого указа Петра I, надо, хотя бы коротко, проследить, какие пути искал русский император, стремясь преобразовать Россию. Автор останавливается в своей статье на том, как и почему «переодевал» государь своих подданных.

Князь Б.И. Куракин называет самым ранним поставщиком европейского платья для царя англичанина из немецкой слободы Андрея Кревета [А.Ю. Крефта], который начиная с 1688 г. «всякие вещи его величеству закупал, из-за моря выписывал и допущен был ко двору. И от него перенято было носить шляпочки аглинские, как сары [сэры. – Л.Б.] носят и камзол». Но российский патриарх Иоаким гневно осуждал всякое общение с иноземцами.

* *Бердников Л.* Предерзкое щегольство. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/be15.html>

«Опять напоминаю, чтоб иностранных обычаев и платья перемен по-иноземски не вводить», – требовал он от царя.

Только после смерти Иоакима (1690) Пётр решается заказать себе новый немецкий костюм: камзол, чулки, башмаки, шпагу на шитой перевязи и парик. Но носить эту одежду он решается пока только среди иноземцев, в той же Немецкой слободе. Его старший друг Франц Лефорт, оказавший, по словам Вольтера, «цивилизирующее» воздействие на Петра, повлиял на юного царя и в выборе одежды – сохранились сведения, что в 1691 г. он нередко, подобно Лефорту, появлялся на людях во французском платье. Однако одевание монарха не отличалось свойственным Лефорту щегольством, не было усыпано драгоценностями.

Пётр вообще не был щеголем, был предельно экономен и бережлив в личных расходах, часто носил простое суконное платье, рубашку без манжет и парик без пудры; одевался небрежно и неаккуратно; мог появиться на людях в штопанных чулках и в стоптанных ботинках. Ему претила французская роскошь, а также нравы Версаля. Мемуарист Сен-Симон приписывает ему следующее высказывание: «...Город сей [Париж. – *Л.Б.*] рано или поздно от роскоши и необузданности претерпит великий вред, а от смрада вымрет». А.А. Нартов приводит другое замечание Петра I: «Добро перенимать у французов художества и науки, а не перенимать их нрава». По словам Е.Н. Суслиной, «симпатии Петра тяготели к Голландии и Северной Германии, где к французской моде относились весьма сдержанно». Не случайно в 1693 г., в Архангельске, царь носил костюм голландского моряка.

Путешествие Великого Посольства в Европу в 1697–1698 гг., в котором инкогнито, под именем Петра Михайлова, принимал участие сам царь, интересно тем, что московские дипломаты, щеголявшие поначалу в своих пышных, экзотических для европейцев, боярских одеждах, в январе 1698 г. облачились, наконец, в европейское платье. Событие это стало знаковым в русской культуре. После возвращения Посольства в Москву 12 февраля 1699 г. состоялась знаменитая «баталия» Петра I с долгополым и широко-рукавным платьем. Произошло это на шуточном освящении Лефортовского дворца, куда многочисленные гости явились в традиционной русской одежде: в ярких зипунах, на которых сверху были надеты кафтаны с длинными рукавами, стянутыми у запястья зарукавьями. Поверх кафтана красовался ферязь – широкое и

длинное бархатное платье, застегнутое на множество пуговиц. Наряд знати завершала шуба с высокой тульей. Разгневанный Петр I взял ножницы и стал укорачивать гостям рукава, приговаривая при этом: «Это – помеха, везде надо ждать какого-нибудь приключения, то разобьешь стекло, то по небрежности попадешь в похлебку; а из этого – (он показывал отрезанные куски материи) – можешь сшить себе сапоги». Вскоре подданные уже «щеголяли по примеру царя-батюшки в коротких и удобных кафтанах европейского покроя, причем суконных, а не роскошных, как раньше, – парчовых, бархатных да шелковых».

Важно понять историко-культурный смысл происшедших перемен. Иноземная одежда, по словам историка и публициста XVIII в. М.М. Щербатова, «отнимала разницу между россиянами и чужестранными» и – даже чисто внешне – превращала москвитя в полноценного «гражданина Европы». Такая одежда была социально маркирована (она охватывала преимущественно высший класс общества), в ее введении и распространении в России усматривают удовлетворение желания дворянства даже внешне отделиться от представителей других сословий.

Но «чужое платье» (как называл его Пётр) – это не только что-то поверхностное, наружное; оно знаменовало собой вышедшего на историческую авансцену России «политичного кавалера», т.е. «окультуренного человека», не только внешне, но и внутренне. В нем должны были сочетаться «ученость», военная доблесть, преданность идее «общего блага», бескорыстие, галантность. А потому нововведения в области одежды были неразрывно связаны с подготовкой более масштабных реформ, с преодолением заскорузлой ксенофобии и пережитков старины. Очень точно сказал об этом в XVIII в. писатель А.П. Сумароков: «В перемене одевания... не было Петру Великому ни малейшая нужды, ежели бы старинное платье не покрывало бы старинного упрямства... Сия есть первая ересь просвещаемуся веку от суеверов налагаемая».

Несмотря на некоторое противодействие нововведениям, 4 января 1700 г. был издан указ, согласно которому все мужское население «на Москве и в городах», кроме крестьян и духовенства, должны были носить иноземное платье «на манер венгерского». Последующие же указы вводили уже «платье немецкое и французское», причем не только для мужчин, но и для женщин. Появляться в обществе в русской одежде не только запрещалось, но и кара-

лось штрафом: у городских ворот Москвы стояли целовальники «и с противников указу брали пошлину деньгами, а также платье [старомодное. – Л.Б.] резали и драли».

Внимание было уделено и парадному платью. Его, согласно Указу от 18 февраля 1702 г., надлежало носить всем, от «царевичей» до «нижних чинов людей», «в праздничные и церемониальные дни»; при этом строго оговаривалось, кому и какой кафтан, какой камзол и из какой ткани следует надевать. Для Петра I традиционная московитская одежда была лишь раздражавшим его символом старины. А теперь «переодетый в более рациональное европейское платье, избавленный от длинных рукавов, широких воротников, тяжелых высоких шапок и шуб до земли, человек начинал иначе двигаться, а следовательно иначе жить и мыслить».

Иностранный костюм, вводимый в России Петром I, сложился под влиянием преимущественно французского дворянского костюма XVII в. К XVIII в. он получил общеевропейское признание.

Французский костюм, на который ориентировался царь, называли еще «воинственным», поскольку он сложился под прямым влиянием армейской формы солдата. Пётр же был приверженцем строгого и простого военного стиля в одежде, ценил ее функциональность и не терпел украшательств. В связи с этим вполне понятны гонения самодержца на «одежды весьма пышные и украшения драгоценные» московских бояр. Известно и мнение царя о том, что «роскошь в одежде есть дело пустое, и что ум не пребывает в богато украшенном жилище». Но не менее чем роскошь, бесила монарха праздность в одежде. А именно праздность отличала «гишпанские камзол и панталоны», восходящие отнюдь не к военному, а к гражданскому костюму. Так же как и французский, испанский костюм состоял из камзола, широкополой шляпы, кружевного воротника и манжет. Однако, утверждают историки моды, «нижняя его часть носила совершенно иной характер: широкие панталоны доходят до колен, на ноги надеваются длинные черные чулки, которые прикрепляются к панталонам особыми подвязками, отделанными кружевом, и шелковые башмаки с бантами или розетками из кружев или цветного шелка». Появление в таком костюме на публике воспринималось Петром чуть ли не как нарушение общественного порядка, заслуживающее «отменного рвения» полицмейстера Санкт-Петербурга. Именно за это полагалось бить батогами. Такие не вполне адекватные меры связаны, по-

видимому, с категоричностью и импульсивностью Петра, его горячностью в отстаивании собственной позиции. («Пётр скор на расправу», – говорили о нем). Кроме того, царь действительно видел опасность в распространении такого «предерзкого» щегольства, олицетворением которого и был для него «гишпанский» костюм.

Очевиден и воспитательный аспект этого петровского Указа. То обстоятельство, что слово «недоросли» выделено здесь крупным шрифтом, позволяет рассматривать это повеление императора в ряду его узаконений о молодом поколении. Пётр уточняет направленность своего законодательного акта – он апеллирует именно к «недорослям именитых отцов, как то: князей, графов и баронов».

«Один из посланных во Францию богатого отца сын... – сообщает И.И. Голиков, – по возвращении в Петербург, желая показать себя городу, прохаживался по улицам в белых шелковых чулках, в богатом и последней моды платье, засыпанном благовонною пудрою. К несчастью его, встретился он в таком наряде с монархом, ехавшим на работы адмиралтейские в одноколке. Его величество, подозревая его к себе, начал с ним разговор о французских модах, об образе жизни парижцев, о его тамошнем упражнении и т.д. Щеголь сей должен был на все это отвечать, идя у колеса одноколки, и монарх не прежде отпустил его от себя, пока не увидел всего его обрызганного и замаранного грязью». В этом эпизоде отчетливо видны и отмеченное современниками притворство Петра (фальшивый показной интерес к парижским модам, кои на самом деле он почитал неуместной роскошью) и его категорическое неприятие щегольства молодежи (хотя в этом случае и не такого «предерзкого»).

Показательно в Указе замечание: «На звание и именитость отцов не взирать». И это не просто фраза, это – осознанная государственная позиция, отвергающая всяческую семейственность и оценивавшая человека исключительно по его «годности», то есть по личным заслугам. На таких принципах построено все законодательство эпохи (и прежде всего знаменитая Табель о рангах, 1722 г.). И в жизни Пётр I карал нарушителей, невзирая на чиновную родню. Вот лишь один только эпизод – он примерно наказал племянника прославленного фельдмаршала Б.П. Шереметева, по-

смейшего вместо того, чтобы отправиться на учебу за границу, жениться на дочери князя-кесаря Ф.Ю. Ромодановского.

Царь говорит в своем Указе и о нарушении молодцами в «гишпанских» костюмах этикета и «регламента штиля» того времени. О каком этикете идет здесь речь? Ведь придворный этикет, церемонии вообще были стеснительны для Петра. (Не случайно для этих целей он ввел специальную должность князя-кесаря, которую много лет занимал Ф.Ю. Ромодановский.) Нелюбовь к ним царь проявил еще в начале 1690-х годов.

«О церемониях он не заботится и не придает им никакого значения или по меньшей мере делает вид, что не обращает на них внимания, – говорит датский посланник Юст Юль. – Вообще, в числе его придворных нет ни маршала, ни церемониймейстера, ни камер-юнкера, а аудиенция моя скорее походила на простое посещение, нежели на аудиенцию». А историк М.М. Богословский описывает мучения императора на церемонии приема персидского посла в августе 1723 г.: «Он сильно потел от волнения и часто нюхал табак, когда посол произносил длинную высокопарную речь и когда он затем по восточному обычаю пополз по ступеням трона, чтобы поцеловать руку императора. С большим облегчением он вздохнул и выбежал из тронной залы, как только эта утомившая его церемония кончилась».

По всей видимости, говоря об этикете, Пётр имел в виду распространенные в то время правила морали и светских манер, служившие для российских дворян своеобразным кодексом поведения. Одно из таких руководств – рукопись, переписанная рукой петербургского немца, стихотворца и переводчика, панегириста Петра I И.-В. Паузе, где также содержатся прямые инвективы против щегольства детей богатых отцов: «Если родители подарят новое платье – не хвастай им, и не скачи перед другими от радости: это пристойно обезьянам и павлинам. Богатый хвостун в красных своих платьях поношает беду и нищету их и людей ненавистных учинит. Поэтому юношам прилично носить скромное платье».

В том же несколько пуританском духе выдержано и многократно переиздаваемое тогда «Юности честное зерцало»: «Девицы должны всяких побуждений к злочинству, и всякой злой прелести бегать, яко злых бесед, нечистаго обычая и поступков, скверных слов, легкомысленных и прелестных одежд, блудных писем, блудных песней, историй, загадок, глупых пословиц и ругательных за-

бав и издевок, ибо все сие мерзость перед Богом». Или еще – чисто практические рекомендации: «Молодые отроки не должны носом храпеть, и глазами моргать, и ниже шею и плеча, яко бы из повадки, трясти, и руками не шалить, не хватать или подобное неистовство не чинить, дабы от издевки не учинилось вправду повадки и обычая, ибо такие принятые повадки младого отрока весьма обезобразят и остыжают так, что потом в домах, и пересмехая, тем дражнят».

Этикет того времени, помимо ношения европейских одежд, включал исполнение французских, немецких и польских танцев (показательно, что в училище Э. Глюка в Москве в 1703 г. был специальный предмет «Танцевальное искусство и поступь французских и немецких учтивств»), свободное владение иностранными языками, а также умение писать и говорить красноречиво. Пётр I, не обладая сам в достаточной мере светскими манерами, хотел видеть их у своих подданных. Он даже составил инструкцию, которой должны были руководствоваться при дворе. Впрочем, ее пункты звучат довольно обыденно: «Не разувая, сапогами или башмаками, не ложит(ь)ся на постели»; «Кому будет дана карта с номером постели, то тут спать имеет. Не переноси постели ниже другому дать, или от другой постели взять».

Издавались и руководства к сочинению писем на все случаи жизни, вроде книги «Приклады, како пишутся комплименты разные» (1708). Особое место здесь занимали галантные «Поздравительные письма к женскому полу».

Из подобных компонентов и складывался «регламент штиля» эпохи, куда «гишпанские камзол и панталоны» просто не вписались. И действительно, мы не располагаем данными, чтобы кто-либо после названного Указа облачился в подобные одежды. Но дело не только в этом. Важен сам принцип – монарх присваивает себе право вводить, разрешать или же запрещать ту или иную моду на одежду. Достаточно объявить неугодное платье «предерзким шегольством» – и проблема решена. И Пётр I в этом отношении не был одинок. Запретительные указы и повеления относительно того или иного вида одежды издавали и Екатерина I, и Елизавета Петровна. Но своего апогея эта практика достигла при Павле I, когда под страхом самого сурового наказания возбранялось носить круглые шляпы, фраки и панталоны. В таком наряде Павлу мерещился опасный дух якобинства. Хотя у Петра не было таких идеологиче-

ских ассоциаций, чуждый костюм был для него от этого не менее опасен, ибо культивировал воинствующую праздность. А в ту динамичную эпоху, когда за десятилетия страна проходила путь столетий, праздность была абсолютно неприемлема. Пётр это глубоко понимал. Свидетельство тому – этот его Указ о «гишпанском» костюме, знаменовавший собой подлинную войну с праздностью и предерзким щегольством.

С.Г.

Валери Стил, Дженнифер Парк

ГОТИКА. МРАЧНЫЙ ГЛАМУР*

Готы в истории – это группа германских племен. В III в. н.э. они жили в Северной Европе в лесах и делились на вестготов и остготов. В 410 г. вестготы разграбили Рим, что привело к падению Римской империи. Остготы «регулярно совершали набеги на Италию, разрушая акведуки и жестоко расправляясь с мирным населением» (с. 10). В Средние века в Северной Европе начали строить готические соборы со взмывающими в небо шпилями и остроконечными арками. Определение «готический» произошло от итальянского слова «gotico» – «грубый, варварский».

Начиная со Средних веков, в Европе появилась мода, для описания которой с XIII по XV в. историки используют термин «готическая мода», т.е. облегающая одежда со сложными деталями, длинными рукавами и странными головными уборами. «В Европе свирепствовала чума, умирали сотни людей; эти события и привели к тому, что люди стали испытывать мрачный интерес к скелетам и гниющим трупам» (с. 11). Так появился готический роман.

Английский писатель Гораций (Хорас) Уолпол (1717–1797) романом «Замок Отранто» («The castle of Otranto», 1765) заложил основы жанра готического романа. Английская писательница Анна Радклиф (1764–1823) в своих романах, и особенно в романе «Удольфские тайны» («The mysteries of Udolpho», 1794), создавала атмосферу ужасного и таинственного, как в сюжете, так и в пейзаже. «Для готической литературы ужаса было характерно мрачное место действия (например, те же развалины замка), мистические,

* Стил В., Парк Дж. Готика. Мрачный гламур. – М.: НЛЮ, 2011. – 191 с.

