

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ  
ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ  
НАУКАМ



# Культурология да и жест

**3 (62)**  
**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 гу-  
манит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:  
*И.Л. Галинская*, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2012. – (Сер.:  
Теория и история культуры / Ред. совет: *Скворцов Л.В.*, пред.,  
и др.). – 2012. – № 3 (62) / Ред.-сост. вып. *И.Л. Галинская*. –  
240 с.

Содержание издания определяют разнообразные мате-  
риалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ББК 71.0  
© ИНИОН РАН, 2012

---

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<b>ВИКТОР БЫЧКОВ.</b> Паракатегории нонклассики. Абсурд .....	7
<b>В.А. ЛЕКТОРСКИЙ.</b> Толерантность как философская проблема .....	11
<b>Э.А. ПАИН.</b> Трудный путь от мультикультурализма к интеркультурализму.....	15
<b>В.И. САМОХВАЛОВА.</b> Безобразное: Размышления о его природе, сущности и месте в мире.....	17

### ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<b>Н.В. АЛЕКСАНДРОВА.</b> Проблема кризиса культуры в трудах Освальда Шпенглера и Андрея Белого .....	37
<b>КОНСТАНТИН БОГДАНОВ.</b> Физики vs. лирики: К истории одной «придурковатой» дискуссии.....	39
<b>Р.А. ГАЛЬЦЕВА.</b> Двояковыпуклая стратегия французского идеолога .....	44

### ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<b>КАЗИМИР МАЛЕВИЧ.</b> Супрематизм.....	51
Слухи о конце света. (Обзор) .....	54

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<b>В.Б. ШАМИНА.</b> На крыльях чеховской «Чайки» .....	58
--	----

<b>М.Н. КАПРУСОВА.</b> Семантический ореол имени «Маргарита» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» .....	60
<b>О.В. ПОБИВАЙЛО.</b> Мифология семьи в прозе Людмилы Улицкой.....	62
<b>ТАТЬЯНА АБРАМЗОН.</b> «Ломоносовский текст» русской культуры.....	64
<b>Т.Г. ПРОХОРОВА, В.Б. ШАМИНА.</b> Метафоры постмодернизма в литературе XX века .....	67
<b>И.Л. ГАЛИНСКАЯ.</b> Патрик Зюскинд и его роман «Парфюмер».....	69
<b>Е.Н. ШЕХТМАН.</b> Идея диалогизма в трудах Мартина Бубера и Михаила Бахтина .....	79
<b>Т.Г. ПРОХОРОВА.</b> Парадоксы литературной игры с зарубежной классикой: (На материале прозы Л. Петрушевской).....	81
<b>ИГОРЬ НЕМИРОВСКИЙ.</b> Либералисты и либертены: Случай Пушкина .....	83
<b>СЮЗАННА ФРАНК.</b> Теплая Арктика: К истории одного старого литературного мотива .....	88
<b>НАЗАНИН СЕПАНЛУ</b> (Иран). От Пиноккио к Буратино: Традиции и новаторство А.Н. Толстого .....	92
<b>С.П. СОРОКИН.</b> Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации .....	94
<b>В.К. КАНТОР.</b> О сошедшем с ума разуме. К пониманию контрUTOпии Е.И. Замятина «Мы» .....	97

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<b>ВИКТОР БЫЧКОВ.</b> Феноменология искусства. Акционизм .....	102
Видимое и угадываемое. (Сводный реферат) .....	106
<b>В.Е. ГОР.</b> Дыхание танатоса. О викторианской фотографии post mortem .....	112
<b>ЛЕОН ТАРАСЕВИЧ.</b> Границы картины.....	115
<b>О.Ю. ТАРАСОВ.</b> Риторика вуали .....	120

---

<b>САМУИЛ КУР. Понять Чурлёниса.....</b>	<b>126</b>
--	------------

## **КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ**

<b>И.Н. ЯБЛОКОВ. Религия в системе культурного универсума.....</b>	<b>129</b>
--	------------

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

<b>Л.А. СОФРОНОВА. Энциклопедия барокко.....</b>	<b>132</b>
--	------------

## **ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА**

<b>А.В. СИТНИКОВ. Церковь в структуре гражданского общества.....</b>	<b>144</b>
--	------------

## **СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР**

<b>Л.А. УАЙТ. Символ: Начало и основа человеческого поведения.....</b>	<b>147</b>
<b>ВЕРА БОКОВА. Солнце и солнечные эмблемы .....</b>	<b>149</b>
<b>ВЕРА БОКОВА. Крест.....</b>	<b>154</b>
<b>МАРГАРИТА АЛЬБЕДИЛЬ. Луна .....</b>	<b>157</b>
<b>А.В. ГУРА. Об одном аспекте использования кулинарного кода в свадьбе: Судьба, доля.....</b>	<b>160</b>
<b>ЯКОВ ГОЛОСОВКЕР. Логика чудесного в эллинском мифе.....</b>	<b>167</b>

## **МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

<b>О.С. САПАНЖА. Историческая типология музейности .....</b>	<b>170</b>
--	------------

## **ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ**

<b>Александр Твардовский.....</b>	<b>172</b>
-----------------------------------	------------

---

<b>Р.А. ГАЛЬЦЕВА.</b> Опыт словарной статьи. Литературоведение и культурология.....	175
Александр Дюма.....	199
Теоретик литературы – В.Г. Белинский .....	200
Чарлз Диккенс.....	202

## **КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

<b>Е.Е. ЛЕВКИЕВСКАЯ.</b> Народная одежда. Семантика и прагматика .....	204
<b>МАРИЯ БУРАС, МАКСИМ КРОНГАУЗ.</b> Неужели вот тот – это я .....	209
<b>АЛЛА САЛЬНИКОВА.</b> История елочной игрушки .....	216

## **НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА**

<b>У.А. ВИНОКУРОВА.</b> Постсоветский сибиряк: Трансформация ценностей .....	222
<b>О.А. ЕФРЕМОВ.</b> Современное российское предпринимательство: Проблема этнических особенностей.....	226

## **ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА**

<b>Т. ТЕТЕРЕВЛЕВА, О. РЕУТ.</b> История в российском сегменте Интернета: Репрезентация и достоверность .....	228
<b>Ю.М. РЕЗНИК.</b> Зеркальное отражение. Еще раз о качестве научных публикаций.....	230

## **ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ**

<b>Д.А. ГОЛУБЕВ.</b> Сопоставительный анализ концепта «героизм» на примере паремиологического фонда русского и английского языков.....	234
Глобальное распространение английского языка как языка межкультурной коммуникации. Сводный реферат.....	236

---

# ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

*Виктор Бычков*

## ПАРАКАТЕГОРИИ НОНКЛАССИКИ. АБСУРД\*

В мирах лабиринта и бессознательного руководящим принципом становится не разум или рассудок, а *интуиция*, действия и мотивы которой разуму нередко представляются парадоксальными или абсурдными. Абсурд в нонклассике приобретает особую семантику, ибо на нем, как на действенном принципе, основываются многие арт-практики XX в. С помощью этого понятия описывается круг явлений современного искусства, литературы и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах алогизма, парадокса, нонсенса.

Принцип абсурда как формально-логического парадокса (антиномии, нонсенса), привлекаемого для обозначения на формально-логическом уровне феноменов, не описуемых дискурсивно, и прежде всего сферы божественного, изначально являлся базовым принципом христианской культуры, введенным ранними Отцами Церкви и затем постепенно забытым (недопонятым) в западноевропейской культуре со времен схоластики. Между тем его суть уже на рубеже II–III вв. была афористически сформулирована Тертуллианом: «Верую, потому что несуразно». В то, что логично, не надо верить, ибо это предмет обыденного (сугубо человеческого, разумного и даже рассудочного) знания. Веровать можно только в то, что недоступно пониманию разумом, представляется ему абсурдным. В частности, Всемогуший Бог рождается от обычной

---

\* Бычков В. Паракатегории нонклассики. Абсурд // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: МБА, 2010. – С. 681–724.

земной девы. Дева рождает без мужского семени и остается девственницей после родов. Все это принципиально недоступно пониманию человеческим разумом; для него это – *absurdum*; и именно поэтому в это можно и должно только верить. В течение всей двухтысячелетней истории христианской культуры абсурд был признан на уровне сакральных формул в качестве наиболее адекватной формы обозначения умонепостигаемого сущностного смысла Бога и божественной сферы бытия. Принцип абсурдных ответов учителя на вопросы учеников (так называемые коаны, мондо) и алогичных, бессмысленных с точки зрения обыденного разума действий был характерен для школ дзен-буддизма. С помощью абсурда учителя дзен стремились дать толчок сознанию учеников в направлении выведения его на более высокий внеобыденный, внеразумный уровень – импульс к расширению сознания.

На профанном уровне принципы абсурда (часто демонстративного, подчеркнутого) присущи фольклору, праздничным обрядам, смеховой культуре многих народов и берут свое начало в каких-то глубинных архетипах (по Юнгу) культуры, явно восходящих к сакральным сферам. Абсурдные, алогичные конструкции, формулы и формулировки характерны для многих восточных религий, духовных движений, культур. Евроамериканскому сознанию XX в. они стали известны, прежде всего, в дзен-буддистской интерпретации. Таким образом, в культурах прошлого принцип абсурда был связан в основном с культово-сакральными сферами и отчасти с фольклорно-смеховой народной культурой.

Новоевропейская секуляризованная культура взяла ориентацию на разум, логику, рассудочное непротиворечивое мышление, понимание, познание и на миметически-идеализаторский принцип в искусстве, основанный на внешних причинно-следственных связях и более-менее адекватном изоморфизме. Укреплению этих тенденций способствовал и уровень новоевропейской науки. Абсурд перешел в разряд негативных оценочных характеристик как в гносеологии, так и в эстетике. «Абсурдно» значило: неистинно, ложно, некрасиво, дурно. Абсурд противоречил «трем китам» новоевропейской системы ценностей – *истине, добру и красоте*, осмысленным в рапиоцентрической парадигме, и на этой основе выносился за рамки «культурной» ойкумены.



Начавшийся с Ницше и французских символистов процесс «переоценки всех ценностей» привел в начале XX в. к восстановлению прав абсурда в культуре. Уже во многих направлениях авангарда абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного*, чем формально-позитивистско-материалистическая логика. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь и т.п. понятия привлекаются для обозначения творчески насыщенного потенциального хаоса бытия; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается формально-логическому дискурсу; в продвинутых современных философских концепциях абсурд часто осмысливается как обозначение избыточности смыслов. Из сакрально-культовой сферы традиционных культур абсурд в XX в. перемещается в сферу эстетики или постфилософии арт-практик.

Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимает центральное место в произведениях Ф. Кафки, Д. Джойса, Д. Хармса, А. Введенского, С. Беккета, Э. Ионеско. Абсурд человеческого существования становится предметом философских изысканий *экзистенциализма*. Основными мотивами философско-художественного творчества Сартра, Камю становятся бессмысленность и пустота человеческой жизни, страх, «тошнота», глобальное одиночество, некоммуникабельность, невозможность понимания и т.п.

В советской России на поэтике абсурда строили свое творчество писатели последней (перед тотальным разгромом авангарда большевиками) авангардистской группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства, Ленинград, 1926 – начало 1930-х годов), основанное молодыми поэтами Д. Хармсом, А. Введенским, Н. Заболоцким. Поэтика «чинарей» (так они называли себя сами, присвоив каждому участнику определенный «чин»; Введенский, например, именовался как «чинарь – авторитет бессмыслицы») строилась на характерном только для них сочетании стилистики инфантильного наива, нескладушки, считалки или лепета маленького ребенка с предельно обостренным абсурдом, бессмыслицей, в которой обэриуты усматривали более высокий смысл, чем в традиционных формально-логических текстах и «нормальных» действиях. В частности, сущность театра они видели именно в организации некоего более высокого смысла, чем в повседневной логике жизни,

путем конструирования системы абсурдных действий. Театр – гласит «Манифест ОБЭРИУ» – совсем не в том, чтобы повторять сценки из жизни. «Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом быть по-волчьи; или актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни, – это будет театр, это заинтересует зрителя – даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету. Это будет отдельный момент – ряд таких моментов, режиссерски-организованных, создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сценический смысл» (цит. по: с. 688). Отзвуки дадаизма хорошо слышны в абсурдистской поэтике обэриутов, хотя и на новой основе русского футуризма.

Не в заумных словах (хотя и их они вслед за футуристами использовали достаточно активно), но в разрушении обыденной логики, в столкновении смыслов видели «чинари» цель искусства (словесного, театрального, кино). «Горит бессмыслицы звезда, она одна без дна» (цит. по: с. 688), – завершал свою поэму в лицах «Кругом возможно Бог» (1931) Александр Введенский. Именно Введенский, наиболее радикальный абсурдист среди обэриутов, чаще всего обращался (точнее, упоминал, регулярно имея в подтексте) к духовной проблематике, вере и феномену Бога, подходя к нему через выявление трагической абсурдности бытия человеческого (позже на этот путь встанут религиозные экзистенциалисты) и провидение апокалиптических времен.

В 50-е годы XX в Европе абсурдизм проникает на театральную сцену. Возникает театр абсурда, главными представителями которого стали Эжен Ионеско и Сэмюэл Беккет. Их драматургия строится на принципиальном алогизме действия, шокирующих приемах. Обостренный до предела трагизм распада личности или ее уничтожения механическим абсурдным социумом, черный юмор, отчаяние, безысходность – основы эмоционально-эстетического настроения театра абсурда. Театр абсурда развивает и доводит до абсурда поэтику и эстетику экспрессионизма и сюрреализма.