жестокие и фантастические события и общая атмосфера упадка и разрушения» (с. 13). Романы сестер Бронте – Шарлотты и Эмили¹ – «положили начало долговечному неоготическому жанру» (с. 14).

Готическая субкультура в XX в. появилась в конце 1970-х годов и ассоциировалась с одеждой преимущественно черного цвета и с «мрачным» музыкальным жанром. Пик популярности готов приходится на 1980-е годы, но и в конце 1990-х годов готическая субкультура была весьма популярна. В готическом мировоззрении неразрывно переплетена с жизнью смерть, причем «призраки, вампиры и гниющие трупы постоянно встают из мертвых» (с. 17).

В начале XX в. немой кинематограф «поставил на пьедестал образ женщины-вамп, одетой во все черное» (с. 35). Черный костюм ассоциировался с феноменом дендизма еще в середине XIX в. Шарль Бодлер (1821–1867), французский поэт, автор сборника стихов «Цветы зла» («Les fleurs du mal», 1857), одевался в молодости во все черное «в любой час, в любое время года» (с. 37). Бодлер стал ключевой фигурой для философии дендизма. Женский дендизм ввела в высокую моду Габриель Коко Шанель своим «маленьким черным платьем» (с. 38).

Готическая субкультура пришла на смену стилю панков, для которого в середине 1970-х годов был характерен образ «эксцентрического нигилиста». С этой целью в одежде «использовалась зловещая черная кожа, фетишистские резиновые и латексные наряды, собачьи ошейники, обтягивающие шорты и майки с неприличными надписями, агрессивно торчащие волосы и пирсинг по всему телу» (с. 40). Готы унаследовали панковский интерес к фетишизму. «Если классический панковский стиль подчеркивал маскулинность, то готов больше привлекал андрогинный стиль, не исключаяющий косметику и юбки для мужчин» (с. 44).

Изначально готы сами шили свою одежду, перекраивали, творчески драли и растрепывали ее, рвали колготки, скрепляли вещи английскими булавками. В Англии было организовано «Общество вампиров», устраивавшее балы. Здесь к готам относились как к «деткам среднего класса, которые только изображают, какие

¹ Шарлотта Бронте (1816–1855) роман «Джен Эйр» («Jane Eyre», 1847); Эмили Бронте (1818–1848) – роман «Грозовой перевал» («Wuthering heights», 1847).

они мрачные и опасные, в отличие от панков, которых воспевали как “настоящих” бунтарей из рабочего класса» (с. 53).

В США пресса «демонизировала готов и других молодых аутсайдеров, видя в них опасных, жестоких и даже сатанинских преступников» (с. 54). Черная униформа готов воспринимается американцами как нездоровое увлечение смертью. Сегодня множество фирм производят готическую одежду и продают ее через Интернет. Для готического стиля основополагающей идеей является ассоциация моды со смертью. Габриель Коко Шанель говорила, что «мода должна умирать, и умирать быстро, чтобы снова начать жить» (цит. по: с. 73). Философ Вальтер Беньямин (1892–1940) писал, что мода традиционно превращала живую женщину в своего рода *манекен*, «радостно разряженный труп» (цит. по: с. 77). С середины 1980-х годов готическая мода стала появляться на страницах модных журналов типа «Vogue» или «Elle» и быстро завоевала популярность. В середине 1990-х годов в связи с возрождением готики британские журналы, пишущие о моде и стиле, начали публиковать так называемые фотосессии, т.е. совместные работы фотографов и модных готических стилистов.

Самый яркий современный готический дизайнер Александр Маккуин в 2001–2002 гг. использовал «средневековый иконографический мотив смерти в виде скелета, хватающего проходящую мимо модницу» (с. 90). В весенне-летней коллекции 2006 г. дизайнера Джона Гальяно было «много кроваво-алых платьев, гигантских крестов, а сами модели благодаря макияжу выглядели как привидения» (с. 91). Однако готической теперь называют коллекцию, полностью состоящую из вещей черного цвета. Так, в показе «осень-зима 2005–2006» в Италии модели Риккардо Тиши были «в длинных черных платьях, смутно напоминающих церковные одеяния» (с. 96). После 2006 г. вошли в моду черепа – на куртках, майках, бейсбольных кепках у мужчин, а женщины обзавелись ожерельями с черепами. «Художник Дэмиен Херсли создал инкрустированный бриллиантами череп стоимостью сто миллионов долларов» (с. 110).

Готика в моде неотделима от готики в кинематографе. Первой готической звездой Голливуда стал актер Джонни Депп. После фильма «Сонная лощина» (1988), в котором он играл вместе с Кристиной Риччи, его и ее начали называть готическими идолами. «Для готики как жанра характерны темы смерти, разрушения и

распада, одержимости и ощущения замкнутости в пространстве, воздействия сил ужаса и мрачного эротизма» (с. 123). В музыке определение «готический» изначально применялось к группам, звучание которых «словно бы нагнетало унылую, мрачную атмосферу» (с. 129). С музыкальной точки зрения готический рок сложился под влиянием наследия немецкой электронной музыки. «Медитативная лирика и атмосфера мрачного Берлина, без сомнения, предопределили и постпанковские готические тенденции» (с. 136). Сегодня меланхолическая готическая музыка исполняется в различных стилях множеством групп, превратившись в «долгоиграющую» субкультуру (с. 175).

И.Г.

А.К. Флорковская

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗЛУЧЕНИЕ
В ПРОСТРАНСТВО.
СРЕДОВЫЙ ПОДХОД В ИСКУССТВЕ СССР
1970–1980-х годов***

В XX в. появляются новые виды изобразительного искусства, ускользающие от прямого репродуцирования. Возникают и развиваются новые техники и технологии искусства. Само представление о художественном произведении изначально меняется. Новый язык искусства, трансформируя «тело» художественного объекта, тем самым обнажает его другую составляющую, а именно ауру.

Новые виды искусства, зародившиеся в начале XX в., в эпоху символизма и авангарда, были зачатками вполне определившихся ко второй половине XX в. перформанса, «искусства действия», инсталляции, аудиовизуального искусства, кинетизма. Выступая как самостоятельные направления, новые виды искусства имеют общее видовое сходство. Все они являются различными жанрами «средового искусства» или инвайронмента, что связано с осознанием и выделением пространства в самостоятельный инструмент и предмет искусства.

Характерной чертой научной мысли XX в. стало понимание пространства, энергии и материи как связанного целого, что создало условия для развития возникшей еще во второй половине XIX в. научной теории поля. В России одним из самых глубоких

* Флорковская А.К. Художественное излучение в пространство. Средовый подход в искусстве СССР 1970–1980-х годов // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 228–250.

исследователей пространства во всех его аспектах, физического и метафизического, был о. П. Флоренский.

Новые представления об устройении мира реализовывали себя не только в научных теориях, но и в художественных новациях. Окружающий человека мир, состоящий из предметов, сил, пространств, теперь являл собой динамичное, многосоставное целое, пронизанное энергиями различной природы. Более того, сам человек стал пониматься и учеными, и художниками частью окружающего мира, среды и одновременно отдельным миром, состоящим также из энергии и вещества. И этот человек активно взаимодействовал с миром внешним.

Не случайно и произведение искусства в XX в. часто замысливалось как тотальное, сопрягающее воедино человека и окружающее его пространство. Художнику важно стало обнажить связи, «силовые линии», пронизывающие человека и то, что вокруг него.

В новых по технологии и методу творческого мышления произведениях, с одной стороны, происходила дематериализация традиционного вещества искусства: краски, камня, холста. С другой – в диалектическом развитии произведение словно выплескивалось в реальное, физическое пространство, выходя за собственные материальные пределы, вещественные границы.

Живопись, скульптура, архитектура становятся организаторами окружающего пространства. Выйдя в пространство, живопись встречается здесь с архитектурой, скульптурой, музыкой, танцем, пластическим движением, театром. Особенностью творческого мышления становится то, что художник работает не с цельным проявлением того или иного вида искусства, но с определенными способами выражения, присущими живописи, музыке, архитектуре, хореографии – с отдельными элементами пластического и выразительного языка разных видов искусства.

Аура художественного произведения в этом случае является результатом наложения в пространстве тех излучений «художественности», которые дают возможности разных видов искусств: света, цвета, движения, музыки, предметной формы, а также мыслей, переживаний и ощущений. Процесс восприятия от этого становится более богатым и дифференцированным.

Выражение нового художественного мышления, при котором на стыке искусства и технологии происходит проекция ауры и

материи художественного произведения в пространство, можно назвать средовым искусством. Пространство во всех образцах средового искусства само является произведением искусства.

Конечно, коммуникация в этом случае между произведением и зрителем совсем иная: к традиционному типу восприятия примыкают еще и другие способы воздействия.

Автор считает, что наиболее очевидно присутствие ауры в тех новых видах искусства, которые делают главным носителем художественных смыслов пространство – аудиовизуальное искусство и перформанс, сформировавшиеся во второй половине XX в.

Опыты по созданию искусства среды начинаются на Западе и в СССР во второй половине XX в. почти одновременно, в начале 1960-х годов. Существовало довольно много объединений художников, в разных городах страны работавших в этом направлении.

В СССР первыми представителями искусства среды стали участники группы «Движение» и их лидер Лев Нусберг. Их проекты соединяли в себе черты кинетизма, светомузыкального искусства и перформанса.

В 1970 г. Франциско Инфанте организует группу «Арго», которая декларирует поворот искусства к технике, его программную технологичность.

Представителем кинетического направления является Вячеслав Колейчук, которого поиски универсальной формы, художественной и природной, привели к многообразному синтезу искусства, философии и техники, к многообразному синтезу средств выразительности.

В 1960-е годы во многих технических вузах и НИИ возникали коллективы, которые начали заниматься, пусть и самостоятельно, электронной музыкой, световой архитектурой, сценографией и светомузыкой. Одним из таких коллективов стал СКБ «Прометей» в Казани. В основу деятельности объединения была положена идея Скрыбина о синтетическом искусстве.

С начала 70-х годов искусство перформанса все более обретает форму и статус самостоятельного вида искусства. Именно к этому времени относятся первые перформансы В. Комара и А. Меламида. Определяется линия абсурдистского перформанса, связанная с Н. Алексеевым и группой «Коллективные действия». В 1975 г. в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ прошла акция «Высиживание яйца» группы «Гнездо». В 1976 г. художники-

живописцы А. Куркин и М. Чернышев провели перформанс «Флаги» и т.д.

Развитие новых жанров, опыты по моделированию средствами искусства художественной «среды», в которой произведением становится насыщенное визуальными образами, светом, динамикой, звуками пространство – все это свидетельствовало о художественной проблематике эпохи постмодерна, когда видовая структура искусства, даже по сравнению с первой третью XX в., значительно расширилась и усложнилась. Настолько, что многим стало казаться, что искусство умерло. Хотя это не означало смерти искусства, но лишь смену языка искусства и приемов художественного мышления.

Т.А. Фетисова

В.А. Крючкова

**УВИДЕТЬ НЕВИДИМОЕ.
ЭСТЕТИКА ВОЗНИКНОВЕНИЯ-ИСЧЕЗНОВЕНИЯ
В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА***

На протяжении своей многовековой истории искусство вводило в поле зрения незримые магические силы, олицетворяло общие понятия, выражало эмоциональные состояния художника. Даже в реалистическом портрете, пейзаже, в бытовом жанре получало визуализацию нечто скрытое за привычной поверхностью вещей.

Этот нимб передающих ощущения значений произведения был назван заимствованным у антропософии и оккультизма словом «аура». В своем знаменитом эссе¹ немецкий философ В. Беньямин использует это понятие как критерий демаркации традиционного и нового искусства. Последнее, считает он, утратило ауру в силу своей шоково-развлекательной тактики, отвечающей требованиям массовой публики. Техническое репродуцирование, размножение уникального творения, также возникающее под давлением запросов масс, – другая сторона того же процесса.

Действительно, «аура», как некая озаренность произведения значениями, привлеченными из ментальности эпохи, из исторической традиции, из личных идеалов художника, не столь типична для искусства XX в. Тем не менее она существует и «делает видимым», т.е. предъявляет глазу то, что ранее уходило из поля зрения,

* Крючкова В.А. Увидеть невидимое. Эстетика возникновения-исчезновения в искусстве XX века // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 86–116.

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. – М.: Медимум, 1966. – 240 с.

показывает процесс постепенного проступания образа из хаотической тьмы.

В XX в. завершился начавшийся еще в эпоху Возрождения переход искусства от теологических оснований к антропологическим. Искусство отказалось от аллегорий, от намеков на запредельный, недоступный земному глазу мир. При этом идея незримого, ускользающего от чувственного восприятия возникала снова и снова, но теперь она обозначала не потусторонние сущности, не идеальные субстанции, но ограничения и загадки зрительного восприятия.

«Запредельный» мир, выпадающий из эмпирического опыта, несомненно существует, поскольку человеческое познание ограничено структурами нервной системы, способной воспринять лишь малую часть сигналов, исходящих от внешнего мира. Все, что остается за пределами чувственности, все, что не схватывается рецепторами, можно назвать трансцендентным миром – трансцендентным в гносеологическом, но не в метафизическом смысле.

Таким образом, человеческая чувственность, одновременно замкнутая в собственных структурах и открытая миру, функционирует на некой переходной грани, постоянно балансируя между познанным и непознаваемым, явленным и лишь предугадываемым. Эта граница постоянно колеблется, смещается (поскольку сознание способно выходить за пределы чувственности), побуждая к вопросам, непрекращающимся попыткам обрести верное видение (видение как зрение и как понимание).

Художники-авангардисты стремились не к самовыражению, не к излиянию собственных эмоций, а к экспериментальному исследованию зрительного восприятия. С особой остротой проблема соотношения видимого и невидимого вставала в абстрактном искусстве.

Модернизм урезал, редуцировал до низших уровней традиционную иерархическую структуру. Однако на этом «низшем» уровне обнаружились новые образные ресурсы, открывающие иные, чем в классике, свойства окружающего мира. Реальность является человеку лишь в данном ему природой чувственном аппарате и меняет свой облик в зависимости от его настройки. Эта многовариантность видения стала предметом изображения в искусстве, которое требует от зрителя постоянной работы глаза, во-

зобновляющихся попыток перестройки форм, но и вознаграждает за эти усилия радостью визуальных открытий.

Современное искусство будто задалось целью отринуть беньяминовский тезис о том, что техническое воспроизведение, тиражирование, скопление массовой публики разрушает незримое присутствие духовного начала, превращает искусство в предмет развлечения. Фотография, кино, видеосъемка прочно вошли в арсенал его средств. Намеренный отказ от уникальности демонстрируется в многочисленных формах тиражирования, в присвоении чужих произведений (нередко уже размноженных полиграфией), их копировании в других техниках, цитировании известных полотен. Почти отторгнут принцип подлинности: многие инсталляции komponуются из готовых изделий и т.д.

Многие мастера современного искусства стремятся сделать «мысль видимой», направить исследовательскую оптику на регуляторы человеческой чувственности, раскрыть ее эвристические свойства. Здесь можно говорить о «внутренней ауре» как о заключенном в произведении искусства потенциале бесконечного генерирования смыслов, которые выносятся наружу в зрительском восприятии, благодаря чему вокруг стабильного изобразительного текста создается интерпретационное полисемантическое поле.

Т.А. Фетисова

В.Р. Аронов

**ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ
ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ:
ДИЗАЙН В ФОРМИРОВАНИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АУРЫ***

Функциональные предметные формы, которые не были изначально созданы как произведения искусства, способны аккумулятировать в себе духовное начало, вложенное в них людьми, которое то приоткрывается, то на время исчезает из поля нашего зрения. Например, маски, которые надевали актеры во время спектакля в античном театре, поражали зрителя острой выразительностью и создавали вокруг себя активную художественную ауру. Но как только их по окончании спектакля снимали, они сразу же превращались в обычный постановочный реквизит.