Основной смысл активного обращения посткультуры к абсурду заключается в расшатывании, разрушении традиционных представлений о разуме, рассудке, логике, порядке как о незыблемых универсалиях человеческого бытия.

*С.Г.*

---

*В.А. Лекторский*

## **ТОЛЕРАНТНОСТЬ КАК ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМА\***

Идея толерантности на первый взгляд проста. Однако она допускает разное понимание и, соответственно, разные следствия. Она связана с рядом принципиальных философских вопросов, касающихся понимания человека, его возможностей, идентичности и т.д.

Энергия злобы и ненависти ко всякого рода инакомыслию и непохожести: исповедыванию иной религии, приверженности другой системе ценностей – сегодня вырвалась наружу. Нетерпимость провоцирует локальные войны и террористические акты, преследование национальных меньшинств, создает толпы беженцев. В нашей стране нетерпимость приобрела чудовищную силу.

СМИ, с которыми мы связывали становление демократического общества в нашей стране, которые воспринимались как незаменимое средство организации общественной дискуссии, руководствующейся общечеловеческими ценностями, а не групповыми пристрастиями, сегодня отстаивают интересы узких групп, обладающих капиталом или властью. Эти группы нетерпимы друг к другу, ведут борьбу за уничтожение противника и за возможность монопольной манипуляции общественным сознанием.

Однако очевидно, что без выработки взаимной терпимости сталкивающиеся цивилизации, культуры, нации, социальные группы, отдельные люди могут просто истребить друг друга. Терпимость – не просто отвлеченный философский идеал, а практиче-

---

\* *Лекторский В.А.* Толерантность как философская проблема // Образовательная политика. – М., 2011. – № 2. – С. 48–57.

ское условие выживания. Если не культивировать терпимость, остается только взаимное уничтожение.

Культивирование толерантности предполагает укорененность в обществе ряда установок, относящихся к пониманию человека и познания. Это установка на независимость, автономность индивида, его личную ответственность за свои убеждения и поступки, недопустимость силового навязывания каких бы то ни было идей. Толерантность предполагает также понимание относительности многих наших убеждений и идей, невозможность такого их обоснования, которое было бы бесспорно для всех.

Существуют четыре возможных способа понимания толерантности и плюрализма.

#### 1. Толерантность как безразличие.

Это классическое понимание толерантности. Оно связано с именами П. Бэйля и Д. Локка, с классической либеральной традицией.

Согласно этому пониманию истина, основные моральные нормы, основные правила политического общежития могут быть неоспоримо и убедительно для всех установлены и доказаны.

Терпимость в данном случае обосновывается тем, что различия во взглядах, не относящихся к вопросам истины и основных моральных, правовых, политических норм, индифферентны к основным ценностям цивилизации и не препятствуют нормальному общежитию. Различные социальные, культурные, этнические группы могут иметь свои церкви, школы, культивировать свой язык, иметь свои обычаи. Основным для нормальной жизни в обществе считается согласие в понимании основных моральных норм и того, что установлено в познании.

Толерантность в таком понимании выступает как безразличие к существованию различных взглядов и практик, так как последние рассматриваются в качестве неважных перед лицом тех проблем, с которыми имеет дело общество.

#### 2. Толерантность как невозможность взаимопонимания.

Все люди независимо от расы, пола и национальности имеют равное право на физическое существование и культурное развитие. Не существует никакой привилегированной системы взглядов и ценностей. Но будучи равноправными и заслуживающими уважения, разные системы взглядов (культуры парадигмы) не могут взаимодействовать друг с другом, так как замкнуты на себя, несо-

измеримы друг с другом. Самоидентичность разных культур, общностей основана на том, что они не касаются друг друга, существуют по сути в разных мирах.

Усваивая другую систему ценностей или парадигму, человек перестает жить в своей системе ценностей. Можно переходить из одного культурного и познавательного мира в другой, но невозможно одновременно жить в двух разных мирах.

Толерантность в данном случае выступает как уважение к другому, которого можно понимать, но с которым нельзя взаимодействовать.

### 3. Толерантность как снисхождение.

Однако между разными системами ценностей, разными традициями, разными концептуальными каркасами идет постоянное соревнование. В результате соревнования происходит отбор тех норм, систем ценностей, интеллектуальных традиций, которые соответствуют требованиям постоянно меняющейся ситуации. Таким образом, одна система будет обладать преимуществом перед всеми другими. Данное понимание плюрализма исходит из того, что в многообразии различных культурных, ценностных и интеллектуальных систем существует привилегированная система отсчета. Поэтому появляется критика, доказывающая несостоятельность других взглядов.

В случае данного понимания толерантность выступает как снисхождение к слабости других, сочетающаяся с некоторой долей презрения к ним.

### 4. Терпимость как расширение собственного опыта и критический диалог. Плюрализм как полифония.

Взаимоотношения различных культур диалогичны, хотя степени этого диалогизма и его осознания могут быть весьма различными для разных культур и для разных стадий развития одной и той же культуры. Бахтин считает, что любая культура существует не сама по себе, а во взаимодействии с другими, «на границе».

Науки о человеке имеют целью не создание способов контроля за поведением, а диалог уже с самим современным человеком и с его историей, выраженной, в частности, в истории мифологии, религии, философии, науки.

Речь идет о необходимости видеть в иной позиции, в другой системе ценностей, в чужой культуре не то, что враждебно собственной позиции, а то, что может помочь в решении проблем, кото-

рые являются проблемами других людей и культур, других ценностных и интеллектуальных систем отсчета.

В этом случае плюрализм выступает не как нечто мешающее собственной точке зрения, но как необходимое условие плодотворного развития собственной позиции и как механизм развития культуры в целом, это уже не просто плюрализм, а полифония (Бахтин), т.е. диалог и глубинное взаимодействие разных позиций. Данное понимание предполагает «уважение к чужой культуре» и «уважение к прошлому».

Толерантность выступает в этом случае как уважение к чужой позиции в сочетании с установкой на взаимное изменение позиций в результате критического диалога.

Постепенно складывается глобальная культура, которая не вытесняет национальные культуры, но как бы надстраивается над ними и обеспечивает единые условия для их взаимодействия.

Культивирование толерантности четвертого типа, т.е. межкультурного диалога, можно считать мультикультурализмом, который отвечает реальности современного сложного мира, глобализующегося и вместе с тем порождающего новые различия и даже конфронтации.

Избежать конфронтации культур, возможность которой сегодня совершенно реальна, можно только на пути критического диалога, на пути отказа от индивидуального и культурного своецентризма, на пути нахождения компромиссов и договоренностей.

*О.В. Кулешова*

---

*Э.А. Паин*

## **ТРУДНЫЙ ПУТЬ ОТ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА К ИНТЕРКУЛЬТУРАЛИЗМУ\***

Научный руководитель московского офиса Института Кеннана в России профессор Э.А. Паин пишет, что мультикультурализм «является одним из наиболее расплывчатых терминов политического лексикона» (с. 78). Дело в том, что у него есть защитники и противники. Защитники мультикультурализма рассматривают его как сугубо культурологический принцип многообразия культур. Противников же последнего имеется два типа. Одни активно требуют замены культурного разнообразия большинства развитых стран мира насильственной монокультурностью, т.е. доминированием только одной культуры. Другие же говорят о необходимости единой гражданской идентичности. Э.А. Паин объясняет этот подход так: «Гражданская культура развивается не вместо национальных культур, а вместе с ними» (с. 79). Это означает, что гражданская культура не вытесняет традиционную культуру, а дополняет ее.

В настоящее время во многих странах мира образовались «замкнутые моноэтнические, монорелигиозные или монорасовые кварталы и учебные заведения» (с. 80). В 2002 г. имам небольшого французского городка Рубо назвал его «исламской территорией», «а турецкая молодежь в Германии демонстрирует меньшее стремление к интеграции, чем турки старшего поколения» (с. 80). Да и безработица затрагивает молодых турок в значительно большей степени, чем немцев.

---

\* Паин Э.А. Трудный путь от мультикультурализма к интеркультурализму // Вестник Института Кеннана в России. – М., 2011. – № 20. – С. 78–85.

Проблемы межкультурных отношений в России значительно сложнее, чем в Европе, считает Э.А. Паин. Мигранты в России в своем большинстве являются выходцами из республик бывшего СССР, отчего они могут объясняться по-русски. Но межкультурные проблемы в России возникают не только с иммигрантами, но и с жителями целого ряда разных республик Российской Федерации. Ведь 20 миллионов коренных народов России исторически связаны с исламом.

В 2010 г. президент Медведев «заявил о необходимости признания русской культуры в качестве некоей доминирующей, нормативной», т.е. поддержал идею монокультурализма. А в 2011 г., в Уфе, президент, напротив, пытался реабилитировать слово «мультикультурализм» (с. 81). В связи с этим автор реферируемой статьи и спрашивает, какую же идею поддерживает российская власть – мультикультурализм или монокультурализм?

На Западе новой концепцией в сфере мультикультурализма стала идея интеркультурализма. Последний ориентирован на поиск условий взаимодействия разных культур. «Интеркультурализм предполагает наличие общих интересов у граждан разных национальностей и религий, объединяемых общей же гражданской ответственностью за свою страну» (с. 81). На американском континенте в канадской провинции Квебек еще в 2008 г. правительственная комиссия по социальному контролю призвала заменить принцип мультикультурализма новым принципом – интеркультурализмом.

Далее автор реферируемой статьи напоминает, что «исторически первым и массовым проявлением интеркультурализма был советский интернационализм» (с. 82). Он считает, что позитивные элементы в этой политической доктрине перевешивают негативные. Да и выстроена была эта доктрина «на теоретических основах, позаимствованных из французской модели гражданской нации», которая родилась во времена Великой французской революции (с. 83). Что же касается современных идей интеркультурализма, то Э.А. Паин пишет, что он не видит «неустранимых преград для объединения представителей разных народов на основе общегражданских целей» (с. 85).

*И.Л. Галинская*



---

*В.И. Самохвалова*

## **БЕЗОБРАЗНОЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЕГО ПРИРОДЕ, СУЩНОСТИ И МЕСТЕ В МИРЕ\***

Безобразное принадлежит к числу основных эстетических категорий наряду с прекрасным, трагическим, комическим, возвышенным, низменным и т.п. Широкий спектр эстетических терминов применяется в самых разных областях изучения действительности, когда она рассматривается в эстетическом модусе. «С помощью сформированного ею развитого и продолжающего развиваться познавательного-понятийного аппарата эстетика свойственными для нее средствами и специфическим способом познает мир, а вследствие широкого диапазона охвата и глубины проникновения способна охватить и объяснить мир практически во всех его проявлениях, представив наиболее общий уровень его понимания. Недаром все крупные философские системы завершаются разработкой эстетической теории» (с. 6).

Целью монографии является анализ феномена безобразного с точки зрения его организации, объективности, универсальности, специфики выразительности. Он исследуется автором в различных аспектах: как реалья (когда безобразное имеет место в действительной жизни и становится объектом внимания, восприятия, оценки); как объект, предмет отображения, художественного осмысления в искусстве; как непосредственное отображение, художественный образ; как отношение (когда человек через безобразное, через его понимание проясняет некоторые существенные для

---

\* *Самохвалова В.И.* Безобразное: Размышления о его природе, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания). – М.: МАКС Пресс, 2010. – 304 с.

себя смыслы, определяет свою позицию); как оценка некоторых явлений реальной жизни или искусства в качестве безобразных (хотя по сути и по форме они могут и не являться таковыми); как возможность через безобразное достичь особого, специфического познания – познания метафизического, «касающегося понимания самих основ человеческого, основ самого бытия в его сложном содержании, смысле и порядке» (с. 25).

Монография состоит из введения, семи глав и заключения. Во введении автор отмечает, что если исходить из определения эстетики, данного Б. Кроче, считавшего эстетику наукой о выражении (т.е. и логикой чувственного познания, и своего рода общей лингвистикой), то эстетика имеет своим предметом все, что может быть выражено. «Таким образом, выраженность выступает в эстетике фактором первостепенного значения. С этой точки зрения красоту Б. Кроче определяет как удавшееся выражение, безобразное же, в свою очередь, можно, с его точки зрения, трактовать как выражение неудавшееся» (с. 7). Подтверждение этому определению эстетики автор находит и в словах А.Ф. Лосева, который считал предметом эстетики «логос выражения эйдоса», т.е. порядок и принцип выражения идеи.

Но поскольку чувственное восприятие прекрасного как совершенства образуется сочетанием содержания, выражения и порядка, то, следовательно, подчеркивает автор, «эстетика может рассматриваться также как наука об организации» (там же). Основа для подобного понимания сформулирована А.А. Богдановым в его труде «Всеобщая организационная наука». Похожих взглядов в свое время придерживался с известными оговорками В.С. Соловьёв, в понимании которого «эстетика выступает как наука о результатах грандиозного естественного процесса организации природных форм по законам красоты...» (с. 8).