Предметные формы, созданные людьми, обладают и другой удивительной способностью – надолго сохранять в своем материальном облике память об окружавшей их когда-то жизненной ауре. Например, проходя по улицам античных Помпей, обращаешь внимание на две глубокие параллельные линии, встречающиеся в их каменных настилах. Вначале они кажутся дефектами старого, потрескавшегося камня. Но когда объясняют, что это следы от древних повозок и что ширина между ними исторически сохранилась до наших дней в западной железнодорожной колее, их простая геометрия вдруг окутывается аурой непрерывной связи времен и эпох.

* *Аронов В.Р.* Театрализация восприятия предметной среды: Дизайн в формировании художественной ауры // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 251–268.

Вещи и интерьеры, создаваемые в наше время по всему миру бесчисленными дизайнерами в ультрасовременном стиле, несомненно, обладают сильно действующей аурой. Яркие, они сразу бросаются в глаза и обладают не только функциональными достоинствами, но и создают ощущение причастности к чему-то престижному. Этому способствует безудержная товарная реклама, повсеместно окружающая людей в городском пространстве, или, по-другому, театрализация восприятия предметных форм.

Широко распространившийся сегодня дизайн, с его мобильными телефонами, плазменными телеэкранами, компьютерами, средствами передвижения, современной мебелью и одеждой, стал неотъемлемой частью окружающей жизни. При этом стоит заострить внимание на дихотомии: функциональной утилитарности и одновременно ауры, обязательно возникающей вокруг наиболее удачных дизайнерских объектов, заставляющей воспринимать их как эстетически полноценные и даже как художественные произведения.

Дизайн начинает выступать как изначально креативная и даже главная сила в преобразовании пассивной материальной основы в активную предметную среду. Дизайнеры без всякого вмешательства художников создают невиданные по красоте предметные формы. Этим отличались первые паровозы, пароходы, аэропланы, автомобили, промышленные сооружения, многоэтажные здания на металлических каркасах.

В наши дни такая же ситуация наблюдается в связи с появлением компьютерных технологий, искусственных материалов с заранее программируемыми свойствами, а также с массовым переходом от аналоговой системы проектирования к цифровой.

Машинное формообразование позволило в XX в. достичь таких сложных форм и их ритмов, такой обработки поверхностей, которых нельзя добиться вручную, что, в свою очередь, серьезно повлияло на совершенно новые, небывалые ранее представления об их красоте – по-настоящему красиво то, что соединено с функциональностью.

В результате развития техники присущие ей новые формы достигли такого уровня, что начали сами создавать вокруг себя эстетически активную среду, сравнимую с художественно-образными возможностями искусства.

На театрализацию восприятия предметной среды последнее время заметно влияет прямое сближение дизайна со сферой искусства, с инсталляциями и умело разыгрываемыми мизансценами на профессиональных дизайнерских выставках, а также любых зрелищных мероприятиях с участием современной техники, куда обязательно включаются так называемые «шоу-стопперы», привлекающие внимание необычностью форм и образных решений. Такое сближение дизайна и искусства получило наименование «DesignArt» (у нас его называют арт-дизайн). Те открытия, которые делали дизайнеры под влиянием научно-технического прогресса в самой системе формообразования, в цветовых решениях, в связях объектов с окружающей средой, влияли на новые выразительные возможности, открывшиеся перед современным искусством. Таким образом, искусство воздействовало на сферу дизайна, а дизайн влиял на искусство.

Т.А. Фетисова

Д.О. Швидковский

АУРА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ПАРКА*

Образы архитектуры и садов Царского Села обладают особой аурой в пространстве классической русской культуры. Они стали не только концентрированным, подлинным, насыщенным воспоминаниями выражением екатерининского времени – конца XVIII в. Эти образы оказались необходимым звеном в духовном развитии русских людей новой, пришедшей с наступлением XIX столетия Александровской эпохи. Возможно, основой ауры Царскосельского ансамбля в русской культуре является то, что архитектурное пространство, созданное здесь, перекликается с пространством иного мира – мира русской поэзии пушкинского времени и находит во многом благодаря этому отклик и в более поздних произведениях многих видов искусства на протяжении длительного периода вплоть до сегодняшнего дня. Секрет очарования Царского Села, его мощной ауры, ощущаемой всяким, кто оказывается здесь, и лежит в пересечении двух миров, столь разных, но столь существенных для российской культуры.

История судила так, что поэт называл своим отечеством пространство, которое было создано мастерами Екатерины для воспитания Александра. В историческом смысле это соответствовало важнейшим процессам развития искусства России. Именно придворный парк был «суммой» русской культуры второй половины XVIII столетия. В нем образ бытия, идеализированный пейзаж, был насыщен разнообразными обозначениями всевозможных

* *Швидковский Д.О.* Аура Екатерининского парка // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 142–177.

ассоциаций, мыслей, воспоминаний и страстей, которые формировали художественное мышление эпохи Просвещения.

Поэзия Пушкина родилась в пейзажном парке, само существо которого, его философия и эстетика содержали в себе черты, из которых родился XIX век.

«Ландшафтная революция» XVIII столетия, создавшая английский сад и пришедшая в Россию при Екатерине II, причем через Царское Село и Павловск, а также работавших здесь мастеров, существенно изменила жизнь и мышление человечества.

Эпоха Просвещения, во многом благодаря новому типу парка, открыла красоту естественной природы, отказавшись от представления об идеальном мире как о произведении рукотворной гармонии, перестала представлять совершенное устройство бытия как регулярный порядок, соответствовавший барочной поэтике.

Сознательное подражание формам естественного пейзажа передавало в реальности представление о цельности природы и стремление поддерживать ее единство с человеческой личностью.

Многочисленные и разнообразные символы, свободно соединяющиеся в открытую для любых мыслей картину мира в пейзажном парке, оказывались способными очеловечить образы Божественной природы. Это было одной из характерных черт екатерининских садов, хотя их идеология была универсальной и включала в себя представления о древности и современности, государственных установлениях и личных чувствах, организованные в структурно определенную и иерархизированную систему, создавшую художественное пространство Царского Села, каким оно сохранялось и в лицейское время. При этом государственные символы индивидуализировались, а личным эмоциям придавался самодержавный статус.

Лицейское Царское Село сохраняло картину мира в форме, характерной именно для русского Просвещения, но в его пространстве нашли свое отражение идеи, рожденные в разных странах и объединившиеся, чтобы создать XVIII век. Здесь в архитектуре и парках присутствовали и классицистское отношение к Античности, возникшее в интернациональном круге художников и знатоков древности в Риме, и сентиментализм, немецкий и французский, и рациональность, и признание принципиального многообразия форм бытия, характерные для энциклопедистов.

Поэтика Царского Села конца XVIII столетия, черты его екатерининской ауры основывались на системе сложившихся здесь начиная с 1770-х годов художественных миров. В нее включались «мир восточных грез» – китайский ансамбль; «мир политических мечтаний», отразившийся в полифонии памятников побед и траекториях триумфальных шествий; «мир чувств вечных», получивших выражение в павильонах, посвященных сентиментальным воспоминаниям.

В конце XVIII в. царскосельский ансамбль был четко поделен на тематические части. С «миром восточных грез» граничило возникшее пространство, насыщенное аллегорическими композициями и памятниками, посвященными турецким войнам. Система сооружений, связанная с темой русско-турецкой войны, заняла заметное место во впечатлениях современников и вошла непременной частью в ауру Царского Села всех времен.

Для поэтики пейзажных парков XVIII столетия характерна особая трактовка исторического времени и в связи с ней темы бессмертия. Она достигается не столько мечтой о событиях, простирающихся в будущее, сколько обратным движением – сопоставлением современности с непреходящим античным идеалом. Античные символы, связанные с екатерининскими триумфами, помещенные в идеальное и поэтому становившееся вневременным пространство парка, даровали зрителю вечную жизнь, превращая его в мифологического героя. Подобное превращение обогащало ауру ансамбля, делало ее способной к внутренней трансформации зрителя, наделению его непреходящим ощущением триумфа.

Образ оживающей Античности, соединяющий в себе древнюю и новую славу, возник в Царском Селе, когда были построены Холодные бани, Агатовые комнаты и галерея – эта «действующая модель» римских терм, созданная Чарлзом Камероном, с которой начинается развитие «археологизирующего» классицизма в зодчестве России.

Ч. Камероном в Царском Селе был создан еще один из «художественных миров» – «мир просвещенного благополучия», город София. Он был основан Екатериной в 1780 г. рядом с Царским Селом и просуществовал всего 26 лет. Однако в конце XVIII в. этот уездный город играл примечательную роль. Предполагалось, что София станет одним из центров Петербургской губернии. Там

была устроена ярмарка, заведены фабрики, поселены купцы и мастера.

Все это делалось для создания картинки идеальной жизни, театрализованного действия, проходившего на глазах у двора, скорее, модели города, нежели собственно поселения. Город входил в проект Камерона архитектурного обрамления Царскосельского парка и в пространственное единство – Царское Село, София, Павловск того же автора. Можно сказать, что в конце XVIII в. мысль о создании идеальной жизненной среды – на основе благоустроенного пейзажа, с идеальным городом, спланированным зодчим деревнями, среды, где почти все элементы были художественно осмыслены, несомненно, определялась обликом территории, где должен был возникнуть «мир просвещенного благополучия», который должен был украшать Царскосельский парк.

В лицейский период постройки Софии были заняты гусарами, стоявшими в то время в Царском Селе. Для Пушкина все эти постройки представляли, с одной стороны, реальное, «бытовое» Царское Село лицейского времени. С другой – сохраняли в себе память о Екатерининской эпохе. В эпилоге «Капитанской дочки» именно на софийском почтовом дворе останавливается Маша Миронова.

В своих произведениях, связанных с Царским Селом, Пушкин выделяет екатерининскую поэтику, сопоставляя ее с собственным восприятием мира, окружавшего его в лицейские годы. Именно в этом соединении субъективного, лирического и исторической конкретики, точно передающих и мир души юного поэта, и картину образов XVIII в., лежит основа поразительной и все еще не расшифрованной до конца ауры прославленного ансамбля.

Т.А. Фетисова

Т.Ю. Гнедковская

**АУРА И АРХИТЕКТОРЫ.
ГЕРМАНИЯ 1910–1930-х годов***

Архитектура как ни одно другое искусство включена в повседневную жизнь людей. Силами архитектуры создается не только внутренняя «интерьерная», но и наружная, городская среда. Помимо художественного воздействия, и та и другая обязаны справляться со всеми практическими функциями, на них возложенными, но кроме того, обеспечивать человеку ощущение бытового и психологического комфорта. Это порой входит в противоречие с творческими задачами архитектора, ведь любые отклонения от привычного облика, масштаба или задаваемой архитектурой траектории движения вызывают в нас ощущение раздражения и неудобства. В этом смысле архитектор вынужден считаться с теми, для кого строит и кто является невольным соучастником его творческого процесса.

Мирное и взаимообогащающее существование в архитектуре «художественной» и «бытовой» ауры, как и вообще наличие ауры у построек в XIX столетии, оказалось под угрозой. Из-за развития индустрии быт европейцев начал стремительно меняться. В его структуру и облик стали проникать лихорадочность, нарочитость, искусственность. Огромному числу рядовых покупателей стали доступны штампованные художественные изделия, профанирующие истинные произведения искусства. В предметах, изготовленных на фабриках, больше всего пугало отсутствие ауры. В свою очередь, в изобилующей подобными предметами бытовой

* Гнедковская Т.Ю. Аура и архитекторы. Германия 1910–1930-х годов // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 193–227.

ауре художники и критики увидели источник активного зла, грозящий уничтожением ауры художественной.

Европейских художников объединяла уверенность в том, что искусство может активно влиять на людей, улучшая их вкус, очищая души, одухотворяя жизнь, и поэтому они надеялись воздействовать на современников посредством синтетической художественной среды.

Они задались целью научиться осознанно привносить в произведение искусства художественную ауру, контролируя при этом ее качество и концентрацию.

Чтобы овладеть подобным навыком, они стремились разобратся во всех тонкостях взаимоотношений человека и искусства, равно как и в интеллектуальной, духовной и чувственной специфике последнего. Не случайно практики реформ почти всегда были одновременно и теоретиками.

Многие молодые немецкие архитекторы, вернувшиеся после войны домой, отягощенные одним из самых чудовищных опытов в истории, решили порвать с традицией. Они видели свою цель в том, чтобы здесь и сейчас превратить жизнь и искусство в единое гармоничное целое, подчинив и то и другое общим универсальным законам.

Казалось, только полная, решительная переделка всех основ существования была способна очистить мир от скверны. А потому представителям экспрессионизма, зародившегося в то время, был свойствен куда более глобальный и тотальный подход к решению любых проблем, чем участникам других, предшествующих ему художественных движений. Даже наблюдая природу, которая вновь стала предметом культового поклонения, архитекторы как будто смотрели в перевернутый бинокль и брали за основу своих фантазий не растения, животных или людей, как их предшественники, но явления совсем другого порядка и масштаба – пещеры, вулканы, звезды, метеориты, планеты, галактики. Если же они обращались к земным реалиям, то в центре их внимания оказывались уже не отдельные люди, но все человечество, а самой мелкой единицей «архитектурного измерения» становился мегаполис.

Творчество экспрессионистов отличал предельный утопизм. Их вел образ идеального будущего, который, изначально зарождаваясь в их головах, носил чрезвычайно расплывчатый, абстрактный характер. Возможно, поэтому привычным проектам они предпочи-

тали вольные живые рисунки, дающие лишь самое общее представление о сути композиционных, объемно-пространственных, цветовых и прочих идей.

Не менее авантюрным и обреченным на неуспех выглядело стремление экспрессионистов отказаться от какого бы то ни было контакта с потенциальными заказчиками и пользователями, полностью сведя на нет участие последних в созидании ауры построек. Не исключено, что нарочитая сложность новых построек была в числе прочего обусловлена желанием лишить людей возможности вести в них прежнюю, привычную жизнь. Теми же соображениями мог объясняться и выбор материалов: традиционному камню, дереву и черепице экспрессионисты противопоставляли «революционные» металл, бетон, стекло. В результате известные нам архитектурные произведения экспрессионистов скорее производят впечатление огромных скульптур, уникального выставочного экспоната или в крайнем случае модели постройки, исполненной в натуральную величину.

В конце концов и сами экспрессионисты вынуждены были признать, что новая архитектура не справилась с возложенными на нее глобальными художественными, социальными и нравственными задачами, и взяли курс на «целесообразность и упрощение». А поскольку экспрессионизм отличался чрезвычайной болезненностью, страстностью, заостренностью и утопичностью, а его адепты нетерпимостью и революционным складом, отказ от его принципов на очередном «рациональном» витке носил еще более категоричный характер.

Вальтер Беньямин писал, что периоды, которые проходила Германия в эпоху Веймарской республики, четко разделялись по отношению к прошедшей войне. «Поначалу это были попытки путем истерического раскаяния и признания своей вины преобразовать фактическое поражение в своего рода моральную победу. Эта политика была не чем иным как подлинным отражением немецкой революции в зеркале экспрессионистского авангарда. Потом проигранную войну попытались предать забвению» (цит. по: с. 203–204). Как раз на этот второй этап, ставший следствием постепенного экономического возрождения страны, пришелся в Германии период увлечения рационализмом.

Теперь умозрительным проектам «бессмысленных» соборов будущего противопоставлялась самая практичная и насущная сфе-

ра реального строительства – жилая. Подобные предпочтения объяснялись также и тем, что именно в массовом жилом строительстве архитекторы могли надеяться применить набравшие популярность принципы типизации, планирования и промышленного монтажа и опробовать научный подход к проектированию. Но главное, начавшийся культ материального мира в очередной раз заставил архитекторов поверить, что они смогут влиять на человека, формировать его вкусы, привычки и даже мировоззрение. Свою цель они видели в том, чтобы построить как можно больше жилых метров в кратчайшие сроки и при минимальных затратах. Соответственно во главу угла был поставлен принцип экономии, требовавший оптимизации всех процессов проектирования и строительства.