Эстетическое отношение, по словам автора, соединяет в себе и познавательный, и ценностный, и широко понимаемый деятельностный подходы, имеет творческий характер. «Эстетическое как особый модус восприятия и познания мира позволяет объединить мир в познании, наполнив конкретным смыслом утверждающееся в человеческом сознании представление о единстве мира в его построении и выражении» (там же). Сфера эстетически воспринимаемого расширяется с развитием самого человека, развитием его знаний о мире, его способностей к восприятию, с развитием и

уточнением самих человеческих чувств. Автор приходит к выводу о том, что именование эстетики наукой о прекрасном является в некотором смысле условностью или символической метафорой, «ибо хотя прекрасное и есть основа эстетики, однако реальный мир и полнота реальной жизни значительно шире данной категории, как, впрочем, и совокупности всех эстетических категорий» (с. 9). Если главной ценностной категорией считается категория прекрасного, то центральной организующей категорией эстетики выступает понятие самого эстетического «как всего, что воспринимается и оценивается чувствами, через разные уровни восприятия и интерпретации» (там же). Категория безобразного необходимым образом включена в состав основных эстетических категорий. «Безобразное охватывает такие проявления и смыслы, где не действует ни смех комического, ни смирение или гибель трагического. Это особая сфера идей, образов, символов, смыслов, ситуаций, которые требуют собственных специфических средств понимания и разрешения» (с. 12). Отношение к безобразному, понимание его у разных представителей эстетической мысли могло быть самым разным.

Через осмысление безобразного человек познает внутреннее пространство собственной психики, связь уровней своего сознания и бессознательного со структурами мира, что помогает ему в самоидентификации и самоопределении в мире. «Встречаясь с безобразным в разных его проявлениях, модификациях, истолкованиях, человек получает такое знание о самом себе, своей природе, своей душе, которое было бы невозможно получить без подобного опыта» (с. 24).

В главе первой автор задается вопросами о том, что такое безобразное, в чем его смысл и зачем оно миру. Отмечается, что корни безобразного как оценки и как ощущения лежат в тайниках человеческого сознания. Автор уверен, что эта глубокая по своему содержанию и важная по своему значению эстетическая категория, возможно, даже теснее, чем другие эстетические категории связана с пониманием человека. Однако сложность самого подхода к вопросу о способе понимания безобразного, к анализу которого обращались не столь часто и не столь охотно, как к анализу прекрасного, явилась причиной того, что «сама эта категория оказалась наименее разработанной, особенно с точки зрения методологии идентификации безобразного» (с. 27).

Первым законченным эстетическим исследованием, содержащим специальный анализ категории безобразного, считается «Лаокоон» Г.Э. Лессинга. Однако Лессинг рассматривал безобразное в основном лишь в искусстве, «разработав сложносоставную феноменологию безобразного на примере принципов его выражения в разных видах искусства, с помощью разных художественных языков» (с. 27). Одной из попыток специального исследования феномена безобразного как явления в целом и в определенной степени попыткой систематизации его проявлений был труд ученика Гегеля Карла Розенкранца «Эстетика безобразного»<sup>1</sup>. Автор отмечает, что в исследовании Розенкранца представлена обширная феноменология безобразного. «Давая феноменологию безобразного, Розенкранц начинает с описания неправильного и заканчивает описанием отвратительного, т.е. прослеживает путь “накопления” отрицательных проявлений от ненадлежащего – к нетерпимому. Ужасное, тошнотворное, преступное, дьявольское, колдовское, карикатурное, призрачное – все это равно относимо им к безобразному, невзирая на принадлежность указанных свойств и проявлений к разным уровням понимания негативного, отрицательного, принадлежащим, в свою очередь, к разным сторонам и сферам жизни» (с. 29).

В 2007 г. вышел в свет на русском языке под редакцией У. Эко двухтомник «История красоты»<sup>2</sup> и «История уродства»<sup>3</sup>. Это издание представляет собой не столько теоретическое исследование, сколько своего рода хрестоматию, собравшую под общим названием различную феноменалистику безобразного в самом пестром смешении. «И хотя это дает интересную панораму безобразного, теоретически в целом это не только не проясняет обозначенную проблему методологически, но как бы еще более смешивает (вполне в духе постмодернистской установки) все смыслы, относимые к области широко толкуемого безобразного, в которое у У. Эко оказываются зачислены и ужасное, и страшное, и чудовищное, и мерзкое, и гадкое, и отвратительное, и уродливое, и

---

<sup>1</sup> Розенкранц К. Эстетика безобразного. – Киев: Феникс, 2010. – 448 с.

<sup>2</sup> История красоты / Под ред. Умберто Эко. – М.: Слово/Slovo, 2005. – 440 с.

<sup>3</sup> История уродства / Под ред. Умберто Эко. – М.: Слово/Slovo, 2007. –

жуткое, и непристойное, и безвкусное, и вульгарное, и непонятное (недоступное пониманию)...» (с. 30–31).

Определенная сложность идентификации безобразного всегда была связана как с трудностью его истолкования, так и с самим способом его представления. Безобразное значительно сложнее по своему содержанию, чем простое формальное отрицание красоты, и потому формальный подход к его истолкованию сущностно недостаточен. «В безобразном, как и в большинстве других эстетических определений, присутствует неотрывно включаемая в него значительная эмоциональная составляющая, применяясь в качестве оценки к весьма широкому кругу явлений...» (с. 33). Однако выделение безобразного как отдельной и особой категории предполагает наличие у него некоего собственного значения, своего рода объективного смысла, «на который указывает возможность истолкования безобразного как без-образного» (там же). В любом случае, подчеркивает автор, безобразное понимается как нечто неустойчиво-неопределимое, расплывающееся в своем смысле и значении из-за неопределенности формы, «влекущей к неразличимости границ и свойств, к смещению и хаосу; это нечто существующее как бы с исходно сбитой образной <...> “фокусировкой”, разлагающей форму и лишь указывающей на столь же невыделенную область содержания» (там же). Автор ссылается на трактовку Н.А. Бердяева, который полагал, что безобразное, как и зло, возникает в результате некоего искажения первоначального (божественного) «замысла о предмете» в процессе реализации этого «проекта» в достаточно косной и инертной материальной форме, «способной, в силу своей грубости, отклонить воплощаемый земной образец от идеально заданной программы...» (с. 34). Или, вопрошает автор, может быть Бог, в чей замысел человеку не дано проникнуть и чьих целей не дано понять, создал безобразное в силу того, что ныне принято именовать «парадоксальной интенцией»? «Не содержит ли безобразное само по себе столь же отчетливого метафизического смысла, как и прекрасное (в истолковании его В.С. Соловьёвым, Н.А. Бердяевым, Ф.М. Достоевским)?» (с. 35). Может быть, задается автор вопросом, это действительно вообще не объективная категория, а некий фантом, «причудливо отраженный свет красоты, переходящий в ее искажение, отрицание? Иными словами, несамостоятельная категория, не имеющая собственного основания?» (с. 37). И не в том ли значение и важность без-

образного, что оно дает саму возможность обозначить все безобразное «как вышедшее из тени, из тьмы, сделать явным и видимым?» (с. 34). И если безобразное есть оппозиция прекрасному, то означает ли эта оппозиционность, что в нем не выражен смысл, а форма отсутствует или является невыразительной? Но откуда тогда явная отрицательная «нагруженность» данного определения или оценки? И по каким законам каких форм безобразное образуется? «Безобразное, которое безусловно существует, оказывается трудно охватываемо какой-либо единой системой идентификации» (с. 40). Если, согласно одному из определений прекрасного, прекрасное есть то, что в наилучшей степени соответствует своему роду и виду, в таком случае жаба, крокодил, паук и змея, вполне соответствующие своему роду и виду, с точки зрения объективной организации безобразными вовсе не являются. В то же время, отмечает автор, относительно самого присутствия в мире безобразного, которое способно вызывать естественную реакцию отторжения, неодобрения, неприятия, возможен и иной взгляд. Речь идет о взглядах одного из героев романа У. Эко «Имя розы», который утверждает, что природа терпит чудовищ, ибо они есть «часть божественного промысла, и чрез немислимое их уродство проявляется великая сила творца» (цит. по: там же). Иными словами, Творец «терпит» безобразное ради человека (его образования и воспитания, а может быть, назидания ему?), «чтобы тот имел возможность сравнивать и на основе подобного сравнения больше ценить прекрасное? А главное – научился бы сам творить прекрасное, освоив его “алгоритмы”» (с. 41).

Все вышеуказанные соображения о появлении, организации, сущности и смысле безобразного «представляют данное явление как своего рода парадокс, когда безобразного, казалось бы, не может существовать как такового, ибо оно и “не предусмотрено” планом сотворения бытия, и бессмысленно с точки зрения процессов самоорганизации в природе и т.д. Однако безобразное, которого как бы и нет самого по себе, тем не менее существует и имеет сферу своего проявления не менее широкую, чем красота» (там же). Но, задается вопросом автор, существуют ли в таком случае какие-либо объективные, например физиологические, закономерности восприятия человеком безобразного, как существуют определенные объективные закономерности восприятия золотого сече-

ния. Безобразное вызывает некий инстинктивный протест, но не всегда и не у всех.

Известно, что безобразное (как уродство) возникает подчас в самой природе в результате тех или иных генетических сбоев через мутации некоторых ее исходных форм. Таким образом, иногда сама природа делает возможным естественное появление безобразного. «В этом случае возникающее уродство (воспринимаемое и оцениваемое как безобразное) выступает по своему происхождению крайним проявлением изменчивости живого...» (с. 43). Что касается эмоций отвращения, отторжения, неприятия, они могут быть результатом постоянного эволюционно-генетического отбора в виде усиления реакции «не только на прекрасное и полезное, но и на отвратительно-безобразное как опасное и вредное» (с. 45). То же можно сказать и о реакции страха, которую природа вложила во все живое ради сохранения жизни, возможности избежать опасности.

Как замечает автор, если расширить пространство рассмотрения безобразного с природно-биологического уровня его предъявления на весь широкий спектр многоуровневой деятельности человека, можно отметить, что безобразное в многогранности его проявлений настораживает человека потому, что часто сигнализирует о неизвестном либо непонятном, чего человек не может объяснить на основе прежнего опыта. «Непознанное и непознаваемое всегда выступают источником домыслов и фантазий, а также страхов и опасений» (с. 47).

Автор приходит к выводу о том, что если красота в мире в смысле ее организации объективна, так как строится по определенным законам и канонам, то безобразное оценивается и воспринимается исключительно субъективно, индивидуально, каждый раз неповторимо и зиждется только на человеческом материале и человеческом восприятии. Бесспорно, что прекрасное также, при всей объективности его организации, выступает как человеческая оценка, ибо уловить объективность и оценить ее может только ставший эстетическим субъектом человек. Но безобразное, не имеющее устойчивых и объективных правил построения («канонов безобразного» не существует), целиком определяется в качестве такового самим человеком. Оно имеет необходимое отношение, «привязку» к содержанию человеческой природы во всей целостности ее существования и проявления. «Безобразное, таким обра-

зом, и в субъективном своем выражении имеет объективный смысл, оно дает особую информацию прежде всего о человеке, оно особым образом информативно...<...> Безобразное неповторимо и в этом может быть отрицательно притягательно...» (с. 48). Итак, безобразное – в широких рамках его истолкования – предстает одной из наиболее субъективно понимаемых эстетических категорий. «Безотносительно безобразного нет, ибо образы безобразного чаще всего создаются в человеческом представлении или живут в человеческом подсознании и всегда окрашены выраженными субъективными эмоциями, чертами, особенностями» (с. 49). Об относительности и условности как красоты, так и безобразного говорил в свое время Сократ, подчеркивая, что одни и те же предметы могут быть и прекрасны и безобразны – в зависимости от ситуации, в которой они выступают или применяются. В целом, как замечает автор, феноменология безобразного оказывается более обширна и даже сложно многослойна в сравнении с прекрасным. В этом смысле можно согласиться с В. Гюго, который в своем предисловии к «Кромвелю» заметил, что прекрасное имеет лишь один облик, в то время как уродливое – тысячу. «На сложную условность безобразного и его понимания указывает как бы сама его способность к трансформациям, свойство превращаться в противоположное, что осуществляется через одно лишь изменение отношения к лицу или к ситуации в целом...» (с. 60). Если учесть «двусмысленность красоты», о которой писал Ф.М. Достоевский (красота пролегает как бы между двумя безднами, и «Бог здесь борется с дьяволом»), и неоднозначность отношения к красоте человека в христианстве, неудивительно, что в контексте страха перед красотой (которая есть «страшная сила») безобразное начинает казаться спасительным. «Но может ли безобразное быть благословенно, подобно красоте?» (с. 61).

Завершая главу первую, автор подчеркивает, что безобразное нередко оказывается символической оболочкой для знания темного и опасного, непонятно-непостижимого для человека, сложной символизацией жестоких истин; «это часто означает, что под безобразным скрыто знание, которое отнюдь не всегда приятно человеку» (с. 62).

Глава вторая посвящена рассмотрению человеческого изменения безобразного и его метафизического смысла. Обращение человека к безобразному может быть мотивировано интересом к



познанию нового, любознательностью, любопытством. Но это обращение может осуществляться и как «некая извращенная реакция, некий извращенный ответ на воздействие красоты... Прекрасное не только являет уже свершившимся недостижимое по совершенству и этим может спровоцировать у воспринимающего комплексы, чувство неполноценности, а у некоторых мастеров, наряду с восхищением, и зависть. Но прекрасное и обещает нечто невыразимое, невозможное; и из этого иногда рождаются химеры, или возникает разочарование, выливающееся в месть красоте, или же пробуждаются настолько сильные эмоции... что они способны выливаться в разрушительные акции» (с. 66). Само переживание красоты как ощущение полноты бытия обещает счастье, которое не исполняется. «Восторг переживания красоты и совершенства сменяется в реальности горечью разочарования. И создание безобразного может выступить своеобразным ответом “безответственному” искусству...”» (с. 67). Для иллюстрации этой мысли конкретными примерами автор обращается к творчеству А. Рембо, С. Дали, Ф. Кафки, Ф. Ницше и др. В частности, отмечается, что Ф. Ницше в своей работе «Человеческое, слишком человеческое»<sup>1</sup> отстаивает право на «искусство безобразной души» как на особое умение потрясать души людей. «И отсюда получает своего рода легитимацию как бы бесчувственное любование безобразным, воспевание безобразного во всех его проявлениях, бессильный протест не только против мира с его нормами, вкусами, приличиями, наконец, но и против себя в осознании собственной слабости и неспособности как-то иначе такой протест выразить...”» (с. 70).