Лишним грузом рационалистам представлялось все, что выходило за рамки конструктивной сути и функциональных задач здания, все, что не служило прямым практическим целям и не подлежало однозначному толкованию. Рационалисты сознательно изгоняли из своих построек все, что подпадало под обозначение «ауры». Бетон, железобетон и стекло стали основными материалами сборного домостроения. За самим актом сборки домов из готовых панелей можно усмотреть попытку демонстративного приведения одухотворенного процесса строительства к простейшей технической процедуре, где стекло символизировало прозрачность намерений, чистоту помыслов, нравственную прямоту, а также отсутствие социальных, национальных, профессиональных и прочих перегородок. За всем этим стояло грандиозное стремление превратить жизнь в безукоризненно работающий и одновременно эстетически выверенный механизм. Опыянение грандиозной мечтой, принявшей зримые очертания в головах огромного числа людей, помогло созданию долгожданного нового стиля. До сих пор в большей части возводимых во всем мире зданий трудно не признать «потомков» построек 1920-х годов.

Жилая архитектура попала в центр внимания рационалистов (в мировом масштабе они могли именоваться также конструктивистами, функционалистами и т.д.) во всех европейских странах, однако только немцы (и отчасти русские) получили возможность применить свои идеи на практике в столь широких масштабах. Произошло это благодаря тому, что СДПГ и профсоюзы Германии сделали решение жилищной проблемы одним из главных направлений своей политики.

Главную свою задачу конструктивисты видели в том, чтобы убедить широкую публику в эстетических и функциональных преимуществах новых материалов, методов монтажа и строительства, но главное, нового образа жизни. Не дом, но отдельная квартира рассматривалась молодыми архитекторами как «первичная единица». Большая часть функциональной мебели становилась неотъемлемой частью архитектуры: встроенные шкафы и кухни заняли раз и навсегда отведенное место, зато остальная мебель должна была стать настолько универсальной по стилю, чтобы легко вписываться в любое современное пространство. Ни один из элементов постройки не имел права нести чисто декоративную нагрузку.

В новом обществе, считали рационалисты, отомрет потребность в уединении, и потому большая часть жизни будет проходить в различных общественных заведениях – от столовых и прачечных до народных домов и клубов, а потому предлагалось редуцировать современную квартиру до минимального жилого пространства. Тотальность, обусловленная грандиозностью замыслов, заставляла проектировщиков видеть вместо домов геометрические схемы, а вместо конкретных людей абстрактные «массы», подлежащие перевоспитанию. Именно стремление «принудить людей к счастью» впоследствии вылилось в резкое неприятие нового строительства и его авторов со стороны подавляющего числа граждан Веймарской республики. Жить по-новому, как настаивали архитекторы, никто не умел, да и мало кто хотел, а жить по-старому в этих постройках было в принципе невозможно. При помощи планировки и расположения встроенной мебели архитекторы исключали возможность какой бы то ни было «самодеятельности» со стороны жильцов, поскольку опасались, что те попытаются проташить в счастливое будущее элементы неполноценного прошлого и осквернят новую стерильную архитектуру чуждой ей аурой.

В Германии конца 1920-х – начала 1930-х годов на новый уровень вышел тот процесс, который Томас Манн именовал «политизацией духовной жизни» (цит. по: с. 213). Политическая борьба все в большей степени транслировалась в художественную и интеллектуальную область и принимала вид глобального противостояния двух культур – модернистской (левой) и традиционалистской (правой). В эти годы в Германии вновь активизировались консервативные, националистические настроения. После всех разочарований, постигших немцев в годы республики, на место

стремления к свободе и коллективизму пришла мечта о лидере. Расизм приобрел беспрецедентно агрессивный и отчетливо расистский характер.

Не только правые подпали под обаяние «агрессивного политического языка». Им охотно пользовались и левые. Представители обеих враждующих сторон воспринимали искусство и политику как неразрывное целое.

В отличие от авангардистов, стремившихся все начать с начала, их оппоненты, традиционалисты, опирались на вполне традиционные, знакомые каждому жителю Германии понятия, а центральными и смыслообразующими стали для них как раз те категории и термины, от которых решительно и осознанно отказались рационалисты. Во главу угла они ставили духовную мотивацию, а главную обязанность архитектора видели в служении искусству. Художественному универсализму и интернационализму, к которым стремились модернисты, традиционалисты противопоставляли глубоко национальное по духу искусство, уходящее корнями в прошлое страны.

В 1930-е годы рационалисты подверглись массовой травле. Двигаясь к власти, нацисты широко использовали ненависть соотечественников к новому искусству в своих политических целях, а получив эту власть, превратили расправу над авангардом в один из первых публичных показательных процессов. Гитлер расправился с модернистами руками их давних врагов и оппонентов – традиционалистов, которые увидели в этом знак особого доверия и преисполнились надеждами на продуктивное сотрудничество с новым режимом. Гитлер не устал повторять, что мечтает вновь увидеть архитектуру наделенной «духовными» качествами, играющей почетную роль в обществе и занимающей заглавное место в перечне искусств.

В центре внимания традиционалистов в эти годы снова оказалось жилище. Несмотря на то, что их новые мрачноватые и довольно грубые постройки не отличались изяществом и чистотой стиля, жители Германии были рады новым домам, в которых современный комфорт сочетался с традиционной планировкой и привычным, знакомым с детства обликом.

Однако революционные эмоции, неразрывно связанные с тоталитарными амбициями, гнали Гитлера к новым масштабным

свершениям. Его мечта о реальной переделке мира должна была подкрепляться более масштабными свидетельствами побед. Прежние, социально ориентированные строительные программы стали сворачиваться и все силы были брошены на создание парадного фасада Третьего рейха. Сам Гитлер, а за ним и ангажированные новой властью критики и искусствоведы не уставали повторять: «Наше время возвратило архитектуре ее предназначение: создавать символические произведения высочайшего художественного качества» (цит. по: с. 219). То есть предполагалось вернуть архитектуре ауру. Главной установкой Гитлера, считавшего себя непререкаемым авторитетом в строительной области, была установка на внешнее подобие. Постройки Третьего рейха по своим формам должны были походить на могучие и прекрасные постройки Античности, классицизма или, на худой конец, неоклассицизма. Выбор Гитлером именно ордерной архитектуры объясняется тем, что он провозглашал современных арийцев потомками древних дорийцев и надеялся создать империю, сомасштабную Древнему Риму. Классицизм был стилем военной дисциплины и авторитарных монархов, а потому как нельзя лучше подходил по духу новому государству. Вся парадная архитектура Третьего рейха мыслилась огромной постоянной декорацией к тому спектаклю, который нацистские идеологи стремились выдать за реальную жизнь в государстве. При этом выдвигались крайне необычные требования ускорения сроков проектирования строительства. Например, Рейхсканцелярия была построена меньше чем за год. Естественно, что в подобные сроки нечего было и думать о создании глубоких по содержанию и совершенных по исполнению произведений.

Роковым образом на качестве нацистской архитектуры отразилось не только то, что ее главный заказчик не умел отличать подлинников от подделок, но и то, что со временем она полностью оторвалась от своей первоначальной извечной функции – обслуживания практических нужд граждан. За гигантскими, поспешно нарисованными фасадами Третьего рейха происходил процесс стремительного выхолащивания того духовного и функционального содержания, которое издавна несла в себе архитектура.

И все же этим мертворожденным гигантам нельзя полностью отказать в наличии ауры, хотя бы потому, что применительно к ним снова можно говорить об особой ауре восприятия. Значи-

тельность преступлений того режима, который они олицетворяют, невольно заставляет нас воспринимать эти постройки с преувеличенным вниманием и видеть в них свидетелей и даже соучастников той страшной истории, о которой невозможно забыть.

Т.А. Фетисова

Е.Н. Устюгова

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СТИЛЬ В ЗЕРКАЛЕ ПОЗИТИВНОЙ И НЕГАТИВНОЙ МИФОЛОГИИ ГОРОДА*

Появление новых стилей и затухание значимости старых, стилевые разветвления или сближения оказываются символами определенного выбора. Когда речь идет о каком-либо стиле, подразумевается некий собирательный, можно даже сказать, метафизический образ субъекта культуры, вобравший в себя эмоциональные и интеллектуальные миропереживания людей, соотнесение многих значений и контекстов. При этом аураитичность – это, безусловно, свойство, которое служит каналом эстетического восприятия стиля города, сгущая эстетические импульсы и их смыслы через комплекс переживаний, вовлекающих человека в состояние интимного общения и интерпретации символического пространства города.

Уникальность Петербурга состоит в том, что в силу определенных исторических, идеологических и эстетических причин разные временные стили здесь связались между собой, образовав единство в многообразии, гармонию различного, особый тип формообразования. Кроме того, стиль Петербурга – это и планировка города, и ансамблевый принцип его расположения, и специфическое природно-ландшафтно-архитектурное единство, и его горизонтальность и «небесная линия» (высотность).

Аура архитектуры обращена, прежде всего, не к концентрированному оптическому созерцанию как произведения искусства, а через привычку, постепенно вырабатываемую и внедряющуюся в

* Устюгова Е.Н. Петербургский стиль в зеркале позитивной и негативной мифологии города // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 178–192.

порядок повседневной жизни людей. Кроме того, архитектура предназначена для коллективной жизни и, соответственно, коллективного восприятия, что меняет тип восприятия: не реципиент «входит» в произведение, а произведение проникает в его жизнь, сообщая ей надличностные и внеутилитарные смыслы. При этом, конечно, сохраняется и возможность ее индивидуального визуального созерцания как эстетически значимого произведения.

Еще одним важным источником ауратичности стиля города является его историческая судьба. Удаленные от реальности настоящего события окружаются ореолом подлинности прошлого, будучи запечатленными вещественно в архитектуре, памятных местах, монументах, которые становятся артефактами прошлого.

Под воздействием ауры городского стиля возникает целостное впечатление, многозначная связь символов, визуальных образов, складывающаяся в представление о городе как живом существе, со своей судьбой, атмосферой, душой и духом.

Несомненность ценности Северной столицы России для мировой культуры на протяжении всех трехсот лет его существования сопрягалась с амбивалентностью образов его восприятия – одновременно притяжения и отталкивания, от восхищения до ярой критики, от признания уникальности и высочайшей гармоничности его стиля до представления его беспочвенным и формальным европейским симулякром, от преклонения перед его креативным духом до его неприятия как источника воздействия, подавляющего все живое, от любования жизненной силой его надвременной красоты до желания преодолеть его «безжизненную музеефицированность» энтузиазмом модернизации.

По мере угасания актуальности исторических мифов возрастала эстетическая значимость архитектурного образа города. Фактически только в XX в. (т.е. со времени завершения истории Петербурга как имперской столицы и с осознанием утопичности петровского социально-политического замысла) красота и оригинальность стиля города были по-настоящему оценены. Эстетическая аура Петербурга утверждает его статус уникального произведения культуры, уменьшая со временем в его восприятии доминирование негативной мифологической ауры.

Центральными темами, вокруг которых складывалась петербургская мифология, были темы времени, искусственного и естественного, природы и культуры, власти и свободы. Петербургский

миф рождался в контексте времени интенсивного исторического, социального, культурного самоопределения России. В нем можно обнаружить и корни, идущие из народного сознания, и идейные корни, отражавшие борьбу идей русской интеллигенции об историческом пути страны. Русскую ментальность, которой ближе эволюционность, традиционность устоев и структур мышления, крутые повороты истории приводят в замешательство, рождают недоверие и пробуждают дурные инстинкты. В народном сознании истинно то, что традиционно, а Петербург очевидно нарушал традицию и потому всегда оставался для простого народа непонятным, чужим, пугающим.

На исходе третьего столетия жизни Петербурга обнаружилась парадоксальность его исторической характеристики. С одной стороны, это – коренящееся в петербургской мифологии представление о Петербурге как городе без истории, с другой – несомненная историческая значимость Петербурга, 200 лет существовавшего в качестве столицы Российской империи. Более того, в последнее время стало популярным представление о гиперисторичности «старого Петербурга», будто бы «законсервировавшего» историю, на основании чего ценность города определяют исключительно через его статус историко-культурного памятника. Эти полярные суждения сходятся в одном – в выводе о нежизнеспособности Петербурга, а это значит, что аура негативного мифа «Петербургу быть пусто» продолжает воздействовать, хотя и в новом обличье.

Но все же аура негативного мифа петербургской истории сегодня блекнет по сравнению с его культурно-эстетической аурой. Замечательный по своей красоте город возник и существует, хотя замысел Петра не реализовался как социально-политический проект. Россия не стала европейской державой, а Санкт-Петербург – европейской столицей. Пётр дал шанс, который не превратился в действительность. Эта неудача как будто сняла с города возложенную на него вину за движение в направлении, не совпадавшем со старой российской ментальностью. К городу стали относиться как к произведению архитектуры и памятнику несбывшихся проектов. Родилась новая аура – сакральности истории и сакральности красоты. Петербург стал архитектурной презентацией истории, данной в ощущении, когда далекое кажется близким, превращается в переживаемый образ.

Однако печальная противоречивость исторической судьбы Петербурга состоит в том, что чистота и совершенство архитектурных линий не могли прийти в согласие с неустроенностью и бессмысленностью быта. Жители города оказываются не столько равнодушными к ауре красоты Петербурга, сколько негативно зависимыми от нее, воспринимая этот образ как чужой, холодный и высокомерный. Негативная аура питалась противоречием между красотой фасадов и безобразием физиологии города, контрастом высокой идеи, прекрасной архитектуры с убогими до отвращения формами социальной и бытовой жизни.

Вместе с тем аура «города контрастов» оказалась продуктивной для петербургского текста, прежде всего литературного и публицистического, вдохновив и продолжая вдохновлять не одно поколение писателей и публицистов.

Среди петербургских мифов существует сюжет, придающий городской мифологии антропологическую окраску, это миф палача и жертвы. Изначально он восходит к личности Петра, олицетворявшего жестокую волю, для осуществления которой хороши все средства. И хотя произвол власти и насилие над человеком неизменно сопровождают русскую историю, обвинения против Петра, спроецированные на заложенный им город, глубоко и вполне иррационально впитались в сознание соотечественников. Но в петербургском мифе о жертвоприношении переплетаются два противоположных образа – города, выросшего на костях невинных жертв насилия, и города мужественного сопротивления жителей в кольце блокады. Поколение блокадников заложило новый круг сакральности города, основанный на пережитом страдании, борьбе со смертью.

Новый поворот этого мифа открылся в последнее десятилетие, когда жертвой оказывается уже сам город, а палачами – модернизаторы-застройщики. Здесь с особой силой проступает связь стиля города и ауры его целостного образа, ведь нарушение стиля с неизбежностью влечет за собой исчезновение и ауры его красоты, и ауры его мифологии, что означает потерю культурной идентичности Петербурга, а следовательно, конец его жизни.

Т.А. Фетисова

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

М. Плюханова

«ЧАПАЕВ» В СВЕТЕ ЭСТЕТИКИ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН*

В своей заявке авторы «Чапаева» определили свое будущее произведение как фильм о «руководящей роли партии в эпоху становления Красной армии». «Тему заявки можно переформулировать так: попытки регулярных сил подчинить чапаевскую стихию» (с. 261). Однако в конечном счете кинематографический Чапаев не сливается с регулярными силами, не разделяет ни их классовых переживаний, ни манер, ни устремлений. Фурманов (вместе с ним исследователи, ищущие в фильме политический дискурс) воспринимает сбивчивые рассуждения Чапаева о целях его борьбы как политически наивные, как первые шаги на пути к будущей политической зрелости. «Но это ошибка: Чапаев не пойдет по этому пути, его незрелый политически лепет – лукавство эпического героя, который вынужден уклончиво отвечать на чуждый ему вопрос собеседников неэпического плана» (с. 262).