В качестве безобразного человеком воспринимается обычно то, что лежит как бы вне его природы, вне его естественных ожиданий от мира и вещей, от самого себя. Это связано с тем, что «у человека существует некий исходный инстинкт прекрасного и некая исходная метафизическая матрица как идеальное представление о неискаженном воплощении замысле об идее человека (или вещи), что помогает ему... внутренне безошибочно идентифицировать прекрасное» (с. 75). Человек часто отворачивается от безобразного, но в то же время оно непонятным образом притягивает его; «это своеобразное притяжение бездны, хаоса, в котором его

---

<sup>1</sup> *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.

душе видятся все вообразимые и невообразимые отклонения и уродства, все неведомые, но манящие пороки» (с. 78). О любопытстве к страшному и безобразному писал А.С. Пушкин, о своеобразном обаянии безобразного для некоторых душ говорил Ш. Бодлер – он писал о странном призыве бездны, тящей в себе и некое лукавое (последнее) утешение для усталой души. Потребность самопроявления, самовыражения, которые вполне естественны для человека, может осуществляться порой какими-то неестественными, причудливо-аномальными способами. Размышляя об этой загадке человеческой души, автор отмечает, что, возможно, только любовь может оказаться той силой, которой дано победить или преобразить безобразное, отвратить человека от мрачной бездны. Н.А. Бердяев утверждал: «Любовь есть сила, преображающая мир, освобождающая от призраков тления и уродства. И покрытое проказой лицо любимого существа можно силой любви увидеть в свете преображенном, прозреть чистый образ этого существа в Боге» (цит. по: там же). Проявления воли, живого ума, силы духа нередко сообщают чертам лица человека то, что воспринимается как красота. «Именно жизнь духа, жизнь внутреннего человека выступает источником внешней красоты, ибо определяет то, что, по удачной формулировке Б. Ахмадулиной, способно действовать как “тайный мускул красоты в лице”» (цит. по: с. 80). Иначе говоря, красота не исчерпывается только внешне-телесным, но отсылает через образ к смыслу. Об этом говорили М. Фичино, Н.Г. Чернышевский и др. Как отмечает С.А. Левицкий, прекрасное есть жизнь «во всем ее цветущем многообразии, прекрасное есть обещание жизни, реализация жизненного начала... Безобразное – все, что ей угрожает во всех ее разноплановых измерениях» (цит. по: с. 79). Безобразное обнаруживается как бесперспективное по отношению к жизни. В таком случае иллюзия жизни, ее имитация «производят впечатление, уничтожающее впечатление жизни и убивающее ощущение красоты» (с. 81). Это связано с тем, что в безобразном как ни в чем другом проявляется человеческое во всем спектре понимания данного феномена. И хотя именно в безобразном отражаемое в нем человеческое отношение принимает самые причудливые, самые необъяснимые, иррациональные формы, тем не менее «главным “пунктом назначения” в безобразном является даже не образ, но смысл» (там же). Безобразное не просто многолико, но протеистично, переменчиво, текуче, превращаемо,

оно нагружено множеством смыслов. «Можно сказать, что оно, не будучи, как красота, связано с космическим формообразованием, в то же время теснее связано с человеческим космосом значений, свидетельствуя о структуре и ценностном составе внутреннего пространства сознания человека, которое самыми разными путями (иногда причудливо, но отнюдь не случайно) связано с внешним миром и часто символизированно представляет его, зашифровав его смыслы в изгибах фантазии, связанной с безобразным, его восприятием и оценкой» (с. 81).

Автор подчеркивает, что с методологической точки зрения безобразное можно идентифицировать как переход границы человеческой нормы, которая должна обеспечивать стратегию развития, утверждения и саму возможность сохранения культуры, выступающей нормативной программой развития человека как рода. «В этом случае мы относим красоту к некоему вечному принципу человека, безобразное же – к конкретным временным проявлениям его в индивидуальных воплощениях» (с. 86). Не случайно нам представляется безобразным и отталкивающим лицо человека, на котором нет никакого отпечатка или следа интеллекта. «Психическая жизнь в ее сложности и своеобразии отпечатывается на лице и озаряет (или нет) его светом духовной красоты, которая порою способна затмить или нейтрализовать физическую. Наконец, это то, что Бог уделил человеку от своего совершенства. И потому, очевидно, мы столь чувствительны именно к этому нарушению (отрицанию) признака жизненности в человеке, что оно, помимо внешнего выражения, имеет и смысл оставленности Богом...» (с. 86–87). Именно поэтому нельзя однозначно утверждать, что безобразное лежит целиком в сфере субъективного, в сфере личного вкуса, и лишь как бы экстраполируется нами на мир. Как явление и как эстетическая категория безобразное не может отождествляться с эмоциональной реакцией восприятия. Оно «может сигнализировать о метафизическом плане, о плане неведомых тонких соответствий, недоступных непосредственному наблюдению, а происходящие изменения могут быть отражением изменений в сфере метафизического» (с. 89). В этом плане, как замечает автор, возможно, ближе других исследователей подошел к пониманию сути безобразного в эстетике Ф. Ницше, который подчеркивал прежде всего не формальную сторону безобразного (неполноту, несогласованность частей, отсутствие меры и т.п.), но его метафи-

зическую природу и сущность. Он писал: «Ничто не прекрасно, только человек прекрасен... ничто не безобразно, кроме вырождающегося человека» (цит. по: с. 91). Таким образом, безобразное понимается как знак и симптом вырождения. Подобные суждения высказывал К.Г. Юнг. Автор напоминает также слова В.С. Соловьёва о том, что «нет ничего безобразнее безобразного человека» (цит. по: там же). По мнению Ф. Ницше, безобразное выступает со стороны человека как предательство его собственной природы. «Безобразное в этом случае выступает не просто антиподом или отрицанием прекрасного, но становится знаком всего враждебного человеку и его природе вплоть до стремления его к деградации и саморазрушению...» (с. 92). Иными словами, на эволюционно-биологическом уровне безобразное связано с отрицанием жизни, с угасанием жизненного порыва, с тягой к неживому, к некрофильству; на экзистенциальном уровне оно являет противоречие и угрозу осуществлению совершенной жизни. В общеорганизационном плане упорядочения бытия и становления его определенности безобразное есть знак смешения, хаоса, энтропии. В плане художественно-эстетическом безобразное означает «включение в порочный круг бесконечного и бессильного повторения подобного же» (там же). В религиозно-метафизическом плане безобразное есть отрицание идеи Божественного творения, «означавшего необратимость возникновения Бытия из ничего и явившего силу духовно-творческого начала жизни» (с. 93). С точки зрения феномена космического существования жизни безобразное есть утрата самой возможности преодоления смешения бытия и не-бытия. Но при всем отвращении к безобразному, оно способно иррациональным образом притягивать и завораживать, поскольку дает шанс заглянуть в оторгнутые человеком бездны, представить ужас распада самой идеи человека. «Можно сказать, что безобразное оскорбляет в человеке нечто краеугольно важное в его человеческой природе, унижает его редукцией его сложности и божественности – к чему-то враждебно несоответствующему: и здесь метафизическое воплощается в формальное» (с. 96). Иначе говоря, безобразное есть то, что убивает (метафизически или символически, в прямом или переносном смысле) Бога и унижает Его образ в человеке, «искажает свет метафизического идеального замысла о человеке в его душе» (с. 97). Ссылаясь на слова известного немецкого психиатра и психолога Э. Кречмера,

автор отмечает, что «в человеческой природе заложена великая мистическая любовь к божественному» (цит. по: с. 97), под которым человек понимает и некую общую корневую систему мира, и некие вершины собственной природы. «Поэтому любой уход, удаление от божественного, искажение этой ценностной доминанты в самой основе понимания мира воспринимаются как недоброе, а в эстетическом плане – как безобразное» (там же).

Завершая главу вторую, автор отмечает, что показ безобразного необходим как возможность не только познания, но и «преодоления разрушительной ненормы бытия, представленной в безобразном» (с. 103). Искусство позволяет своими и художественно-рациональными, и эмоциональными, и своего рода суггестивно-магическими средствами и способностями «извлекать основы безобразного, его корни из темноты тайного и непознанного и, выставляя их на свет разума, оценивать, осуждать, учиться переплавлять темное и нечеловеческое (дочеловеческое) знание в энергию знания человеческого» (там же).

Глава третья представляет переход от феноменологии безобразного к методологии его идентификации. Здесь автор выделяет основные направления, или подходы, в рамках которых возможны и чаще всего осуществляются попытки идентификации безобразного.

1. Инструментально-семиотический подход определяет безобразное с точки зрения выражения этого качества художником или выраженности его в природном объекте. 2. Духовно-семантический подход объединяет концепции, по которым безобразное, как и прекрасное, рассматривается с точки зрения необходимости разделения формы на внешнюю и внутреннюю – в случае, когда они не совпадают ни по явленности, ни по оценке. 3. Функциональный подход имеет место в том случае, когда тот или иной предмет определяется как прекрасный или безобразный в зависимости от применения. 4. Формально-организационный подход «объединяет то широкое поле способов, где можно собрать разнообразные формы и проявления организационных несоответствий разного уровня сложности» (с. 124). 5. Безобразное часто становится особым случаем нарушения меры. Если речь идет не просто о дисбалансе частей целого, а о разбалансировке всей вещи как целого, то здесь необходим особый подход к анализу ситуации, который можно определить как организационно-системный.

Грань между нормой и отклонением от нее может быть исторически подвижна, «но только в тех случаях, когда норма не касается неких метафизических, неизменных в их человеческой сути и проявлении, понятий» (с. 129). 6. Человек является целостностью, единой системой, однако эта целостность вписана, в свою очередь, в качестве части в более крупное целое – единую систему мира. Это дает автору основание объединить три подхода – организационно-системный, метафизический и антропологический – в единый подход, который условно обозначается как метафизический. «Представляется, что метафизическая глубина, которой, несомненно, обладает безобразное (как прекрасное или возвышенное), не сводима к поверхности феноменологии. <...> И именно метафизическое содержание безобразного позволяет отделить его от всего остального (близкого или похожего) и перейти от феноменологической его стороны к собственно методологической» (с. 131). Именно с позиции метафизической в безобразном как нигде в другом проявляется человеческое во всем спектре понимания данного феномена. «Человек – становящееся бытие, и ему необходимы ценностные ориентиры, которые бы имели в себе некую постоянную основу, создавая безошибочную перспективу и вектор движения» (с. 132). Автор подчеркивает, что вводя фигуру Бога при метафизическом подходе к пониманию безобразного, мы тем самым упорядочиваем пространство движения человека к его человеческим целям, к которым относятся красота, порядок, гармония и совершенство, а следовательно, и умение распознавать безобразное и способность его преодолевать. «У человека пока просто нет иных безусловных и неизменных ориентиров, кроме фигуры, идеи и образа Бога... Идея Бога дает организационно-системную ось и вертикальный (духовный) вектор для выстраивания пространства развития» (там же).

Безобразное – это сигнал о существовании степени несовместимости явления с жизнью, с развитием, с восходящим движением. «Безобразное говорит о принципиальном несовпадении с человеческим, и это несовпадение угрожает человеческому бытию именно своей непримиримостью» (с. 133).

В главе четвертой «Безобразное: От категории к оценке» автор отмечает, что, как правило, в определении безобразного как категории, с одной стороны, и как оценки – с другой, «мы руководствуемся некоей нормативностью, разнообразные нюансы откло-

нения от которой фиксируются в субъективных способах понимания безобразного» (с. 143). Автор полагает, что с большой долей условности можно сказать, что категория и оценка различаются апелляцией к разным «уровням выступления» нормы (или ненормы), к преобладанию формального или эмоционального уровня как в понимании нормативности, так и в способе восприятия. «И если принадлежность к категории безобразного является своего рода “статусной” оценкой вещи, в определенном смысле безусловной, то собственно оценка выступает как ситуативная, обусловленная разными окказиональными, контекстуальными, иными приводящими факторами и обстоятельствами» (с. 143–144). Безобразное, если рассматривать его как эстетическую категорию, есть объективная констатация, связанная не с эмоциональной реакцией и переживанием, а с беспристрастным, однозначным и объективным признанием некоего явления не просто «не прекрасным», но и «не совместимым с пониманием жизни, жизненности в их широком значении способствования бытию и развитию» (с. 144). Что касается безобразного как оценки, оно выступает часто не как определение по существу и не столько как характеристика самого предмета, сколько как «выражение субъективного впечатления, которое объект оставляет в нашем восприятии... Предмет при этом формально может и не быть безобразным, но он не может быть оценен иначе, как безобразное, потому что активно не нравится, в принципе неприемлем – по смыслу, по содержанию, по внутреннему значению...» (с. 145).