Он – воин на белом коне, борьба идет между ним и силами, которые противостоят ему лично в каждой данной битве: каппелевцы или чехи – неважно; в конечном счете враг один – это смерть; к ней обращены последние слова героя: «Врешь, не возьмешь!»

Протяжная мужская песня – одно из важнейших начал, образующих стихию Чапаева в фильме; ей отведена исключительная идейная и композиционная роль. Это само по себе выводит фильм

* *Плюханова М.* «Чапаев» в свете эстетики протяжных песен // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна. – М.: НЛО, 2010. – С. 260–272.

за пределы «сталинского» или «соцреалистического» «нарратива», поскольку такая песня, чуждая социалистическому героизму, унылая, не соответствовала никаким идейным заданиям режима (с. 263). Песня «Черный ворон», личный мотив Чапаева и основная музыкальная тема всего фильма, – это песня о поединке со смертью.

Песня о самоубийстве молодца, которую поют Чапаев с Петькой, тем более заметна, чем менее мотивировано обращение к ней героев. Она замечательна как своей меланхоличностью, так и абсурдным содержанием: «Взял он саблю, взял он востру / И зарезал сам себя. / Веселый разговор!»

Перед самой гибелью командира хор чапаевцев исполняет балладу о гибели Ермака «Ревела буря, дождь шумел». Это – сценарий смерти Чапаева; заданная в увертюре тема фильма здесь получает свое настоящее место – это единоборство со смертью (с. 264, 268).

«Чапаеву авторы предназначили умереть в водах реки – вид смерти песенный и легендарный, наиболее обратимый, предполагающий неокончателность, возможность возвращения» (с. 269). Благодаря сюжету о смерти героя в могучей реке частью художественной структуры фильма стал эффект, сформулированный Мандельштамом: «Утонуть и вскочить на коня своего». «Советское общество тридцатых годов, лишившееся многих традиций, защитных форм, религиозных и культурных, в фильме “Чапаев” обрело возможность традиционного, архетипически необходимого переживания обратимой смерти» (с. 269).

К.В. Душенко

П. Багров, Е. Марголит

ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ЦИТАТЫ*

Замысел двухсерийного кинофильма «Петр Первый» (режиссер Владимир Петров, сценарий Алексея Толстого) возник осенью 1934 г. Первоначальный сценарий (1934–1935) радикально отличался от позднейшего (1938). Съемки начались в августе 1935 г. и шли до осени 1936 г., после чего наступил длительный перерыв. Причиной этому было постановление Политбюро ЦК ВКП (б) от 14 ноября 1936 г. о запрете пьесы Д. Бедного «Богатыри» и одноименного спектакля, поставленного в Камерном театре А. Таирова. Пародийную сказку обвинили в «антиисторизме» и глумлении над «носителями героических черт русского народа». Развернулась кампания по борьбе с «антимарксистской историей», и наполовину готовый фильм был подвергнут коренной переработке. 1-я серия «Петра Первого» вышла на экраны 31 августа 1937 г. 1 сентября начинался учебный год и в силу вступал только что утвержденный учебник для 3-го и 4-го классов младшей школы «Краткий курс истории СССР». Таким образом, «Петр Первый» официально утверждал новый исторический канон (с. 20).

Это было первое, самое раннее по времени воплощение на экране модели державного, имперского эпоса. Советский зритель, привыкший к ярлыкам типа «видный представитель паразитирующего эксплуататорского класса», с изумлением обнаруживал «пролетария на троне», одержимого высокой идеей укрепления мощи России. «Преданный великой цели, герой не останавливался перед казнью сына, который оказался врагом великого дела. И он

* Багров П., Марголит Е. По поводу одной цитаты // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна. – М.: НЛО, 2010. – С. 7–30.

имел на это право, являясь Отцом Отечества в целом» (с. 7). Георгий Адамович назвал этот фильм «апофеозом безграничного, пусть и гениального самовластия, коленопреклоненное обожествление героя-тирана, беспредельно-презрительного к средствам».

Авторы статьи, однако, обращают внимание на осязаемое стилизованное расхождение фильма, особенно его 1-й серии, с будущим канонизированным державным эпосом. Эксцентричность героя совершенно несвойственна каноническим персонажам позднейшего историко-биографического фильма. Пётр показан как революционер, «переворачивающий, выворачивающий наизнанку привычный мир» (с. 11).

По своему первоначальному замыслу фильм был во многих отношениях близок к социально-политическим кинодрамам 1934–1936 гг. Главная задача героя – создать новый мир будущего – «парадиз» (в «Петре»), Аэроград (в одноименном фильме Довженко), устроить «такую жизнь – помирать не надо» (в «Чапаеве»). образу героя непременно сопутствует образ его антагониста, причем и герой, и его антагонист в каком-то моменте сюжета непременно едины. Это единство может быть кровным, семейным, родовым, партийным.

«Общая во всех перечисленных случаях основа единства находится в прошлом. Именно свое прошлое (а по сути – историю) должен герой принести в жертву, чтобы окончательно войти в пространство идеального мира, где историческая стихия окончательно преодолена, – т.е. мира вневременного. Пётр у Толстого с Петровым в фильме жертвует сыном совершенно так же, как жертвуют любимыми герои “Крестьян”, “Партийного билета”, как жертвует своим ближайшим другом, своим “вторым Я”, герой “Аэрограда” или бывшими товарищами по партии герой “Великого гражданина”: убедившись, что близкий человек является врагом общему делу – миру будущего. Но принесение в жертву человека, воплощающего для героя его собственное прошлое, есть, по существу, принесение в жертву себя в прежнем качестве <...>. То есть герой совершает тем самым своего рода самоубийство. Обретя совершенство, он лишается возможности дальнейшего становления – погибает ли он по сюжету от руки антагониста <...> или остается жив» (с. 13).

Первоначальную версию «Петра Первого» из перечисленного выше ряда картин выделяет длительность в изображении пере-

ходного состояния, агонии, потусторонности. В финале «за парадным имперским фасадом – распад и разложение. Герой-революционер, верный своей высокой цели, одинок. Земное воплощение высокого замысла оборачивается жуткой пародией на него» (с. 13). Жанр «Петра Первого» в исходном замысле – политическая трагедия (с. 14).

Эйзенштейн отозвался о «Петре Первом» неодобрительно; между тем обнаруживается множество параллелей между «Иваном Грозным» и сценарием «Петра». Сцена «Всепьянейшего собора» в «Петре» заставляет вспомнить «Пир опричников» из 2-й серии «Ивана Грозного». При этом у Эйзенштейна пир служит прелюдией к убийству слабоумного двоюродного брата царя Владимира Старицкого, а у Петрова оргия оказывается эпилогом к казни царевича Алексея. «Если вспомнить про неоднократно проводимые параллели между Иваном и Старицким (особенно очевидные в сценах детства Ивана), то и в “Грозном” можно увидеть ту же, что и в “Петре”, тему единства героя и антагониста, равно как и мотив собственного прошлого, принесенного в жертву» (с. 15). Политическая идея «Ивана Грозного» оказывалась созвучной замыслу Петрова и Толстого. «Тема единовластия решена в двух аспектах, – писал Эйзенштейн. – Один как единовластный и один как одинокий».

К.В. Душенко

Евгений Гусятинский

ПОСЛЕДНЕЕ КИНО О ВЛАСТИ*

*Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!*
«Фауст» (1808–1832).

И.В. Гёте

Победитель 68-го Венецианского кинофестиваля, получивший «Золотого льва», – фильм Александра Сокурова (род. в 1951 г.) «Фауст», который завершил его тетралогию о властителях («Молох», «Телец», «Солнце»). О природе власти рассказывают фильмы: хроника последних дней Гитлера и Евы Браун («Молох»); хроника медленного умирания Ленина («Телец»); «Солнце» – портрет японского императора Хирохито, сдавшего Японию в конце Второй мировой войны (с. 66). «Сокуров – автор 15 игровых и 30 документальных фильмов, лауреат многочисленных международных премий, постоянный участник главных международных кинофестивалей. В 1995 году Европейская киноакадемия включила его в список ста лучших режиссеров мирового кино» (с. 68).

Режиссер рассказывает в интервью, взятом у него Евгением Гусятинским, что образ всей тетралогии сформировался еще в 1987 или 1989 г. «Сокуров помещает своих вершителей судеб в пространство частной, интимной жизни и рассматривает, как под микроскопом, их телесную оболочку, их повседневность. И обнаруживает, что Бог, дьявол и история мира таятся в мелких деталях, над которыми никто из нас не властен» (с. 66).

* Гусятинский Е. Последнее кино о власти // Русский репортер. – М., 2011. – № 36(214), сентябрь 15–22. – С. 36, 66–71.

Жюри 68-го Венецианского фестиваля под председательством американца Даррена Аронофски проявило «независимость и радикализм, присудив “Золотого льва” самой сложной картине конкурсной программы. Впрочем, это касается и других призов – все они достались подчеркнуто неголливудским и в художественном отношении бескомпромиссным лентам» (с. 36).

Награду «Серебряный лев» за лучшую режиссуру получил режиссер Цай Шанцзюн (Китай, Гонконг) за фильм «Горы людей, море людей». Спецприз жюри получил режиссер Эмануэле Криалезе (Италия) за фильм «Твердая почва». Награду «Озелла» за лучший сценарий получил режиссер Йоргос Лантимос (Греция). Награду «Кубок Вольпи» за лучшую мужскую роль получил актер Майкл Фассбендер, сыгравший одинокого мужчину в фильме «Стыд» английского режиссера Стива МакКуина. И, наконец, награду «Кубок Вольпи» за лучшую женскую роль получила актриса Динни Йип, сыгравшая пожилую служанку в фильме «Простая жизнь» (Китай, Гонконг).

И.Л. Галинская

Григорий Тарасевич

ГОЛУБОЙ ЭКРАН СМЕРТИ. КАК СОКРАТИТЬ ЖИЗНЬ САМОМУ СЕБЕ*

Австралийские ученые утверждают в статье, опубликованной в «Британском журнале спортивной медицины» («British journal of Sports Medicine»), будто для долголетия вполне достаточно отказаться от просмотра телевизора. Они обследовали 11 тысяч человек старше 25 лет и определили, что один час просмотра телевизора сокращает жизнь взрослого человека на 21,8 минуты. Те же ученые из Австралии полагают, что «каждая выкуренная сигарета укорачивает жизнь на 11 минут» (с. 64).

В исследовании австралийских ученых говорится, что жизнь сокращается за счет недостаточной физической активности, но автор реферируемой статьи, редактор отдела науки журнала, им возражает, поскольку считает, что «нет разницы, чем вы себя займете, лежа на диване, – просмотром ток-шоу “Грязное белье” или синтаксическим анализом романов Пруста» (с. 64). Он также полагает, что большие дозы просмотра телепрограмм выбирают для себя те, у кого скучная работа, недружная семья, низкая социальная активность и отсутствие хобби.

Дело в том, что активная умственная и социальная жизнь чрезвычайно способствует долголетию, причем об этом пишут не только австралийцы, но и американцы, европейцы и прочие ученые.

Автор реферируемой статьи приводит высказывание главного государственного санитарного врача России Г. Онищенко о том, что злоупотребление телевизором ведет к старению кожи, к бес-

* *Тарасевич Г.* Голубой экран смерти. Как сократить жизнь самому себе // Русский репортер. – М., 2011. – № 36(214), 15–22 сент. – С. 64.

плодию, к импотенции и к долгой и мучительной смерти, хотя не указывает, где и когда Геннадий Онищенко это сказал.

В заключение автор иронизирует: «Конечно, утверждение “1 час просмотра телевизора сокращает жизнь на 21,8 минуты” звучит очень убедительно. Но ведь вполне можно сказать жестче: “1 час просмотра телевизора сокращает жизнь на 60 минут”. Ведь этот час достался не вам, а телепрограмме» (с. 64).

И.Г.

БУДУЩЕЕ В СТИЛЕ ХАЙ-ТЕК*

Американский ежемесячный литературно-политический журнал «Reader's Digest» перепечатывает или излагает в сокращенном виде материалы из других изданий. Выходит с 1922 г. в г. Плезантвилл (штат Нью-Йорк). На русском языке издается в России уже 20 лет. В реферируемой статье рассказывается о новейших идеях, изобретениях и устройствах, которые облегчают людям жизнь.

Искусственный глаз. Глазной имплант, т.е. миниатюрная видеокамера, прикрепленная к очкам пациента, улавливает визуальную информацию из окружающей среды, превращает ее в электрические сигналы и передает их по зрительному нерву в мозг. Имплант не может полностью восстановить зрение, но он поможет слепому ходить по знакомой улице без трости или без собаки-поводыря.

Серьезное развлечение. Группа студентов Гарвардского университета при финансовой поддержке фонда Билла Клинтона изобрела особый футбольный мяч. Когда игрок ударяет по этому мячу, то последний сохраняет и генерирует энергию, которую потом можно использовать. Он работает по принципу фонарика, который надо трясти для зарядки. За 15 минут игры мяч аккумулирует такое количество энергии, которого хватает для питания небольшой лампочки в течение трех часов.

Лечение без сверления. Американское подразделение немецкой компании ДТУ по производству стоматологического оборудования разработало метод лечения ранней стадии кариеса зубов. Специальное вещество накладывается на участок зуба, поражен-

* Будущее в стиле хай-тек. Идеи, изобретения и устройства, которые уже делают нашу жизнь легче // Ридерз дайджест. – М., 2011. – Май-июнь. – С. 36–47.

«Хай-тек» (high technology, англ.) – высокие технологии.

ный кариесом. Лекарство проникает в глубокие слои эмали, застывает и останавливает кариозный процесс гораздо надежнее, чем традиционные пломбы. Стоматолог, доктор Джон Роув из города Джонеборо (штат Арканзас), уже тестирует данный продукт.

Надежда для пациентов с больным сердцем. Соавтор исследования нового сердечного насоса доктор Джозеф Роджерс из американского университета Дьюка говорит, что с помощью этого насоса можно лечить пациентов, которые прежде считались безнадежными. Имплантируемый в грудную клетку большого насос размером с большую батарейку гонит насыщенную кислородом кровь от ослабленного сердца остальным органам.

Будущее мобильных телефонов. Джейсон Чен, редактор сайта «gizmodo.com», прогнозирует: «Связь станет еще быстрее, а с помощью мобильного телефона можно будет получить подробную информацию о том, что вас окружает. На концерте телефон будет показывать вам зал с других ракурсов, так что вы, сидя в бельэтаже, сможете следить за действием на сцене, как если бы сидели в партере» (с. 39).

Умный дом. С помощью технологии Wi-Fi новое устройство Intel Home Dashboard (домашняя приборная доска) поможет вам управлять домашней техникой через Интернет, используя компьютер или смартфон, из любой точки мира. Благодаря специальным приложениям можно будет контролировать систему безопасности в доме или доставить родным видеосообщение.

Очки «сделай сам». Оксфордский ядерный физик Джош Силвер после десяти лет опытов создал очки, которые можно настраивать самостоятельно. Он использовал для этого особую жидкость – силиконовое масло. «Он взял две гибкие прозрачные пластины, пространство между ними заполнил маслом и оправил все в твердый пластик. Чтобы увеличить количество диоптрий, нужно добавить жидкости, повернув регулятор, и форма линзы изменится» (с. 44).

Вакцина против курения. Новая вакцина является шансом для тех, кто хочет бросить курить. После полугодового курса уколов в организме пациента вырабатываются антитела к никотину, которые не дадут молекулам никотина, попавшим в кровь, добираться до центра удовольствия в головном мозге, отчего приятных ощущений курение не вызывает. В ходе клинических испытаний

число заядлых курильщиков, которые бросив курить, продержались как минимум год, удвоилось.