Кроме того, автор утверждает, что возможно, правда в достаточно условной степени, произвести разделение и внутри самой оценки безобразного на субъективную и объективную. Субъективно безобразное – это то, что воспринято и оценено как безобразное сугубо индивидуально (т.е. в большей степени вкусовая оценка). «Если оценка является не чисто индивидуально-вкусовой, но основана на таком человеческом восприятии, которое... маркировано человеческими смыслами, нормами и т.п., лежащими “внутри” обоснования оценки, это... исключает ее случайный характер» (с. 147). В таком случае оценка может быть названа «статусной». Нет ничего удивительного в несовпадении субъективной и статусной оценки какого-либо явления. Но известны случаи, когда событие, не имеющее «статусного» характера, вследствие привычки и изменения отношения к нему начинает оцениваться иначе и даже

становиться нормой. «То, к чему мы привыкаем, приобретает шанс сделаться нормой или хотя бы начинает восприниматься как нормативное» (с. 148). Кроме того, в искусстве можно часто встретить примеры столкновения противоположных эстетических оценок при восприятии одного и того же объекта. «Подобное интересно тем, что показывает пример, когда прекрасное и безобразное могут совпасть в одном лице или его определении, если относятся к разным уровням значения изображаемого» (с. 149).

Глава пятая посвящена исследованию проблемы «Художник и безобразное в его творчестве». Художники часто не только не избегают безобразного, но уделяют его изображению особое внимание. В связи с этим можно упомянуть множество известных имен – А. Рембо, Ш. Бодлера, И. Босха, Ф. Гойю, Э. Мунка, Н.В. Гоголя, Ф. Кафку, де Сада и др. Автор задается вопросом: откуда к художнику приходят сами образы безобразного? «Из какой реальности, из каких кошмарных снов являются странные образы, например, невиданных гибридов – полулюдей-полукрыс на полотнах И. Босха, паучьих туловищ у сов в “Аду” Д. Боутса, бабочек с кошачьими головами на полотне “Искушение” М. Грюневальда?» (с. 180–181). И второй вопрос: почему вообще художник делает объектом своего внимания и предметом изображения в своем искусстве именно безобразное в жизни? Автор ссылается на книгу Юкио Мисима «Исповедь маски», в которой делается попытка раскрыть эту тайну, заглянуть в глубины загадочной человеческой души. Что заставляет нас стремиться к тому, чего нам на самом деле не хочется? «Порок ли это самой души, из своих бездонных глубин достающей и сам необычный интерес к безобразному, и специфический способ видения, обезображивающий иногда достаточно нейтральную картину реальности? Или же это испорченный вкус, объясняющий склонность выискивать безобразное и любоваться им? Но, возможно, это и особая чувствительность той же души к дисгармониям мира, к тому нарушению порядка, каким является – или в идеале должна быть, т.е. ощущается как должная – красота?» (с. 181). Продолжая строить гипотетический ряд объяснений этого загадочного феномена, автор предполагает, что, возможно, эта склонность художников есть проявление слишком ригористично понятого ими эстетического долга. «Кроме того, конечно, это может быть и вполне трезвая сознательная установка на критику существующего мира, на отрицание недолжно-



го в нем безобразного. Нельзя исключать и намеренного протеста, вплоть до эпатажа общественного мнения, вызова общественному вкусу и приличиям, против несовершенного мира, против недолжного порядка вещей, когда нет иных способов или сил изменить его в лучшую сторону...» (с. 181). И, наконец, почему художник иногда делает на своих полотнах безобразным то, что в действительности таковым не является? Почему он обезображивает действительность? Безобразное «вновь ставит нас перед целым рядом вопросов, ответы на которые не представляются однозначными и требуют привлечения данных и подходов не только эстетики, но и психологии, и психопатологии, и социологии искусства, и когнитивистики, и истории культуры, и мифологии и т.д.» (с. 183).

Безобразное – это то, отражение или присутствие чего мы боимся найти в себе самих. «Нет иной действительности, которая столь много означала бы для нашего внутреннего становления и проявления, особенно для художника, кроме той, что “перемещена” внутрь нас и находится внутри нас... И возможно, человеку надо увидеть безобразное в себе, чтобы знать, чего он должен остерегаться и чем ему грозит забвение человеческих законов, отступление от человеческого в себе. Возможное падение человеческого тем ниже и тем страшнее, чем выше стоит человек в своем развитии, своем осознании себя» (с. 185).

Исследователи творчества часто пишут о демонизме дионисийского начала и даже объединяют оба этих источника. Но автор полагает, что «если дионисийское все же больше творчески-вдохновенное по источнику и проявлению, то демоническое больше мрачное, напрягающее, тревожащее, вносящее раздвоенность...» (с. 189). Автор подчеркивает, что если демонически-дионисийское начало выступает в тех или иных состояниях творческого выражения, влекущих к «альтернативам» – добру и красоте, – то «неким “конститутивным” источником появления образов безобразного выступают и патологии самой личности, и окольные пути ее самореализации и самовыражения, мании, буйные грезы, не сдерживаемые реальностью и здравым смыслом (рассудком), странные прихоти и отвлечения чувств и впечатлений; патологический интерес личности к тому, что табуируется во всякой развитой культуре» (с. 190). Человека влечет запретное, ему, как ребенку, иногда интересно подглядеть то, что «не предназначено для взора и вершится независимо от человека» (там же). Безобразное проби-

вается в образах, опущенных в подсознание, кажущихся изжитыми. Время от времени они прорываются на «поверхность» сознания и сигнализируют о себе. «Художник безжалостно по отношению к себе (а иногда и к своему читателю или зрителю) вытаскивает на свет то, что прежде укрывалось от посторонних глаз и еле осознавалось самим человеком. Теперь это выставляется на всеобщее обозрение, беззастенчиво рассматривается и толкуется» (с. 190). Подсознательное посылает в наш мозг самые разнообразные фантазии, кошмарные образы, мучительные видения. «Это результат действия неосознаваемых психических сил, о которых человек либо не знает, либо забыл, либо не умеет более или менее бесконфликтно связать их проявления со своей сознательной, “дневной” жизнью» (там же). Самые темные желания, запретные помыслы, нереализуемые побуждения, искушения, ускользающие от контроля сознания, вытесненные страхи, самые необычные и причудливые впечатления «в преобразованном виде, в символических формах всплывают как чудовищные создания» (там же). Автор отмечает, что роль воображения в процессах творчества чрезвычайно велика и в положительном, и в отрицательном смысле. «Воображение не только позволяет художнику “увидеть” свое произведение “готовым” и тем самым как бы организовать “руководство” процессом его творческого воплощения, но и становится каналом, по которому к художнику “приходят” воплощенными фантазии его бессознательного, безобразные существа из “нижнего мира”, вампиры, химерические творения, связанные с неуловимым, необъяснимым, невыразимым, которые с помощью воображения выводятся на поверхность» (с. 191). Матрицы, существующие глубоко в бессознательном, прорываются теми или иными комплексами, которые, в свою очередь, отражаются в искусстве в сюжетах или настроениях автора.

Завершая главу пятую, автор подчеркивает, что истинно творческий человек, в какой бы сфере и каким бы образом ни осуществлялись его творческие способности, «адекватно осваивает неоднозначные энергии самоутверждения, вводя их в русло творческой реализации и при необходимости освобождаясь от деструктивно-отклоняющихся тенденций в самоощущении и поведении. Демоны, коварные, полные зловещего смысла, могут гнездиться в каждом, но только “сон разума порождает чудовищ”, приходящих

из фантазий и снов... И безобразное, побежденное художником, становится источником особого познания...» (с. 217).

Глава шестая содержит анализ места безобразного в искусстве и обществе. Представлены взгляды Платона, Аристотеля, Ксенофонта Афинского, Сократа, Софокла, Г.В.Ф. Гегеля, Г.Э. Лессинга, Ф. Ницше, Х. Зедльмайра, В. фон Гумбольдта, Л.С. Выготского, А.А. Ухтомского, А. Моруа, М. Хайдеггера, К.Г. Юнга, Б. Кроче, М. Волошина, Г. Клейста, Т.В. Адорно, Э. Фромма, Э. Кречмера и др.

Завершает монографию глава седьмая «Современный культурный контекст и безобразное». Описывая основные черты и характеристики современного культурного контекста, автор подчеркивает такое явление, как девальвация красоты в ее исходном смысле. «Красота начинает восприниматься как некоторое необходимое по этикету, своего рода внешнее украшение... Красота утрачивает знаки вечности... Красота утратила свою неповторимость, свою загадку и притягательность...» (с. 260–261). При всей видимости увлечения красотой «ширится зона безобразного и интереса к безобразному» (с. 261).

Красота строится по стандартам и канонам. «Она легко достижима – это вопрос техники. И она уже не впечатляет, и потому хочется впечатлений более сильных, которые бы вызывали интерес, возбуждали... Безобразное же по-прежнему остается индивидуально, “штучно”, неповторимо, для него нет канонов и матриц, каждый раз оно получается по-новому» (там же). Фантазия художника ничем не ограничивается, он абсолютно свободен. «Безобразное отрицательно притягательно этой свободой и бескрайним многообразием ее выражения...» (с. 262). Это большой соблазн для художника. Слабый человек не может противостоять искушению бездной. Он не в состоянии переработать и сделать для себя безопасным подобный опыт. «К тому же великое безобразное начинает активно дополняться и обростать и малым, повседневным и привычным безобразным» (с. 260).

Автор подчеркивает, что онтология безобразного шире онтологии красоты. «Формы и виды безобразного неповторимо вариативны, здесь все решает воображение, для которого нет канонов и требований соответствия, и ничем не стесняемый художественный поиск... Безобразное искушает и метафизически. Искушает возможностями как опять же безграничной свободы, так и глу-

бины символизации, достижения безграничной выразительности того, что и непредставимо, и невыразимо... Безобразное привлекает и как возможность выражения протеста. Причем протеста, адресованного не только к обществу, но и к самому миру...» (с. 262).

Одна из характерных примет современного культурного контекста – заигрывание с безобразным, «когда мертвое притворяется живым». Это есть отпадение от человеческого образа, подчеркивание идеи человека, уход от человеческой нормы в разных ее формах, «что свидетельствует о разочаровании человека в самом себе, разочаровании, которое и гонит его в “сады Бодлера” – прочь от природы, от органики, от человека... В область мертвого, в сферу случайного, бессмысленного, хаотического» (с. 276). Ссылаясь на слова Х. Зедльмайра, автор замечает, что «отверзлись врата подземного мира, и мы наблюдаем вторжение хаотического нижнего мира во внешне упорядоченный интеллект и культурой мир человека. У человека появились новые боги – Хаос и Ничто» (цит. по: с. 292). Образ нашего общества автор называет, к сожалению, «равно без-образным и безобразным» (с. 300).

Тем не менее в заключение высказывается «несколько слов в защиту безобразного – не столько явления, сколько категории: выделения и самой правомерности присутствия категории безобразного в кругу других... категорий, и ее равноправности с ними» (с. 301).

Безобразное неотрывно от жизни, оно неустранимо из ее живой ткани, «из ее хрупкого дления, которое не бесконечно и не до конца объяснимо. Безобразное есть неотъемлемая часть нашего мира, его обратная сторона, “мертвый лик отвергнутого мира”, как выразился поэт М. Волошин. И его не избежать, оно незаменимо для обозначения того, что реально есть...» (там же).

Монография завершается выводом о том, что безобразное учит ценить бытие во всех его проявлениях. «Человек обречен творчески работать с безобразным, превращая его в красоту, но никак не умножая его и не населяя им свою жизнь» (с. 303).

*И.И. Ремезова*

*Н.В. Александрова*

### **ПРОБЛЕМА КРИЗИСА КУЛЬТУРЫ В ТРУДАХ ОСВАЛЬДА ШПЕНГЛЕРА И АНДРЕЯ БЕЛОГО\***

К проблеме соотношения культуры и цивилизации, т.е. к традиционной проблеме философии культуры, обращались немецкий культурфилософ Освальд Шпенглер (1880–1936) и русский символист и философ Андрей Белый (Борис Бугаев, 1880–1934). Автор реферируемой статьи пишет о культурологическом диалоге между этими двумя мыслителями.

Освальд Шпенглер в своем главном философском произведении, работе «Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории» (1918) и Андрей Белый в статьях «Кризис культуры» (1920) и «Основы моего мировоззрения» (1922) говорят о проблеме кризиса культуры, когда ставят вопрос о соотношении понятий «культура» и «цивилизация». У обоих мыслителей имелось много общего, они были связаны с естественными науками, а не только с гуманитарными, и оба были энциклопедически образованными людьми. Шпенглер вначале работал учителем математики в гимназии, Андрей Белый окончил естественное отделение физико-математического факультета Московского университета в 1903 г., а с 1904 по 1906 г. посещал лекции на филологическом факультете.

В статье «Кризис культуры» Белый противопоставляет культуру как живой организм, как «творчество самой жизни», цивилизации, «ставшей формой сознания, механической составляющей

---

\* *Александрова Н.В.* Проблема кризиса культуры в трудах Освальда Шпенглера и Андрея Белого // Культура и цивилизация. – Ногинск, 2011. – № 1. – С. 28–36.

жизни человека» (с. 30). Статья «Основы моего мировоззрения» при жизни Белого напечатана не была. Первая публикация данной статьи состоялась в 1994 г. В разделе «Феноменология культуры», т.е. в оригинальной типологии культуры Белым выделено четыре этапа культурного развития, «каждый из которых вмещает в себя элементы предыдущих этапов» (с. 32). Этими элементами являются философия, музыка, зодчество, физика, теология, биология, поэзия, социология. Элементы взаимодействуют и образуют различные группы сочетаний. Введение в группы сочетаний качественно новых элементов превращает культуру в цивилизацию. Но Белый отмечает, что распадение культуры в цивилизацию – это не гибель культуры, а кризис. «Кризис культуры, таким образом, трактуется Андреем Белым как предпосылка, импульс ее будущего развития» (с. 33).

Что касается Шпенглера, то он трактует цивилизацию как стадию умирания культуры. Трактовка XIX в. в качестве периода кризиса была традиционной для социогуманитарного знания конца XIX и начала XX в. Если для Белого кризис представляется единственной возможностью саморазвития культуры, то Шпенглер видит в культуре стадии рождения, расцвета, кризиса и смерти, т.е. «совокупность замкнутых локальных типов» (с. 33).

*И.Г.*

---

*Константин Богданов*

## **ФИЗИКИ VS. ЛИРИКИ: К ИСТОРИИ ОДНОЙ «ПРИДУРКОВАТОЙ» ДИСКУССИИ\***

Характеристику «придурковатая» применительно к дискуссии, получившей в культурной истории СССР название «дискуссии физиков и лириков», дал Игорь Андреевич Полетаев, чье письмо «В защиту Юрия», опубликованное в «Комсомольской правде» 11 окт. 1959 г., положило начало полемике, затянувшейся на несколько лет. Полетаев был автором первой отечественной книги о кибернетике, вышедшей годом ранее. Расхожими стали слова из заметки Полетаева: «Мы живем творчеством разума, а не чувства, поэзией идей, теорией экспериментов, строительства. Это наша эпоха. Она требует всего человека без остатка, и некогда нам восклицать: ах, Бах! ах, Блок! (...) Хотим мы этого, или нет, они стали досугом, развлечением, а не жизнью» (с. 135).

Поводом для его письма стала опубликованная в той же «Комсомольской правде» 2 сентября статья Ильи Эренбурга «Ответ на одно письмо». Эренбург отвечал на письмо некой студентки пединститута, жаловавшейся на своего друга, инженера Юрия, за то, что он не хочет посещать выставки и концерты, а на попытки прочитать ему стихи Блока заявляет, что искусство – это чепуха, так как пришла другая эпоха – эпоха точных знаний и научного прогресса.

К концу декабря дискуссия захватила и другие органы центральной и местной печати, а также вылилась в публичные диспу-

---

\* *Богданов К.А.* Физики vs. лирики: К истории одной «придурковатой» дискуссии // НЛЮ. – М., 2011. – № 111 – С. 130–154.

ты. Появление самого словосочетания «физики и лирики» возникло по ходу этой дискуссии с оглядкой на стихотворение Бориса Слуцкого, напечатанное в октябре того же года в «Литературной газете»: «Что-то физики в почете. / Что-то лирики в загоне. / Дело не в сухом расчете, / Дело в мировом законе».

Защитники литературы и искусства тиражировали аксиомы о безальтернативности гуманизма, произрастающего на шедеврах культуры, а не на формулах и чертежах. Однако приходилось считаться и с теми надеждами, которые директивно возлагались на научно-технический прогресс, призванный приблизить построение коммунизма.

В ретроспективной оценке статей и откликов, опубликованных в ходе дискуссии «физиков» и «лириков», последняя удивляет накалом патетики и пустословия. Главной чертой этого говорения остается эмоциональное (само)убеждение в возможности и необходимости синтеза искусства, науки и идеологии. Аргументы в пользу достижения общего языка между наукой и искусством ищутся в рассуждениях об интересе людей искусства к науке, а ученых – к искусству. Даже если речь ведется собственно о «физике» (математике и т.д.), она предстает не чуждой лирике, тогда же, когда речь идет о литературе, живописи и музыке – они полагаются не чуждыми физике (в частности, и потому, что «физика» в своей основе «лирична»). Не случайно и то, что одним из «ключевых слов» всей дискуссии служит слово «кибернетика», отсылающее к науке, которая призвана объединить точное и гуманитарное знание методами прогнозируемого информационного управления.

Если в 1954 г. в «Кратком философском словаре» кибернетика именовалась «реакционной лженаукой», то в Программе КПСС 1961 г. она названа одним из основных средств построения коммунистического общества. Ключевыми понятиями кибернетики, как не уставали напоминать ее пропагандисты, были понятия «управление» и «информация», проективно объединявшие различные области знания и сферы деятельности для решения разного рода технологических, экономических и социальных задач. На практике такие решения предсказуемо мыслились в терминах партийного руководства обществом и, кроме того, соотносились с декларируемым в будущем стиранием границ между физическим и умственным трудом, технической и творческой интеллигенцией и т.д.



Легализация кибернетики предстает на этом фоне небезразличной к властным функциям науки в индустриальном и постиндустриальном обществах. В терминах Алвина Гоулднера, активная (само)идентификация советского научного сообщества может быть описана в данном случае как стремление к созданию «нового класса» интеллектуальных элит, причастных к власти, а спор «физиков» и «лириков» – как дискурсивный конфликт при «расстановке сил» в той степени, в какой он мог быть выражен на языке публичного идеологического доверия и (или) протеста.

Властная организация советского общества сталинской эпохи последовательно строится на личностной основе – указывает прежде всего на самого Сталина и подчинена, метафорически говоря, его голосу и письму. Он творец нарратива, который хотя и рассчитан на всех, но имеет единственного владельца. С этой точки зрения Сталина также можно оправданно назвать как «писателем», так и «великим языковедом» – и в том и в другом случае он претендует выступать в качестве владельца и распорядителя принадлежащего ему текста. Вероятно, поэтому же тираническое и авторитарное правление так часто демонстрирует склонность властителей к тому, чтобы выступать в роли литераторов.

С кибернетикой дело обстоит сложнее, поскольку речь в данном случае идет не об «одушевленных» словах, но о «бездушных цифрах». Текст, адресованный обществу, требует адресата, но и напоминает об адресанте, тогда как цифры «говорят» сами за себя. Естественно, что «предъявление» обществу цифр также требует своего рода «автора», но такое авторство в той или иной степени деперсонализировано.

Авторитет науки, и особенно физической науки, достигает в эти годы своего пика, а общественное отношение к ученым граничит с религиозным поклонением. Кибернетика находила приверженцев, понимавших ее в качестве не столько отдельной науки, сколько всеобъемлющей научной парадигмы, объединявшей математические, физические и технические теории с «науками о жизни» – биологией и социологией. Претензии «физиков»-кибернетиков решать всеобъемлющие проблемы распространялись также и на решение проблем «лириков»-гуманитариев: в лингвистике – в разработке программ машинного перевода, в психологии – в междисциплинарных исследованиях по «психонике», целью которых должно было быть включение в искусственные системы

моделей и процедур, аналогичных тем, которые характеризуют направленную жизнедеятельность высших животных и человека (другой задачей психоники было внедрение кибернетической методологии и математических моделей и методов в психологические исследования), в музыковедении – в использовании ЭВМ для анализа и синтеза музыкальных произведений.

Публицистический конфликт «физиков» и «лириков» утрировал позиции, но в конечном счете примирял их. Многословие оппонентов, доказывавших, что физика и лирика не противоречат друг другу, демонстрировало эмоциональное согласие с предвосхищаемым в коммунистическом обществе «слиянием» социальных возможностей и индивидуальных потребностей, умственного и физического труда, знания и нравственности. Предмет спора в таком контексте уже с самого начала терял свою определенность. В этом отношении дискуссия о физиках-лириках не случайно продолжила литературно-публицистические дискуссии предшествующих лет «об искренности в литературе» и «самовыражении» в лирике. Участники и свидетели разговоров о физике и лирике были призваны к той же искренности и тому же «самовыражению», подразумеваемо объединяющему советских людей в их доверии к партии и правительству.

Принятие новых «текстов» – программы партии, «кодекса строителя коммунизма», постановлений съезда и пленумов и т.д. – не меняет эмоциональной доминанты веры в их реализуемость, ожидаемой от аудитории. Приказ уступает место призыву, а призыв уже по своей риторической природе обязывает в большей степени к эмоциональной убедительности, а значит – и «лирике». Не удивительно поэтому, что как раз на те самые годы, в которые, по сетованию Слуцкого, «лирика» оказалась «в загоне», приходится небывалый ни до ни после в истории СССР всплеск публичной поэтической деятельности и массового интереса к поэтическим выступлениям. Важно и то, что первоначально в таких выступлениях власть не видит крамолы. Можно сказать, что на какое-то время эта идеология – при всех ее очевидных технократических приоритетах – позиционируется в качестве «лирической».

Приподнятость эмоциональной атмосферы конца 1950-х – начала 1960-х годов многократно описывалась исследователями советской культуры. Вместе с тем очевидно, что репрезентация

таких настроений в литературе, искусстве, кинематографе всячески поощрялась пропагандой.

К концу 1960-х годов стремление гуманитариев, претендовавших выступать в роли «экспертов», причастных вместе с представителями естественных и точных наук к технократической элите, выразилось в создании особого – логико-математического и структуралистского – языка (мета)описания предмета своего исследования. Что же касается активности «физиков» в сфере литературы и искусства в 1960-е годы, то она проявляется в набирающей популярность юмористических «капустниках», движении авторской песни, литературных сообществах, конкурсах КВН, многие из участников которых были по своему образованию специалистами в точных и естественных науках.

Но социальное приобщение «физиков» к «лирике» сопутствует и другому, гораздо более амбициозному идеологическому посылу, эффект которого будет осознан по мере становления диссидентского движения. Знаковым в этом отношении стал выход коллективного сборника «Физики шутят»<sup>1</sup> и его расширенной версии «Физики продолжают шутить»<sup>2</sup>, составители которого стали широко известны из-за гонений, которым они подверглись за свои политические убеждения. Последующая диссидентская деятельность математика И.Р. Шафаревича и физика А.Д. Сахарова придала «лирическим» мечтаниям «физиков» идеологически очерченный, а в случае Сахарова – политически предосудительный характер.

*К.В. Душенко*

---

<sup>1</sup> Физики шутят. – М.: Мир, 1966. – 189 с.

<sup>2</sup> Физики продолжают шутить. – М.: Мир. – 1968. – 124 с.

---

*Р.А. Гальцева*

## **ДВОЯКОВЫПУКЛАЯ СТРАТЕГИЯ ФРАНЦУЗСКОГО ИДЕОЛОГА<sup>1</sup>**

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

Сборник, согласно характеристике его составителя американского профессора Эдварда Эриксона, собран по принципу «доскональной», но «в то же время уважительной по тону критики», в подтверждение чего приводятся статьи, вышедшие «из-под пера таких французских знаменитостей, как Клод Лефор, Раймон Арон, Ален Безансон и Жорж Нива» (1, с. 364). И по большей части это так. Однако в ряду этой не просто «уважительной», но даже и не «доскональной», т.е. не придирчивой, критики (а зачем ей таковой и быть, если речь идет о таком исключительном явлении,

---

<sup>1</sup> Гальцева Р.А. Двояковыпуклая стратегия французского идеолога. Доклад, произнесенный на конференции, посвященной обсуждению сборника «Солженицын: Мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974–2008» 21 марта 2011 г. в Доме русского зарубежья.

как Солженицын) имеет место не только резко отличное от всех остальных, но и весьма загадочное по форме высказывание.

Я имею в виду статью известного истолкователя судеб России, плодovitого в недавнем прошлом советолога, одного из «бессмертных» членов Французской Академии Алена Безансона – статью «Солженицын в Гарварде» (1, с. 364–376).

Недоумение возникает с первых же строк: «Речь, произнесенная Солженицыным летом 1978 года в Гарвардском университете, – заявляет автор, – может быть истолкована двояко. Первая – простая – интерпретация лежит на поверхности, вторая – более рискованная и сомнительная – может, однако, оказаться и более интересной и более близкой к истине» (1, с. 364). Здесь что ни фраза, то вопрос. И как это более сомнительное, оно же и более истинное? Разве что восточный коан или, наоборот, всеприемлющий постмодернизм чувствует себя здесь как дома, но для логического навыка европейца, каковым является академический автор, это явная несообразность.

Читаем далее, автор, казалось бы, хочет воздать должное великому человеку и признается, что не может исчерпать «списка его грандиозных деяний» – деяний человека, действовавшего в «ситуации, не имевшей прецедента в человеческой истории», в режиме, имеющем «совершенно иную природу, чем любой другой, доселе известный» (там же). Казалось бы, речь идет об исключительной, героической личности. Но поясняется: «После 1917 года во всем мире родилось совсем немного людей (*attention!* – *Р.Г.*), более достойных восхищения, чем Александр Солженицын, – среди них ни одного русского» (там же). Заметьте, «совсем немного», но – «более достойных» (а не хотя бы – «таких же достойных»). Это похвала или, скорее, выражение скепсиса? И не воспроизводит ли это схему, по которой строится знаменитая речь Антония из шекспировского «Юлия Цезаря» – образец демагогического лицемерия на все времена: «Я говорю, не чтобы спорить с Брутом, / Я только то, что знаю, говорю», «А Брут – достопочтенный человек».

Кто же эти «нерусские» сверхгерои? Автор бросает эту мысль, не приводя никаких иллюстраций из новейшей истории, зато всплывают имена из далекого прошлого: ими оказываются возглавители национально-освободительного движения боливиец Боливар и О'Коннелл, деятель легальной (заметьте!) борьбы за

независимость Ирландии и равные права католиков. Они, действующие в старорежимных условиях, – «освободители», а Солженицын, прошедший все круги ада, и как «один в поле воин» заглянувший в пасть дракона, «свою страну пока не освободил» (1, с. 364). Что же означает тогда признание автором «ситуации, не имевшей прецедента в человеческой истории», доставшейся на долю Солженицына? Однако опять тут же признаются его необыкновенные дарования: «Он в одиночку способен заставить свою страну пойти по благоприятному или неблагоприятному для нее пути» (1, с. 365).