Безопасные шлемы. Британский физик Кен Филипс изобрел более надежный мотоциклетный шлем. «Его отличительная черта – тонкий слой желатина, покрытый твердой пластиковой оболочкой» (с. 45). Когда мотоциклист в обычном шлеме падает, его голова от удара о землю резко поворачивается, что приводит к травмам. Покрытие нового шлема при падении растягивается, что защищает мотоциклиста от травмы.

Гитара хай-тек. Австралийский дизайнер изобрел новый вид гитары. Она выглядит как традиционная шестиструнная гитара, только без струн. На месте резонаторного отверстия находится сенсорный пульт, причем каждое касание пульта сопровождается яркими голубыми вспышками. Гитара подключена к музыкальному синтезатору, отчего получается нечто вроде электронной музыки.

Вакцинация без иглы. Дэвид Шерр и Марк Оренштейн из Бостонского университета разработали новый метод вакцинации. «Вакцина помещается внутрь наночастиц, каждая из которых не больше поры человеческой кожи. Затем эти частицы наносятся на металлизированную пленку, которую прикладывают к коже» (с. 47). Слабый электрический заряд от небольшого устройства, по форме напоминающего ружье, внедряет частицы в кожу. В результате шприц с иглой больше не нужен. «Это легче для врача и для пациента», – говорит Дэвид Шерр (с. 47).

И.Л. Галинская

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

РАЗНОЧТЕНИЯ*

В реферируемой статье идет речь о том, как изменилась природа чтения за последнее десятилетие. Появились электронные книги, и мир наполнился новым поколением читателей. Электронные книги не убили книжную индустрию, а вывели ее на иной уровень. Книга подешевела в десять раз, и за ней больше не надо заходить в книжный магазин. Люди стали покупать не меньше книг, а больше. Продажи электронных книг впервые превзошли продажи традиционных книг в 2011 г.

При этом природа чтения стала другой. «Текст перестал восприниматься как нечто цельное, законченное, имеющее точно определенное начало и конец» (с. 71). Книжная страница в цифровом виде доступна для самых различных операций: ее можно переводить, искать нужные слова, менять размеры. «Книга, по сути, превратилась в своего рода текстовое тесто, из которого вы сами можете вылепить любую форму, под собственные приватные потребности» (с. 71).

В электронной книге текст, видео, звук и графика перемешаны, «вы не просто пользуетесь доступом к тексту – вы владеете им, “сливаетесь” с ним» (с. 72). Однако традиционные книги, физически существующие книги никогда не исчезнут, хоть они не такие компактные и легко транспортабельные, как книги электронные. Людям нравятся прочитанные в детстве или оставшиеся от родителей тома. Ведь бумажные книги можно передавать следующим поколениям.

* Разночтения // The Prime Russian Magazine. – Praha, 2011. – N 5(8). – P. 70–75.

Чтение бумажных книг – это одинокое, индивидуалистское времяпрепровождение, а чтение «онлайн» предполагает изменение самого концепта книги, т.е. отказ от «оптового» чтения книги целиком. «Книга для “новых читателей” – всего лишь “место для чтения”, полусырой контент, открытая инфраструктура, выложенная в открытом доступе» (с. 74). Электронная книга отличается от нормальной книги, примерно так же, как искусственные цветы отличаются от настоящих. «Чтение больше не развивает память – никто ничего не запоминает, проще лишний раз залезть в Сеть, чем тратить энергию на сохранение информации в голове» (с. 75).

То, что чтение изменилось, уже понимают и профессиональные писатели, отчего новые литературные произведения несомненно будут представлять собой сплав текстовых и визуальных элементов. Словом, меняется природа чтения и «меняется то, что мы получаем от книг» (с. 75).

И.Г.

Д. Домшайт-Берг

WIKILEAKS ИЗНУТРИ: КАК Я РАБОТАЛ НА САМЫЙ ОПАСНЫЙ В МИРЕ САЙТ*

Даниэль Домшайт-Берг – немецкий веб-дизайнер и специалист по компьютерной технике, соратник Джулиана Ассанжа, создателя всемирно известного разоблачительного сайта WikiLeaks. Он рассказывает в книге о своих отношениях с Джулианом Ассанжем, вначале дружеских, а затем – враждебных.

Сайт WikiLeaks был зарегистрирован у регистратора доменных имен Dynadot в октябре 2006 г., а уже в январе 2007 г. появилось сообщение, что WikiLeaks собирается опубликовать более миллиона различных документов. Домшайт-Берг включился в этот проект в начале 2007 г., а ушел из WikiLeaks в сентябре 2010 г. За четыре года его работы на сайте были опубликованы многие секретные документы. Это и руководство для служащих тюрьмы в кубинской бухте Гуантанамо, где находится военно-морская база США. Это и документы швейцарского банка «Юлиус Бэр», и тайные списки членов Британской национал-социалистической партии.

В 2008 г. WikiLeaks публикует ряд документов Федеральной разведывательной службы Германии о проблемах борьбы с коррупцией в Косово. В 2009 г. были опубликованы более шести тысяч секретных докладов исследовательской службы США. В этом же году публикуются следственные документы о работе фармацевтической компании, а в 2010 г. – «Дневники войны в Афганистане», засекреченные сведения о страховании, документы о войне в Ираке за 2004–2009 гг.

* *Домшайт-Берг Д.* WikiLeaks изнутри: Как я работал на самый опасный в мире сайт / Пер. с нем. – М.: Астрель: CORPUS, 2011. – 317 с.

В декабре 2010 г. Интерпол выпустил международный ордер на арест Джулиана Ассанжа, он был арестован в Лондоне, но затем выпущен под залог. В сентябре 2010 г. ушедший из WikiLeaks Даниэль Домшайт-Берг зарегистрировал новый сайт OpenLeaks в надежде, что этот сайт «поможет решить хотя бы некоторые мировые проблемы» (с. 309).

Газета «Франкфуртер Рундшау» так отозвалась о книге «WikiLeaks изнутри»: «Это и история отношений двух очень разных людей, и своего рода плутовской роман о деятельных мечтателях. Они жертвуют работой и личной жизнью, чтобы противостоять власти имущим и делать мир немного честнее, — до тех пор, пока события не выходят из-под контроля».

И.Г.

С. Луканина

СИЛА СЛОВА*

В эру Интернета появились новые понятия, которые непрерывно пополняют наш словарный запас. **«Коучсерфинг»** означает вид отдыха членов определенного интернет-сообщества. Речь идет о проживании в чужом доме «в обмен на предоставление своей жилплощади на время отпуска» (с. 144).

«Блогер» – это участник интернет-общения, который имеет страничку в Интернете и высказывает свое мнение по разным поводам. **«Смарт-карта»** – носитель информации в виде пластиковой карточки, которую можно использовать и как платежное средство, и как пропуск, и как проездной билет.

«Смайлик» – значок, при помощи которого устанавливаются положительные эмоции в ходе послышки СМС или любого электронного сообщения. **«Геоэкшнинг»** – это «поиск кладов (часто не имеющих особой ценности), запрятанных участниками игры. Поиск ведется по представленным ими в Интернете зашифрованным координатам» (с. 144).

«Модератор» (от англ. *moderate*, т.е. умерять, смягчать), т.е. такой редактор сайта, в задачу которого входит обязанность умерять и смягчать пыл некоторых посетителей Интернета, а также он должен ликвидировать воинствующие, агрессивные мнения интернет-пользователей.

«Биллинг» – выставление счета клиенту, которому оказаны такие услуги, как пользование мобильной связью, Интернетом, телефоном. Учет производится автоматически. **«Колл-центр»** –

* Луканина С. Сила слова // Ридерз Дайджест. – М., 2011. – Май-июль. – С. 143–144.

это контактный центр, пункт обработки сообщений и приема звонков. В **«колл-центр»** можно обратиться в ходе опроса общественного мнения, а также по «горячей линии».

«Нетбук» – облегченный вариант компьютера ноутбук с постоянным доступом в Интернет. **«Ридер»** – электронная книга типа блокнота, которая позволяет пользователю «иметь в кармане буквально тонны книг и читать их в любое удобное время» (с. 144).

И.Г.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Е.Ю. Позднякова

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА И ЯЗЫКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ВО ВЗАИМОСВЯЗИ «ЯЗЫК – КУЛЬТУРА»*

Кандидат филологических наук, доцент Елена Юрьевна Позднякова напоминает о том, что различные языки, являясь наиболее важным продуктом культуры, заставляют своих носителей по-разному конструировать реальность.

В структуре языка воплощено мировидение того или иного народа. Картина мира есть часть человеческого миропонимания, а *языковая картина мира* представляет собой связующее звено между языком и сознанием. *Языковое пространство* – это пространство существования языка и одновременно отражение реального пространства в языковом сознании говорящих людей. Языковая картина мира и языковое пространство отражают взаимосвязь «язык–культура». Хотя язык и культура являются самостоятельными феноменами, они настолько взаимосвязаны и неотделимы друг от друга, что можно рассматривать язык как факт культуры, а культуру представлять как факт языка.

«И языковое пространство, и языковая картина мира существуют в языковом сознании говорящих, а основной формой их объективации являются тексты. Тексты же являются неотъемлемой частью культуры» (с. 27). И языковая картина мира, и языковое пространство погружены в семиотику культуры, они входят в поле действия культуры, отражают зависимость «язык–культура».

* Позднякова Е.Ю. Языковая картина мира и языковое пространство во взаимосвязи «язык – культура» // Филология и человек. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2010. – С. 20–28.

В работе «Семиосфера» (СПб., 2001) Ю.М. Лотман писал: «Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами неперево-димости. Под этим пластом расположен пласт “реальности” – той реальности, которая организована разнообразными языками и на-ходится с ними в иерархической соотнесенности. Оба эти пласта вместе образуют семиотику культуры» (цит. по: с. 27).

И.Г.

Ольга Андреева

ПОСИДИМ, ПООКАЕМ. ЧТО ТАКОЕ ДИАЛЕКТЫ И ПОЧЕМУ ОНИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ВСЕГДА*

Параллельно с русским литературным языком в России существует русский диалектный язык, состоящий из сотен разновидностей. «Каждый диалект – это строгая и стройная система, существующая на всех уровнях языка. Кроме оканья-аканья диалектологи выделяют 294 признака диалектной речи» (с. 55).

Диалект прикреплен к определенной территории, это разговорный язык деревни, складывавшийся столетиями. Специалисты разделяют диалекты на северное и южное наречия. Их ключевое отличие – произнесение безударных «о» и «а». Жители северных деревень «окают», а жители южных деревень «акают». Другие признаки диалектной речи весьма разнообразны. Так, к примеру, москвич скажет «у жены», «у сестры», а носитель юго-западного говора скажет иначе: «у жене», «у сестре». Названия *красной смородины* в разных говорах таковы: «сестрянка» или «сестреница» (в русских говорах Карелии), «жостыль» (в говорах Владимирской области), «кислица» (в архангельских), «киселка» (в псковских), «княжиха» (в новгородских), «поречка» (в смоленских говорах).

В вологодских деревнях говорят так же, как говорили при Иване Грозном, а в костромских деревнях – как говорили при Иване Сусанине. Диалекты любой страны являются следом феодальной раздробленности, т.е. времени, когда будущий литературный язык был всего лишь одним из местных говоров. Основой русского литературного языка в XVIII в. стал «среднерусский диалект с некоторым преобладанием южнорусских элементов – аканием»

* Андреева О. Посидим, поокаем. Что такое диалекты и почему они должны быть всегда // Русский репортер. – М., 2011. – № 35(214), сентябрь 15–22. – С. 54–59.

(с. 56). О. Ровнова из Института русского языка РАН говорит, что диалекты замечательны тем, что, являясь территориальными разновидностями русского языка, они не разобщают, а, как ни странно, объединяют нацию. «Они, по сути, и есть универсальное средство выражения национального самосознания» (с. 56). Для того чтобы говорить на диалекте, необходимо родиться внутри него. Научиться диалекту невозможно. Если вы научитесь, например, окать, все равно у вас будет иной «раствор рта», и носители диалекта сразу поймут, что вы чужой. А вот носитель диалекта легко может научиться русскому литературному языку.

Профессор Саратовского университета Ольга Крючкова считает, что диалект – это прежде всего мировоззрение, особые ментальные концепты, особый способ жить. Ведь овладеть этим осмыслением мира, если оно не розное, практически невозможно. Так, костромские бабушки употребляют слово «полсына», что означает сына, не выполнившего свой долг перед родителями. А слово «доспокоить» означает «ухаживать за родителями до их смерти». В литературном русском языке таких понятий нет.

Американские лингвисты Эдуард Сепир (1884–1939) и Бенджамин Ли Уорф (1897–1941) высказали мнение о влиянии языка на мышление. Они изучали языки малых народов и сформулировали принцип: «Каждый из языков определяет свой неповторимый способ познания мира» (с. 58). Русские говоры прекрасно иллюстрируют этот тезис. Ф.И. Буслаев (1818–1897) утверждал, что русские диалекты несут в себе первые модели познания. Ведь кроме местного колорита, диалект в России означает нечто более важное: «Это духовный язык русской деревни, ее тайный голос, которым она разговаривает с Богом, временем и миром» (с. 58).

Сейчас диалектами владеет около трети русского населения России, но разыскать полноценного носителя диалекта с каждым годом все труднее. Однако, существуя на всех уровнях языка, диалект практически неистребим. Пока сохраняется специфика сельской жизни, диалект является таким же эффективным средством общения, как литературный язык в коммуникации жизни города. Ибо диалект – это вовсе не просторечие, вовсе не профессиональный жаргон, вовсе не неправильный русский, а исконный язык деревни, который создавался веками.

И.Л. Галинская

С.А. Малахова

ЛИЧНОСТНО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ «ГОРДОСТЬ» И «СТЫД» В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ*

Лингвокультурология изучает обыденную картину мира, представленную в повседневной речи носителей языка и в разнообразных культурных текстах. Культурный концепт является одним из основополагающих понятий лингвокультурологии. «Гордость» и «стыд» представляют собой личностно-эмоциональные концепты, они характеризуют языковую личность и соответствующую ей языковую картину мира, а также связаны с духовной сущностью человека.

«В представлениях философской этики о гордости и стыде отражается общественно-исторический опыт» (с. 36). Так, в древней античной философии «гордость» и «стыд» считались добродетелями. В средневековой философии «гордость» рассматривалась как грех, а «стыд» – как последствие греха. Философия Нового времени понимает «стыд» в качестве отрицательной эмоции, а «гордость» – это то ли благородство, то ли недостаток. Западно-европейская философия XIX в. также видит «стыд» как эмоцию отрицательную, а еще как стремление к избавлению. Для этой философии «гордость» является положительным качеством человека. Русская философия XIX в. пишет о «стыде» как о положительном качестве духовной личности, а «гордость» для нее – грех.

* *Малахова С.А.* Личностно-эмоциональные концепты «гордость» и «стыд» в русской и английской лингвокультурах. – Армавир: Армавир. гос. пед. акад., 2011. – 207 с.

Концепты «гордость» и «стыд» в религиозном дискурсе складывались под воздействием евангельской этики. В христианстве гордость рассматривается как один из основных людских пороков, а стыд – это результат грехопадения. Ведь именно в грехопадении человек впервые пережил стыд. «Переживание Адамом чувства стыда явилось прообразом различных примеров, встречаемых в библейской истории» (с. 42). С.А. Малахова пишет, что «тексты религиозного дискурса содержат богатую информацию нравственного и лингвистического характера, позволяющую выделить семантику языковых реализаций исследуемых концептов, их иерархическую структуру и роль в формировании христианской личности» (с. 47).

Автор реферируемой монографии в результате анализа словарей русского языка приходит к выводу о том, что развитие значения концепта «гордость» происходило от характеристики «гордости» как отрицательного человеческого качества и до понимания гордости как чувства собственного достоинства. В английском языке у слова «гордость» существуют два направления развития значения – «положительное» и «отрицательное» (с. 73). Отрицательные значения лексемы «pride» связывают ее с понятием «высокомерие». Положительные оценки этой эмоции связаны с ощущением счастья, успеха, переживанием личных достижений. «В английском языковом сознании отразилось метафорическое осмысление гордости в сравнении с животными – это «лев» («lion») и «павлин» («peacock»), которые являлись символами гордости в западноевропейской средневековой культуре.