Ведь «Брут – достопочтенный человек».

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

Но наступает момент, когда автор не удерживается в пределах обозначенной двусмысленной стратегии, перестает играть в кошки-мышки и, давая волю своим чувствам, переходит к прямому высказыванию. К ведущемуся им расследованию привлекаются и неожиданные сравнения и снобистские фразы. Доброму вору все в пору. Почему-то поначалу для контрастного фона призывается Надежда Мандельштам со своим великим «женским чутьем» (а ведь ее «чутье», уместность упоминания о котором здесь ничем не мотивируется, состояло в том, что она как раз отдала предпочтение реализму Солженицына перед Шаламовым<sup>1</sup>). Так вот, в ее обществе, зачем-то признается критик, он чувствует себя в безопасности (не то что, мол, в обществе Солженицына). «...Она все поняла до конца», – таинственно намекает критик (с. 365). Что именно имеет в виду автор статьи – читатель должен разгадать сам, но

---

<sup>1</sup> Надежда Яковлевна говорила: «...Сколько я ни расспрашивала о лагерях, живая зрительная картина создалась у меня только после того, как я прочла “Ивана Денисовича”. Шаламов обижался на меня за такую измену и объяснял, что в таком лагере, как Иван Денисович, можно провести хоть всю жизнь». (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: Воспоминания. – М.: Согласие, 1990. – С. 495.)

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

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

Для окончательного понимания, что такое Солженицын, автор расследования отсылает к одному из основателей коммунистической партии Франции, идейному адвокату Ленина Борису Суварину, который даст «убедительный ответ» автору «Архипелага ГУЛАГ» и «Красного Колеса» (1, с. 370).

Обращаясь к объявленной в названии теме, автор с места в карьер возглашает: «Что такое Гарвардская речь? Ошибка? Провал?» (1, с. 365). Это все равно, что спросить: «Пушкинская речь Достоевского? Ошибка или провал?» Безансон исходит из будто бы всем известной и принятой презумпции, что в Гарварде Солженицына постигла неудача. Налицо беззастенчивая попытка внушения по рецепту нацистского министра пропаганды: «Чем невероятней ложь, тем скорее в нее поверят».

Гарвардская речь, этот плод напряженной мысли и взволнованного сердца, несет Западу две неотложные вести: предостережение от возможного крушения на пути автономного, безрелигиозного гуманизма и – от духовного разоружения перед коммунизмом. Казалось бы, это ли не близко душе антикоммуниста и христианина? Но нет, – оказывается, Солженицын строит свои соображения на «ложной» основе славянофильства (1, с. 371), которое – как не акцентирующее начало правосознания – опаснее советской власти: «...под флагом христианства воцаряется более благородный, более глубокий и, следовательно (? – *Р.Г.*), более вредный (логика? – *Р.Г.*) нигилизм, чем нигилизм революционный» (1, с. 368). В материалистическом же консьюмеризме Запада католический автор видит лишь «безобидное стремление к комфорту» (1, с. 371).

Россия опасна тем, что «в России права нет совсем» (1, с. 371), – декларирует исследователь, имея в виду все российское прошлое. При этом понятие права употребляется здесь в расширительном смысле, синонимичном закону. Но закон существовал в России с незапамятных времен (как не знать этого специалисту по русской истории?); в письменном виде – со времен Русской Правды Ярослава Мудрого.

Опасным называет автор и сам характерный для писателя «славянофильский стиль, пророчащий мерзость»: «...использование этого стиля порождает всякого рода ложные и даже опасные идеи...» (1, с. 376).

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



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

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

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

---

<sup>1</sup> См.: *Besançon A. Le Tsarévitch immolé: La symbolique de la loi dans la culture russe.* – P.: Plon, 1967. – 283 p. Рус. пер.: *Безансон А. Убиенный царевич: Русская культура и национальное сознание: Закон и его нарушение* / Пер. с фр. М. Антыпко и др. – М.: МИК, 1999. Цит. по: *Гальцева Р.А. Тяжба о России // Гальцева Р.А. Знаки эпохи. Философская полемика.* – М.: Летний сад, 2008. – С. 217.

## **Литература**

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

---

# ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

*Казимир Малевич*

## СУПРЕМАТИЗМ\*

Казимир Малевич – один из лидеров русского художественного авангарда, основоположник и теоретик супрематизма. Пожалуй, наиболее лапидарно идеи супрематизма изложены им в Каталоге десятой государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» (1919), реферат которой и предлагается вниманию читателей.

Супрематизм, пишет Малевич, – определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры.

Живопись возникла из смешанных цветов, превратив цвет в хаотическую смесь на расцветах эстетического тепла, и сами вещи у больших художников послужили остовами живописными. «Я нашел, что чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью.

Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые остовы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу – в конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости» (с. 50–51).

«Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений,

---

\* Малевич К. Супрематизм // Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: Издат. Дом Азбука-классика, 2008. – С. 50–62.

скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание.

В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета – в его бесконечной бездне» (с. 51).

Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности и потому свободен от цветового фона неба.

Система твердая, холодная, без улыбки приводится в движение философской мыслью, или в системе движется уже ее реальная сила.

Все раскраски утилитарных намерений незначительны, малопространственны, имеют чисто прикладной совершившийся момент того, что было найдено познанием и выводом философской мысли, в горизонте нашего зрения уголков, обслуживающих обывательский вкус или создающих новый.

«Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения» (там же).

Но может появляться на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания.

Через супрематическое философское цветковое мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как остов живописный, как средство, и пока вещи будут остовом и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга вещевых форм.

Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, превращенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол – все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей.

Художник должен также превратить живописные массы и создать творческую систему, но не писать картинок душистых роз, ибо все это будет мертвым изображением, напоминающим о живом.

И если даже будет построено и беспредметно, но основано на цветовзаимоотношениях, воля его будет заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения.

«Только тогда я свободен, когда моя воля через критическое и философское обоснование из существующего сможет вынести обоснование новых явлений.

Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма.

Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! белая свободная бездна, бесконечность перед вами» (с. 52).

*С.Г.*

---

## СЛУХИ О КОНЦЕ СВЕТА (Обзор)

2012 год недавно окрестили «годом конца света», поскольку согласно древнему календарю мексиканских индейцев майя 21 декабря 2012 г. Земля якобы погибнет. О том, что в 2012 г. нынешние государства будут разрушены и только сможет уцелеть ничтожная доля процента от всех живущих на Земле, написал еще в 1966 г. профессор Йельского университета американский археолог Майкл Д. Коу, ссылаясь на иероглифы каменной плиты, найденной в руинах городка Тортугеро (штат Табаско) в Мексике. Он утверждал, что эти иероглифы, дескать, называют точную дату конца света.

«Истерия вокруг “апокалипсиса майя” приобрела небывалые масштабы: в Голливуде снят фильм-катастрофа “2012”, выпущена масса книг-пророчеств, а в США и Европе (да что там – и в России тоже) сотни семей уже построили бункеры с запасами консервов, где надеются пережить конец света. И никто не задумался – а насколько же верны предсказания майя?» (1, с. 42).

Профессор Калифорнийского университета Илайя Караманлич убежден, что разговоры по поводу 21 декабря 2012 г. представляют собой всего лишь дешевые спекуляции. Ведь жрецы майя утверждали, что Вселенная просуществует «тринадцать множеств лет», а по их хронологии это миллиард миллиардов. А ведь согласно теории Большого взрыва Вселенная образовалась 15 миллиардов лет назад (там же).

Иероглифические тексты майя и надписи на камне ученые начали расшифровывать еще в середине XIX в. Но наибольший вклад в расшифровку этих иероглифов внес в середине 50–60-х годов XX в. отечественный этнограф и языковед Юрий Васильевич Кнорозов (1922–1999). Его книги «Система письма древних

маяя»<sup>1</sup> и «Письменность индейцев майя»<sup>2</sup> позволили ученому создать теорию расшифровки древних систем письма. А книга Кнорозова «Иероглифические рукописи майя»<sup>3</sup> доказала, что культура майя – это была полноценная развитая цивилизация. «По системе летоисчисления майя время циклично, и мы живем в четвертом по счету мире, который начался в августе 3144 года до н.э., а в 2012 году начинается следующий цикл» (4, с. 22).

Теперь ученые «проанализировали календарь майя и пришли к выводу, что по нему они определяли сроки своих сельскохозяйственных работ <...> Конец этого календаря, приходящийся на 2012 год, означает лишь то, что завершился определенный цикл и должен начаться следующий» (3, с. 21). Что же касается «конца света», то такого понятия у майя вообще не было. Города майя появились в II–III вв. н.э., в VI–IX вв. они переживали расцвет, а в X в. города-государства майя пали под натиском «варваров, вторгшихся с севера» (2, с. 37). К XII в. началось возрождение майя «в составе единого государства, со своей столицей и подчиненными городами» (2, с. 38).

В начале XVI в. территория Мексики, которую населяли индейские племена (майя, ацтеки, тольтеки и др.), была завоевана испанскими конкистадорами. Книги майя были уничтожены. Ныне известны только четыре рукописи: дрезденская, мадридская, парижская и «Рукопись Гролье», опубликованная американским археологом М.Д. Коу, которая хранится в Нью-Йорке. «Сохранилось также значительное количество надписей на камне в руинах городов майя» (5, с. 278). Специалист по истории майя Федерико Кобалис уверен, что дата 21 декабря 2012 г. есть не что иное, как «попсовый миф», ибо ни одна запись майя не подтверждает, что в этот день погибнет Земля. «Обычная “утка” плюс – желание Голливуда выжать деньги из модной темы» (1, с. 42). Следует также сказать, что, судя по некоторым надписям на камне, майя «собира-

---

<sup>1</sup> Кнорозов Ю.В. Система письма древних майя. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 94 с.

<sup>2</sup> Кнорозов Ю.В. Письменность индейцев майя. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 669 с.

<sup>3</sup> Кнорозов Ю.В. Иероглифические рукописи майя. – М.: Изд-во АН СССР, 1975. – 540 с.

---

лись праздновать годовщину коронации одного из своих царей – Пакаля – в 4772 году нашей эры» (2, с. 37).

В истории человечества неоднократно появлялись слухи о гибели Земли. Так, наступление 1000 г. нашей эры праведные католики готовились встретить в Царствии Небесном, а 1033 год, т.е. тысячная годовщина распятия Христа, прошел в ожидании Страшного суда. 1492 год в России и в Греции считался 7000-й годовщиной сотворения мира, причем ожидание конца света не оставляло православных несколько десятилетий. В США основатель «Общества свидетелей Иеговы» Чарльз Рассел «назначил Страшный суд на 1914 год, потом на 1915-й, а в 1916-м умер» (2, с. 37). Его преемники пророчили светопреставление на следующие годы, вплоть до 1975 г. 2000 год вызвал те же страхи, что и 1000-й. Предсказывали «смерть всего человечества при появлении на небе второй луны» (1, с. 42).

Ожидаемый конец света касается не только 21 декабря 2012 г. Некоторые считают, что в 2036 г. в Землю врежется астероид Апофиз. Мощный коллайдер, расположенный под Женевой, «якобы породит “черные дыры”, способные поглотить все вокруг себя» (4). Наконец, то и дело вспоминают «предсказание» французского врача и астролога, лейб-медика короля Карла IX Мишеля Нострадамуса (1503–1566), который в книге «Столетия» утверждал, что мир погибнет в 3797 г. Словом, пророчеств о конце света пруд пруди.

Редактор отдела науки журнала «Русский репортер» Григорий Тарасевич пишет: «Конец света – вечный сюжет. Его можно найти где угодно – от первобытных мифов до голливудских блокбастеров. Но почти всегда это – не абсолютный конец. После него начинается какая-то новая жизнь» (6, с. 6).

### Список литературы

1. *Зотов Г.* 2012-й: Конец света не состоится! // Аргументы и факты. – М., 2011. – № 52.
2. *Константинов А.* Тайны майя. То, что они предсказали конец света, – это попросту вранье // Русский репортер. – М., 2011–2012. – № 51(229), 29 дек. – 19 янв. – С. 34–39.



3. *Лещенко Е.* Мистик и ученый – в поисках ответа: Стоит ли бояться года конца света? // Комсомольская правда: Еженедельник. – М., 2011–2012. – № 52(25813), 29 дек. – 5 янв.
4. *Медведев Ю.* Чем закончатся разговоры о конце света? // Российская газета: Неделя. – М., 2011–2012. – № 295(5671), 29 дек. – 4 янв.
5. *Степанов Г.В.* Майя письмо // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 278.
6. *Тарасевич Г.* Зачем нам нужен конец света // Русский репортер. – М., 2011–2012. – № 51(229), 29 дек. – 19 янв.

*И.Л. Галинская*

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*В.Б. Шамина*

## НА КРЫЛЬЯХ ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ»\*

Не одно поколение американских драматургов испытало влияние творчества Чехова. «Но пальма первенства в этом ряду, безусловно, принадлежит Теннесси Уильямсу» (с. 181).