Паремии, т.е. пословицы и поговорки, суть «стереотипы народного сознания, в которых отражены особенности распределения человеком мира» (с. 75). В результате анализа паремий в словарях фразеологизмов, пословиц и поговорок русского языка обнаружены более ста паремических представлений о гордости. Исследователи разделяют пословично-поговорные высказывания о гордости на ряд групп. Наиболее часто представлены нравоучения, рекомендации и нормоустановки, типа «Не кичись, лучше в ножки поклонись»; «Гордым быть – глупым слыть». Пословицы религиозного происхождения были усвоены народным сознанием еще в домонгольский период: «В убогой гордости диаволу утеха»; «Смирение побораёт гордыню, аки Давид Голиафа».

«Концепт “гордость” / “pride” в английской паремиологии не так широко отражен как в русской» (с. 78). В Оксфордском словаре поговорок из 1100 английских поговорок к данному контексту можно отнести только семь примеров, пишет С.А. Малахова. Концепт «гордость» в русском и английском поэтическом дискурсе употребляется как в отрицательных, так и в положительных контекстах. В результате анализа словарей русского и английского языков автор реферируемой монографии приходит к выводу, что «развитие значения концепта “гордость” шло от характеристики гордости как отрицательного качества человека (XVIII–XIX вв.) до понимания гордости как чувства собственного достоинства» (с. 108).

Слово «стыд» существовало в русском языке с древнейших времен, правда, в виде – «стыдость», «стыдити», «стыдькъ», а лексема «стыд» стала широко употребляться в письменности с XVI в. (с. 112). В русской лексикографии у лексемы «стыд» имеется несколько значений: чувство сильного смущения от понимания предосудительности поступка; позор, бесчестье; эквивалент смущения, застенчивости. В словаре В. Даля «стыд» – это «срамота наготы». «Понятие стыда долгое время связывали с идеей прикрытия обнаженного участка тела» (с. 113). Синонимический ряд лексемы «стыд» представлен такими синонимами, как «позор, бесчестье, срам, срамота» и др. В английской лексикографии у лексемы «shame» есть также ряд значений. Эта лексема является частью различных идеоматических выражений, типа «For shame!» («Стыдно!»).

Анализ концепта «стыд» / «shame» в русской и английской паремиологии приводит автора реферируемой монографии к подтверждению данных психологии об уникальности и культурной специфичности ряда базовых эмоций человека, к которым относятся и эмоция стыда. «Описание чувства стыда является одним из устойчивых топосов в образном арсенале русской поэзии» (с. 143). Английский поэтический дискурс склонен представлять стыд как одну из отрицательных эмоций, но при этом разделяя переживания внешнего и внутреннего стыда и противопоставляя стыд и гордость. «Структурно-семантический анализ метафорических слово-сочетаний показывает, что оба языка содержат в себе неисчерпаемые возможности метафоризации стыда» (с. 166).

С.А. Малахова пишет в заключение, что «проведенное исследование дает возможность считать, что личностно-эмоциональные концепты “гордость” и “стыд” представляют собой сложные этнические и культурно обусловленные структурно-смысловые образования, семантически противопоставленные друг другу в границах идеи личного достоинства, эмоциональными рефлексам которой они являются» (с. 172).

И.Л. Галинская

Т.А. Чубур

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ КОНЦЕПТОВ*

Реферируется глава монографии Татьяны Алексеевны Чубур из Воронежского государственного университета.

В конце XX в. в лингвистике сформировалось новое направление – лингвокультурология, которая исследует проблемы культуры народа в его языке. «Предметом лингвокультурологии является духовная и материальная культура» (с. 5). Проблемам лингвокультурологии посвящены работы Н.Ф. Алефиренко, В.В. Воробьева, С.Г. Воркачева, В.В. Красных, А.И. Хроленко, В.М. Шаклеина и других исследователей.

Автор реферируемой монографии считает самой популярной в отечественной науке работой по этому предмету учебник В.А. Масловой «Лингвокультурология» (М., 2001). В книге В.В. Воробьева «Лингвокультурология: теория и методы» (М., 2008) новая наука рассматривается как теоретическая база лингвострановедения. В.В. Воробьев называет основной единицей этой науки *лингвокультурему*, определяя ее как «диалектическое единство лингвистического и экстралингвистического (понятийного и предметного) содержания» (цит. по: с. 9).

Лингвокультурный концепт, по определению Г.Г. Слышкина, представляет собой «условную ментальную единицу, направленную на комплексное изучение языка, сознания и культуры»

* Чубур Т.А. Теоретические основы сопоставительного исследования лингвокультурных концептов // Чубур Т.А. Лингвокультурологические аспекты сопоставительных исследований. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2010. – С. 5–37.

(цит. по: с. 16). *Концептосфера* – это совокупность концептов. Особый интерес исследователей вызывают концепты, специфичные для той или иной культуры. «Большинство ученых-лингвокультурологов сходятся во мнении, что ключевым в современном культурологическом и лингвокультурологическом подходе к концепту является, прежде всего, понятие духовной ценности» (с. 18). К концептам, которые несут наиболее ярко выраженную культурно-ценностную информацию, относится концепт «культурный человек».

Теория описания концептов разграничивает *содержание* и *структуру* концепта. Содержание концепта отражает отдельные признаки концептуализируемого предмета или явления (ядро, ближняя, дальняя и крайняя периферия). Структура концепта включает образующие концепт базовые структурные компоненты (сложность, неоднородность, внутренняя расчлененность их семантического состава). Большинство исследователей «вычленяют в составе концепта образ, информационно-понятийное ядро и некоторые дополнительные признаки, что свидетельствует о принципиальном сходстве в понимании структуры концепта в разных научных школах» (с. 21).

В.И. Карасик в книге «Языковой круг: личность, концепты, дискурс»¹ пишет, что одним из постулатов лингвокультурологии является тезис о том, что всякое освещение языка с позиций культуры есть сопоставительное изучение языка». «При сопоставлении проявляется специфика так называемой лингвокультуры как особого типа взаимосвязи языка и культуры, т.е. изучение лингвокультуры предполагает обращение к анализу как языковых, так и экстралингвистических факторов» (с. 31). Дело в том, что в современном обществе, которое развивается в направлении глобализации, растет потребность в обмене информацией, расширяется практика межкультурной коммуникации, отчего требуется описание картины мира в различных языках. Сопоставительная лингвистика представляет собой самостоятельное направление в языкознании и, конечно же, имеет свои методы исследования.

Е.Г. Пермякова предлагает схему из четырех таких методик: 1) сопоставление оригинальных текстов и их переводов; 2) сопос-

¹ Карасик В.И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 330 с.

тавление на материале словарных толкований лексем различных частей речи; 3) выборка из лексикографических и оригинальных литературных источников; 4) сопоставительное описание лексических систем.

«В рамках сопоставительной лингвистики выясняется общее и различное в наборе и количестве единиц, составляющих ту или иную подсистему, устанавливается специфика одноименных микросистем в изучаемых языках, выявляется ядро и периферия подсистемы» (с. 33).

И.Г.

Л.В. Скворцов

ПАРАДИГМЫ ИСТИННОГО БЫТИЯ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗРЕЗ

Аннотация. В художественной культуре формируется образ современного человека, руководствующегося в жизни взаимоисключающими принципами.

Является ли такое поведение интеллектуальной патологией или нормой поведения, соответствующего специфике современной цивилизационной ситуации?

В статье дается ответ на этот вопрос путем анализа исторически апробированных парадигм истинного бытия. Показывается, как тенденция утверждения в массовом сознании новой парадигмы подкрепляется глобализацией рыночных отношений и утверждением концепции неолиберализма.

Ключевые слова: парадигма, бытие, добро, зло, конечная цель, неолиберализм.

Annotation. Art and culture are constructing the image of contemporary man with contra – dictionary principles for life.

What does it means – intellectual pathology or normal behaviour adequate to peculiarity of contemporary situation?

The answer to this question is the analysis paradigms of true being, which exist in the real History.

News paradigm of true being is rising in the mass consciousness under influence of globalization market relations and concepts of neo-liberalism.

Keywords: paradigm, being, goodness, evil, final aim, neoliberalism.

В условиях лежащей на поверхности общественной жизни хаотичности смыслов и мотивов поведения людей особую актуальность приобретает теоретический аспект проблемы *устойчивости* и логической *последовательности* в определении смысла и характера поведения человека.

В художественной культуре формируется образ человека, руководствующегося в жизни взаимоисключающими принципами. Странности поведения требуют своего культурологического осмысления и теоретического объяснения.

В этом контексте на серьезные размышления подталкивает выход на экраны кинокартины Брэда Фурмана «Линкольн для адвоката». Картину можно было бы воспринять как очередную остросюжетную поделку, если бы не один важный аспект картины.

Дело в том, что главный герой адвокат Холер за большую сумму денег берется «отмыть» богатого клиента, патологического убийцу женщин, с которыми он вступает в связь.

В ходе процесса, однако, он переходит на другую позицию, осуществляет ряд хитроумных ходов, чтобы посадить своего клиента на электрический стул или «обеспечить» ему пожизненное заключение.

Такая «логика» кажется странной для адвоката, который с профессиональной точки зрения должен оставаться адвокатом и не может превратиться в прокурора. Как возможны такие метаморфозы?

Очевидно, что это – вопрос не только юридической практики. Сегодня можно сказать, что это – общечеловеческий вопрос. Общечеловеческий аспект проблемы отчетливо просматривается через формы практических действий профессионала-адвоката.

Имеет ли право профессионал-адвокат скрытно переходить на *позицию* прокурора? Разве не более правильно с профессиональной точки зрения отказаться от защиты, а значит, и от гонорара? Возникает и другой вопрос: что имеет приоритет для адвоката? *Истина* или же практическая реализации цели защиты, которую ставит перед адвокатом клиент и за реализацию которой он платит большие деньги?

В фильме «Линкольн для адвоката» мы наблюдаем очевидное *нарушение* профессиональных правил, принятых среди юридического сообщества, но при этом психологически мы не только *ожидаем* таких нарушений, но и в своем самосознании *одобряем их*.

Возникает вопрос: *почему?*

Оказывается, мы следуем некоему *внутреннему чувству*: так правильно, а по-другому, если это и логически последовательное другое, – *неправильно*.

С точки зрения теории в любом случае необходимо обнаружение *основания*, или точнее – достаточного основания. Достаточное основание может обретать конкретную эмпирическую форму. Имеется ли такое достаточное основание у адвоката?

Адвокат может допустить, что его клиент убивает «ночную бабочку», хотя он категорически это отрицает, т.е. *обманывает* своего адвоката. Достаточное основание подкрепляется открытием дознавателя – друга адвоката: оказывается, у клиента это не первый случай. Клиент, возможно, *серийный убийца*. С точки зрения правил адвокатского сообщества задача адвоката – *спасти* клиента.

Коль скоро адвокат начинает осуждать клиента, он *отступает* от правил адвокатского сообщества и начинает руководствоваться не профессиональными, а общечеловеческими нравственными принципами, различением добра и зла, истины и не-истины.

Эта позиция окончательно принимается адвокатом, поскольку он приходит к выводу, что клиент убивает его дознавателя, старого друга, который докопался до фактов, подтверждающих, что именно клиент адвоката – убийца «ночной бабочки».

И если взять эту эмпирическую канву фильма, то становится понятным, почему адвокат решает сделать так, чтобы его клиент был посажен на *электрический стул*. Это, можно сказать, **общечеловеческая логика, логика справедливого возмездия**. Но эта логика вступает в противоречие с профессиональными обязательствами адвоката.

По ходу фильма не ясно, *что происходит «внутри» адвоката*, как он соотносит свои общечеловеческие и профессиональные мотивы поведения. Фильм таким образом поднимает вопрос, на который не дается однозначного ответа. На этот вопрос можно дать ответ в том случае, если выявлены исходные принципы, определяющие последовательность жизненной позиции Майкла Холера, детерминирующей направленность его решений как личности и как выразителя сущности определенной цивилизации.

Иными словами, что представляет собой Майкл Холер как личность? Это – человек, всегда соблюдающий профессиональные нормы, и в этом смысле он – *образцовый носитель принципов профессионального сообщества*, которому он принадлежит.

Или это – человек, считающий приоритетными нравственные нормы добра и истины, которым он подчиняет и формы своего профессионального поведения. Или он в условиях рыночной конкуренции приоритетным считает условие выживания и достижение превосходства над своим конкурентом и потенциальным противником, подчиняя этой задаче и профессиональные и нравственные нормы. Так как же происходит его осмысленное самоопределение, кем он себя «позиционирует» в результате свободно сделанного выбора?

Вот это и есть та проблема, которую можно считать проблемой гуманитарного знания.

Этот вопрос ставится в фильме *имплицитно*. Но однозначного ответа на него мы не получаем.

Попробуем прояснить эту ситуацию. С одной стороны, адвокат Майкл Холер говорит: «*Я боюсь зла*», т.е. он боится, что за решетку *может попасть невинный*. Должен ли этот принцип определять логику его юридического поведения или *не должен*? Если должен, то тогда исходный принцип правильной жизни это следование приоритету *Истины*, подкрепленному авторитетом государства. Но так ли всегда и везде происходит? Очевидно, что чаще действуют иные правила. Не случайно Майкл Холер хотя и боится зла, но вместе с тем получает *большие гонорары*. Но ведь большие, очень большие гонорары платят обычно за умелое *сокрытие истины*, а значит, за прикрытие зла. Именно на умении скрыть истину и строятся карьеры адвокатов, если это допускает правовая система.

Но вот Майкл начинает вести себя «странно» с точки зрения главной цели – получения большого гонорара.

Не случайно ему говорят: «Тебя не поймает, Холер, на чьей ты стороне».

В данном случае «непонятность» Холера связана с тем, что он готов ради *истины* отказаться от большого гонорара.

Значит ли это, что Майкл Холер испытал духовное перерождение, *стал другой личностью*. Или же он может быть *любым* – и таким, и другим в зависимости от ситуации и от выгоды, которую он может из нее извлечь.

Характерен финал фильма. Когда «линкольн» адвоката догоняет лидер *банды байкеров* и просит его «отмазать» одного из членов банды за гонорар *со скидкой* за оказанную ранее нефор-

мальную услугу (имеется в виду выполненное по заказу Холера избиение клиента), то адвокат соглашается взяться за это дело без гонорара.

Удивленный водитель, естественно, задает вопрос. Адвокат поясняет, что в следующий раз байкеры ему сами предложат двойной гонорар. То есть Холер корыстен и для реализации своей корысти он использует и нравственный мотив.

Очевидно, что мы имеем дело со специфическим *слиянием морали* и прагматизма, в котором **мораль теряет свое самостоятельное качество**. В этом слиянии мы и подходим к расшифровке личности Майкла Холера. Но это – видимость, лежащая на поверхности в формах повседневного поведения Майкла Холера.

При проникновении в глубинную сущность адвоката происходит выход за пределы повседневной эмпирической канвы поведения. Этот выход возникает тогда, когда сталкиваются непосредственным образом противоположные по смыслу принципы, ставящие человека перед выбором возможности конечного самоопределения и ответа самому себе на вопрос: *«Кто я?»* Холер оказывается перед этим выбором, когда он логикой обстоятельств и ходом дела переводится в ситуацию, когда речь идет о том, *будут ли живы его родные* – дочь, жена и он сам. Когда клиент догадывается, что адвокат начал свою игру против него, и что его выживание теперь зависит от его способности погубить адвоката, он встает на этот путь. Выкрадывается антикварный пистолет адвоката, из которого и совершается убийство. Убийство совершает мать клиента, и теперь оно будет *«повешено» на адвоката*. Его должны посадить на электрический стул.

Между адвокатом и клиентом разворачивается *борьба за выживание*, в которой и профессиональные и моральные принципы, как и прагматическое слияние морали и выгоды теряют свою силу. Майкл обнаруживает свою скрытую **глубинную сущность**, сущность *«охотника»*. Возникает вопрос: имеет ли право человек руководствоваться иными, не цивилизационными правилами в *реальной жизни*?

Осмысление этого вопроса позволяет понять мотивы поведения людей в возникающих экстремальных ситуациях. По отношению к таким экстремальным ситуациям должна вырабатываться специфическая политика, не всегда укладывающаяся в стандартные нормы, которые теория считает выражением истины общест-

венной жизни. Стало быть, вопрос состоит в том, *какова* реальная жизнь? Какие обстоятельства она создает? Ведь очевидно, что люди руководствуются в своей реальной жизни исходя из *обстоятельств*. Вместе с тем проявляется фундаментальная функция цивилизации. Цивилизация призвана формировать такие условия жизни, при которых возникающие обстоятельства создают условия и мотивы поведения, которое **могут соответствовать принципам цивилизационной нормы**. Иными словами, цивилизационная теория и обстоятельства реальной жизни не могут существовать в отрыве друг от друга, ибо такой отрыв придает им качество *НЕ-ИСТИНЫ*. И люди вынуждены жить в этом качестве, поскольку другого варианта жизни у них не существует. Стало быть, проблема всех проблем – это создание обстоятельств жизни, которые соответствуют реализации в поведении людей цивилизационной нормы.

Полностью идеального соответствия, видимо, быть не может. Во всяком случае исторически мы наблюдаем различные проявления несоответствия и поиска механизмов их устранения или сглаживания специфическими духовными средствами.

Кто и как решает эту задачу применительно к массовому поведению?

И что происходит, когда люди просто начинают действовать под давлением обстоятельств? Кодексы морали и уголовные кодексы превращаются в *словесные* или *бумажные продукты*, слабо влияющие или совсем не влияющие на поведение реального человека и течение жизни. Они действуют лишь как механизмы осуждения и наказания, а не как онтология позитивного поведения.

Этот вопрос, в частности, встал перед нами во весь рост, когда была объявлена война против коррупции.

Все видят явные знаки коррупции во всех сферах и на всех уровнях жизни. Принимаются более жесткие законы. Но результаты очень неубедительны. Мы делаем вид, что *не видим реальных коррупционеров* и характера *массового поведения*. Не является ли это симптомом возникающего **нравственного хаоса**? Если это так, то существуют ли механизмы его преодоления?

Здесь и возникают фундаментальные философские вопросы, ответ на которые открывает стратегические пути нравственного влияния на массовое сознание и массовое поведение *вопреки негативным обстоятельствам*. Историческая практика показывает,

что коррекция реального массового поведения оказывается возможной в том случае, если негативному смыслу реальных обстоятельств жизни людей противопоставляется абсолютный приоритет **жизни виртуальной**. В этом случае для человека коренным образом изменяется смысл реальных обстоятельств его жизни. Он оценивает их не непосредственно, а *опосредованно*, через глубинное понимание сущности бытия. С точки зрения гуманитарного знания правомерно говорить о **трех парадигмах такого понимания**.

В основании каждой парадигмы лежит своя специфическая «**логика**», определяющая восприятие индивидом собственной жизни и смысла своей деятельности. Наличие этой «логики» определяет эффективность массового влияния той или иной нравственной доктрины.

Первая исторически апробированная парадигма – парадигма массовой веры. «Логика» этой парадигмы основана на признании *двух этапов жизни* человека – *земного* и *неземного*. Реализация правильных нравственных принципов в течение земного пути предопределяет счастливый путь неземной жизни как жизни вечной. Добро и зло находят свое определение в контексте реальности вечной жизни. Здесь все более чем ясно – и *цели*, и *смыслы*, и соответственно выстраиваются *общие траектории* нравственного поведения людей, следующих установленной истине, признающих ее цели и смыслы.

Вторая исторически апробированная парадигма основывается на признании лишь *одного*, а именно *исторического земного этапа жизни*. Этот этап может быть «продленным» до бесконечности в исторической перспективе и памяти человечества. Эта парадигма становится основанием «логики» **ОБЩЕГО РАЗУМА**, которая допускает, что человек в своей жизни и в своей деятельности может выйти за узкие пределы своей индивидуальной обособленности и за пределы краткого периода своей личной жизни. Он может стать в той или иной сфере и в бесконечных вариациях *исторической личностью*, и в этом становлении заключена **подлинность** его жизни. Вне этой подлинности жизнь человека лишена высокого смысла. Можно сказать, что XIX век под влиянием этой парадигмы стал веком *героев*, которые проявляли себя в самых различных сферах общественной и исторической жизни. Но в этом «героизме» содержалась и опасность *отпадения* от общих нравственных принципов. Другой опасный момент заключался в призна-

нии *монополии государства* на определение критериев *добра* и *зла* и соответственно монополии *награждения*, а значит, определения сущности героев и их *увековечивания*. Тип государства и характер государственной власти, поскольку они определяются спецификой исторических обстоятельств, по определению не могут быть носителями *универсальной* нравственной истины.

С этим связаны изменения облика героев и их общих признаний вместе с происходящими исторически социальными революциями.

И думается, что этот процесс пока еще далек от своего завершения.

Можем ли мы сегодня вести речь о **третьей парадигме** и ее специфической «логике», определяющей характер современного массового сознания и поведения? Третья парадигма в своей основе имеет «логику», основанную на преодолении как иллюзии представления о знании *конечной цели, конечного смысла истории*, с позиций которого дается однозначная оценка Добра и Зла.

Поскольку такое знание ставится под сомнение, то вновь возникает проблема определения сущности героической личности, истинности ее самореализации и сохранения в исторической памяти. Скольких героев мы уже сокрушили, хотя в свое время казалось, что они навеки сохраняются в благодарной памяти человечества.

Если человек не знает сакрального смысла истории, ее конечной цели, то вокруг себя он имеет лишь повседневную бытовую *среду*, которая лишена какой-либо сакральной сущности.

В этой среде человек может лишь «позиционировать» себя как сакральную сущность и построить себя самого в соответствии с выбранным представлением. Он будет тем, кем он себя сделает сам. Если общество будет состоять из таких, делающих себя индивидов, то оно будет многообразным, а не однообразным. В таком обществе универсальные основания веры и универсальные основания общего разума утрачивают свой абсолютный исходный смысл. Они становятся *представлениями*, которыми можно оперировать, но не обязательно им следовать всегда и во всем.

Человек, делающий себя сам, ироничен и скептически настроен в отношении общественных установлений. Он считает себя вправе «обходить» их, если они «мешают» его самосозиданию в соответствии с выбранным им образом. Созидающий себя человек —

это *сакральный проект* в его собственном восприятии, имеющий приоритет в отношении общественных установлений.

В нем происходит трансформация в отношении традиционных нравственных представлений.

Жена – это не сакральный вечный спутник жизни, а составная часть проекта самореализации. Какой вклад (финансовый, физический, хозяйственный, интеллектуальный) она вносит в этот проект? – это вопрос, ответ на который определяет прочность брака.

Такую позицию в процессе феминистской революции начинает занимать и жена по отношению к мужу.

Друг – это не сакральная личность, а субъект как партнер на время, обладающий различными качествами, связями, умениями, которые могут быть *полезными* для реализации проекта самореализации в данной ситуации. Соответственно дети, внуки родственники занимают свои места в этом проекте. Они либо «помогают» либо «мешают» реализации проекта самосозидания. Вместе с тем происходит глубинная переоценка личного отношения к Отечеству как сакральному месту рождения и другим странам. Они начинают видеться через призму проекта самореализации, так что их смысловая оценка может меняться кардинально.

Так, например, возникает феномен «нерусских русских» или даже «антирусских русских», объяснение которого оказывается невозможным с позиций традиционных представлений.

Возникает вопрос, обретает ли эта тенденция массовый характер как найденная **новая истина жизни**. Как тенденция – да, *обретает*.

Дело в том, что идея *автономии самости* не может не иметь массового сочувствия. Вместе с тем государственное правление, делающее своим центральным лозунгом лозунг *автономии самости*, не может иметь сколько-нибудь серьезного сопротивления своей политике. Таким образом потенциально возникают *два встречных движения* – снизу и сверху, объединение которых влечет за собой изменение сложившихся структур государственной власти.

Заметим, что для различных общественных сил эта ситуация обернулась своей различной стороной – позитивной или негативной. Возникает вопрос, как влияет эта тенденция на позиции различных политических сил в современном мире?

В полной мере этой тенденцией воспользовался ЛИБЕРАЛИЗМ. Он попытался придать своей доктрине всемирный экуменический смысл, характер универсальной веры. Своеобразная «сакрализация» принципов либерализма была осуществлена в *Соединенных Штатах*, где *американский образ жизни* стал трактоваться как всемирно-исторический образец, а его распространение повсюду в мире стало подкрепляться финансово-экономическими, дипломатическими, военными и пропагандистскими формами внешнеполитического давления.

В США успех либеральных принципов обеспечивался поглощением львиной доли мировых энергетических и сырьевых ресурсов, а также эксплуатацией мирового интеллектуального и технологического ресурса.

Что, конечно, было недоступно другим странам. В силу этого либеральный образец в форме американского образа жизни при своем эмпирически данном воплощении оказывался для других стран и народов лишь виртуальной реальностью. Его практическая реализация при отсутствии исходных материальных предпосылок давала парадоксальные результаты, чем-то напоминающие детонирующие взрывы в экономической, социальной и духовной сферах.

Между тем эмпирический образец американского образа жизни нашел свой теоретический эквивалент в концепции *НЕОЛИБЕРАЛИЗМА*. Как известно, либерализм в своих принципах проделал определенную *эволюцию*. В своих начальных формах он опирался на концепцию общественного договора, на понимание субъекта права, соответствующего социальному договору, реализующего естественную свободу как путь, ведущий к *позитивной* свободе. Очевидно, что этот путь предполагал необходимость компромисса интересов, а значит, нейтрализацию негативных последствий как монополизма верховной власти, так и беспредела рыночной стихии.

В XX в. либерализм выступает как теоретический противовес государственному диктату в сфере экономических отношений. В Германии, когда в 30-е годы прошлого века к власти пришли нацисты и использовали государственные рычаги для перевода промышленности на военные рельсы, для ликвидации безработицы и для решения острейших социальных проблем, возникло интеллектуальное течение ОРДОЛИБЕРАЛОВ, которое обосновыва-

ло теоретическую возможность использования *самых рыночных механизмов* для решения социальных проблем.

Ордолибералы верили в то, что социальные дисфункции, социальное неравенство и несправедливость можно исправить методами экономической рациональности и эффективности. Следует в полную силу использовать и укреплять конкурентные способности. Государственные институты сохраняют лишь *юридические функции* в качестве арбитра в ситуации несогласия и конфликтов. Активизация предприятий должна поэтому вести к оживлению социальной *солидарности*. Так считали ордолибералы. Однако в условиях экономического коллапса к воздействию государства на решение экономических проблем вынуждены прибегать и демократические администрации. Характерным примером в этом отношении стал «Новый курс» президента США Франклина Делано Рузвельта.

Что касается неолибералов, то они не только возвели рыночные отношения в ранг *панацеи* решения экономических и социальных проблем, но и стали распространять рыночные формы на *неэкономическое пространство общественной жизни*.

В этой своей форме неолиберализм в 90-е годы превратился в *российский правительственный мозг*. Экономические концепции неолиберализма, отпускающие *каждого* в плавание рыночной стихии и наблюдающие за тем, кто выплывает, а кто утонет, открыли потрясающую картину: не только наша промышленность и наше сельское хозяйство, но и наша наука и наша культура стали погружаться в пучину небытия. И нужно было либо смириться с этим во имя мнимого «оздоровления» всей нашей жизни, либо искать пути собственного спасения, спасения страны.

Неолиберальная доктрина оказала влияние не только на метаморфозу Советского Союза как великой державы, но и на судьбу практически каждого индивида, на формы его самоопределения и самореализации.

В отличие от самореализации в сложившихся общественных и государственных структурах теперь речь шла о «*самостоятельной*» самореализации как противовесе тоталитарным формам государственного управления. Массы людей из специалистов высшей квалификации разного профиля стали превращаться в «*челноков*». Человек получает «ответственное самоуправление». Но чем шире «ответственное самоуправление» в сфере розничной торговли, тем

интенсивнее происходит утрата нацией своих интеллектуальных и нравственных качеств. Такая самореализация не могла привести к цивилизационному прогрессу. Нас ожидала массовая примитивизация.

Эта тенденция нашла свое отражение в попытках придать процессам духовной примитивизации некий высокий смысл путем рекламных пиар-кампаний, внушающих публике веру в божественную радость потребления. Божественная радость потребления должна была компенсировать все утраты и все разочарования, связанные с примитивизацией жизни. Но и в этой кажущейся беспримыслии сфере на фоне массового обнищания и устойчивой бедности мыльные пузыри рекламы стали терять свою привлекательность.

В этом контексте мы можем понять утрату политического влияния партии правых сил в нашей стране, которые в 90-е годы занимали ведущие позиции.

Таким образом, третья парадигма имеет широкие социально-экономические и духовные последствия. Она специфическим образом «резонирует» с глобальными процессами эволюции рыночных отношений и глубинными политическими сдвигами. И, естественно, она находит свое выражение в формах личного поведения и межличностных отношений.

Как с этой точки зрения можно оценить поведение Холера, героя фильма «Линкольн для адвоката»?!

Являются ли непоследовательности и странности поведения признаком шизофренического раскола его сознания или это *нечто иное*? Очевидно, что Майкл Холер, все его поведение оказываются в границах ТРЕТЬЕЙ ПАРАДИГМЫ.

Странности поведения Холера возникают тогда, когда мы оцениваем его с позиций только первых двух исторических парадигм, которым мы придаем *абсолютный* характер. Но для Холера эти парадигмы просто *мотивы* поведения в ситуациях, которым они соответствуют с точки зрения его видения **самого себя** как автономного предприятия, а значит, центра Бытия, бытия здесь и теперь, как *действительной реальности*.

Поэтому Холер считает вполне возможным для себя использовать разные парадигмы для определения своего поведения.

Холер следует идее реализации себя. И это его абсолютная установка. Но в этой абсолютной установке содержится противо-

речие. Если абсолютная установка совпадает с реализацией адвокатского карьерного проекта, то он не может переходить на позицию прокурора. Но он переходит на эту позицию под влиянием другой абсолютной установки – спасения любимой дочери и любимой жены.

Абсолютные ипостаси индивидуального бытия здесь соединяются во взаимодействующее тождество многообразного целого, как это происходит в сакральном образе Троицы.

Так выглядит новая норма. Но эта норма оказывается формой адекватной адаптации к оксюморонной ситуации абсурда.

Фильм хорош тем, что он раскрывает логику возникновения ситуации абсурда, заставляющей человека превращать свое оксюморонное поведение в норму, в поведение нормальное.

Здесь мы видим и намек на объяснение оксюморонного характера и политики государства как нормы, как нормального поведения. Кстати, так действует и наше государство: оно не отбрасывает рыночные принципы и вместе с тем в реальных ситуациях, таких, как массовые пожары летом 2010 г., оно действует вопреки рыночным принципам. Если же оно стало бы следовать логике не-олиберальных теоретиков, то это привело бы страну к неисчислимым жертвам.

Таким образом, исторически апробированные парадигмы массовой веры и общего разума *не умерли*, они продолжают действовать, влиять на определение смыслов жизни конкретных индивидов, способствуя их превращению в высоконравственных личностей или личностей исторических. Эти парадигмы и ограничивают друг друга и взаимодействуют друг с другом, корректируя «приземленность» третьей парадигмы.

И это взаимодействие и взаимоограничение отражают природу цивилизационной истины.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2012 № 2 (61)

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 27/III –2012 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 15,0. Уч.-изд. л. 10,0
Тираж 400 экз. Заказ № 47

**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**