Известнейший американский драматург и прозаик Теннесси Уильямс (1911–1983) считал Чехова своим учителем, даже носил его фотографию в нагрудном кармане, а пьесу «Чайка» называл «первой и величайшей современной пьесой» (цит. по: с. 181). Адаптацию чеховской пьесы Теннесси Уильямс написал уже на склоне лет. «Тетрадь Тригорина» («The Notebook of Trigorin») Уильямса увидела свет на сцене театра Ванкувера в 1981 г. Но вплоть до самой смерти Теннесси Уильямс вносил изменения в текст своей адаптации. В окончательном варианте пьеса была поставлена в Цинциннати в 1996 г. в связи со столетием со дня написания оригинала Чеховым.

В пьесе Уильямса практически без изменения остались «образы Нины и Константина, в то время как в характерах Аркадиной и Тригорина мы видим нюансы, отсутствующие в оригинале» (с. 182). Так, Аркадина предстает у Теннесси Уильямса циничной, расчетливой и даже хищной и тщеславной. Автор реферируемой работы считает, что такой образ чеховской героини повлиял на создание характера Александры де Лаго в пьесе Уильямса «Сладкоголосая птица юности». Что касается образа Тригорина, то

---

\* *Шамина В.Б.* На крыльях чеховской «Чайки» // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах. – Казань: Каз. ун-т, 2011. – С. 181–189.

Уильямс дописывает его текст и передает ему некоторые реплики Дорна. Один из американских критиков сказал, что «Уильямс преуспел в том, чтобы сделать образы и поступки более понятными современной американской аудитории» (цит. по: с. 185).

Впрочем, несмотря на существенные изменения, пьеса Теннесси Уильямса «Тетрадь Тригорина» отнюдь не ремейк «Чайки» и не другая пьеса, а только интерпретация, считает автор реферируемой работы.

А вот подлинным постмодернистским ремейком является пьеса «Чайка» нашего отечественного драматурга Бориса Акунина, ибо это «изначально заявленная пародийность» (с. 186). Акунинская пьеса начинается с последнего акта. Он как бы имеет в виду известность оригинала широкой публике. Дальнейшее развитие пьесы копирует ситуацию романа Агаты Кристи «12 негрятят» и при этом «предлагает постмодернистскую деконструкцию оригинального текста с возможностью различных точек зрения и соответственно вариаций концовки» (с. 187).

Пьесы на чеховскую тему свидетельствуют о том, что Чехов «продолжает оставаться одной из знаковых фигур современного театра», – заключает автор реферируемой работы (с. 189).

*И.Л. Галинская*

---

*М.Н. Капрусова*

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ ИМЕНИ «МАРГАРИТА»  
В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»\***

П.А. Флоренский писал в середине 20-х годов XX столетия в работе «Имена» о важности для писателя выбора имени героя. Ведь и в светской, и в религиозной культуре понятие «имя» связано с понятиями «познание и самопознание личности», «линия поведения», «судьба» (с. 63). В числе литературных прототипов булгаковской Маргариты называют Гретхен (Маргариту) из «Фауста» И.В. Гёте, а также французских королей Маргариту Валуа, Маргариту Наваррскую и королеву Марго из одноименного романа А. Дюма. Последнюю считают литературным прототипом булгаковской Маргариты большинство исследователей.

В образе персонажа литературного произведения выделяют две составляющие: «нижнее Я» (ум, эмоции, физическое тело человека) и «высшее Я» (дух, ментальный, метафизический уровень). Автор реферируемой статьи считает, что на земном уровне образ Маргариты «перекликается с образами гётевской Гретхен (Маргариты) и королевы Марго А. Дюма» (с. 69). На небесном уровне это святая Маргарита Антиохийская. Так ее именуют в католичестве. В православии она зовется святой Мариной Антиохийской, но М.Н. Капрусова полагает, что Булгаков выбрал именно западный вариант именования святой и сделал это, желая

---

\* *Капрусова М.Н.* Семантический ореол имени «Маргарита» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Личность и творчество М.А. Булгакова в социокультурном контексте XX–XXI веков: К 120-летию со дня рождения мастера.* – Борисоглебск: Борисоглеб. гос. пед. ин-т, 2010. – Ч. 1. – С. 62–80.

наметить параллели с героиней Гёте, с французскими королевами и героиней Дюма и считая имя «Марина» сниженным, фольклорным семантическим образом (с. 71).

Впрочем, далее, рассказывая подробности о житии святой великомученицы Маргариты-Марины в связи с образом булгаковской Маргариты Николаевны, автор реферируемой статьи подробно цитирует православную легенду о житии святой мученицы (с. 71–72)<sup>1</sup>. В заключение М.Н. Капрусова пишет: «Маргарита Николаевна, как и святая Марина, подает утешение от скорби, облегчение от душевной болезни и Мастеру, и Иванушке Бездомному. В сне Бездомного Маргарита ведет за собой Мастера, и можно предположить, что это благодаря ей и ее святой покровительнице, дарующей прощение и милость грешникам, Мастер оказывается на лунной дорожке и уходит по ней со своей спутницей, приближаясь к Свету» (с. 77).

*И.Г.*

---

<sup>1</sup> Житие и страдание святой великомученицы Марины. – Режим доступа: <http://www.bibliotekavolga.ru/marina.htm>

---

*О.В. Побивайло*

## **МИФОЛОГИЯ СЕМЬИ В ПРОЗЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ\***

Произведения Людмилы Улицкой (р. 1943 г.), как правило, представляют собой семейные саги. Повествование в них занимает примерно половину века. Это и Великая Отечественная война 1941–1945 гг., и послевоенное время. «Фабула романов заканчивается всегда современностью: 1990–2000-е годы. И все полвека – это жизнь семьи» (с. 145). В романе «Даниэль Штайн, переводчик» синонимом семьи становится община.

В романах Улицкой содержится идея безграничности семьи (т.е. множество потомков), говорится в них и о случайности при создании семьи, и о некоторых моментах кровосмешения, а иногда об инцестуальных отношениях. Последнее, по мнению автора реферируемой статьи, является отголоском мира мифологии. Это и союз брата и сестры – Зевса и Геры, это и библейские братья, бравшие в жены своих сестер, это и Эдип, который убил отца и женился на своей матери, это и Федра, восплавшая любовью к пасынку Ипполиту, и проч. Пронизывает поэтику Улицкой и мотив близнечности, «становясь моделирующей основой» (с. 146).

Согласно мифологии, главой семьи может быть либо мужчина, либо женщина, либо первопара (Адам и Ева). В произведениях Улицкой Оксана Викторовна Побивайло находит все мифологические варианты. Три типа семей она называет «андроцентричным», «геноцентричным» и «универсальным» (с. 146). Глава семьи «андроцентричного» типа – женственный мужчина, причем

---

\* *Побивайло О.В.* Мифология семьи в прозе Людмилы Улицкой // Филология и человек. – Барнаул, 2010. – № 1. – С. 145–151.

«все мужчины-главы умирают при трагических обстоятельствах» (с. 147). Глава семьи «геноцентричного» типа – женщина. Они бывают в романах Улицкой положительными и отрицательными. В зависимости от характеров героинь сюжеты развиваются по-разному: семья либо разрастается и сохраняется, либо распадается и гибнет. «Универсального» типа семью возглавляет пара – мужчина и женщина. В мифах, как известно, первопара стоит у истоков сотворения или обновления мира (первопара в иудаизме – Авраам и Сарра).

Мифологию семьи в романах Улицкой продолжает тема детства. Ведь традиционным мифологическим сюжетом являлось особенное рождение особенного ребенка, в том числе рождение близнецов. Правда, согласно «Мифологическому словарю», рождение близнецов у многих народов считалось уродливым. Для поэтики Улицкой мотив близнецности является «одним из структурообразующих» (с. 149).

О.В. Побивайло заключает, что «мифология семьи в прозе Л. Улицкой ориентирована на архаические мифы, в частности о первопредках и о чудесном рождении» (с. 151).

*И.Г.*

---

*Татьяна Абрамзон*

## **«ЛОМОНОСОВСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ\***

«Текст» понимается в монографии как «организованная структура, элементы которой объединены общей темой и обладают связностью и цельностью» (с. 5). Пролог «ломоносовского текста» русской культуры образуют тексты, написанные на французском языке: речь врача Н. Г. Леклерка на академическом заседании 15 апреля 1765 г. и брошюра графа А.П. Шувалова, включавшая небольшое вступление и оду на смерть Ломоносова. Речь Леклерка положила в России начало обряду светского – академического – поминовения ученого. Графу Шувалову «принадлежит (...) сама формула “ломоносовского текста”» (с. 15) как первопроходца в области наук и создателя искусств в России.

Несколько лет спустя после смерти Ломоносова появляется ряд произведений, в которых он выступает в роли жителя загробного царства, одного из участников «разговоров в царстве мертвых». Здесь он «получает вторую, а точнее вечную жизнь, проходя своеобразную культурную реинкарнацию» (с. 38). Даже после смерти Ломоносов продолжает оставаться наиболее авторитетным российским литератором, выступая в загробном мире в роли «литературного гуру», в уста которого ныне живущие авторы влагают свои мнения о литературе.

«Царство мертвых на поверку оказывается очень живым: туда переносятся споры, по какой-то причине неразрешенные на земле, и Ломоносов в нем стабильно востребован, например, в роли

---

\* Абрамзон Т. «Ломоносовский текст» русской культуры: Избранные страницы. – М.: ОГИ, 2011. – 234 с.



мэтра российской филологии и защитника русского языка» (с. 63). Ломоносовский авторитет необходим и умеренному архаисту Боброву, и воинствующему новатору Батюшкову. «В этих текстах имя Ломоносова и приписываемые ему речи выполняют роль почти сакральную, соотносимую с упоминанием имен царствующих персон или цитат из Святого Писания» (с. 75).

Анализ первого тома «Словаря Академии Российской» (1789) показывает, что основным иллюстративным материалом для авторов словаря были Библия и Ломоносов. Из Ломоносова здесь приведено 170 цитат, тогда как из всех остальных авторов XVIII в. – только две. Цитаты из Библии и стихи Ломоносова образуют в словарных статьях два уровня – религиозный и светский (с. 89). «Такой высокий рейтинг цитирования должен был сформировать в культурном сознании идею образцовости ломоносовского языка» (с. 91).

Авторитет Ломоносова оказывается настолько велик, что критика отдельных мест в его поэзии развивается как бы параллельно мифу о Ломоносове. «Как бы литераторы ломоносовского и последующего поколений ни относились к нему, но его творчество стало и литературной кладовой образов, мотивов и сюжетов, и той системой координат литературного процесса, относительно которой авторы определяют себя и свое творчество» (с. 131).

В пушкинскую и послепушкинскую эпоху на первый план все больше выходит Ломоносов-ученый. Пушкин в знаменитом четверостишии «Отрок» («Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря...») отказывается от античных имен и образов античной мифологии. «Он выстраивает новую парадигму ломоносовского “мифа начала” – с библейскими интонациями и мотивами; торжественность ему придает величественный гомеровский гекзаметр. Голос, который призывает юного Ломоносова изменить свой путь, – это голос Бога, Христа, призывающего апостолов. Провиденциальность – одна из черт “ломоносовского текста” русской культуры» (с. 143).

«В русской культурной мифологии, пожалуй, лишь пушкинский миф оказался конкурентоспособен по отношению к ломоносовскому и смог его заменить. (...) Ломоносов превращается в “наше все” благодаря своей научной и профессиональной универсальности, способности впитать и переработать передовые европейские идеи, концепции, научные открытия. Пушкинская универ-

сальность другого рода – универсальность метафизическая и этико-эстетическая, способность выразить (...) абстракцию, именуемую русским духом и русской душой. Для эпохи Просвещения потребен был научный протеизм Ломоносова, для следующей эпохи на первое место вышли открытия духа» (с. 66).

В XVIII – начале XIX в. Ломоносов ставился в ряд величайших имен культурной истории: Гомер, Пиндар, Гораций, Цицерон, Ньютон, Лейбниц и Франклин. В XX в. Ломоносов все чаще именуется «русским Леонардо да Винчи». На первый план выдвигаются не реформаторские заслуги Ломоносова, а разносторонность его деятельности (с. 84).

*К.В. Душенко*

---

*Т.Г. Прохорова, В.Б. Шамина*

## **МЕТАФОРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА\***

В метафорах постмодернизма, как полагают авторы реферируемой статьи, сконцентрированы в образной сжатой форме «сущностные признаки постмодернистского мировосприятия» (с. 92). Феномен коллекционирования присущ ряду литературных произведений XX в. Это «Коллекционер» (1963) Дж. Фаулза, «Парфюмер» (1985) Патрика Зюскинда, «Каталог Латура, или Лакей маркиза де Сада» (1996) Н. Фробениуса, «Процесс Элизабет Кри» (1997) П. Акройда, «Декоратор» (1999) Б. Акунина. В каждом из этих романов феномен коллекционирования проявляется на уровне темы, сюжета и манеры письма, основывающейся на полициатности.

Роман Дж. Фаулза «Коллекционер» повествует о молодом клерке Фредерике Клегге, коллекционирующем бабочек, но и женщин он делит на пригодных и непригодных для коллекции. Он похищает студентку-художницу Миранду Грей и держит ее взаперти, причем всего лишь в качестве коллекции. «Это понятие в романе приобретает метафорическое звучание» (с. 94).

В «Парфюмере» П. Зюскинда и в «Каталоге Латура, или Лакей маркиза де Сада» Н. Фробениуса действие происходит во Франции XVIII в., а имя маркиза де Сада (в «Парфюмере» оно упоминается в начале романа) воспринимается как знак превращения «духовных, нравственных и эстетических ценностей в пустые

---

\* Прохорова Т.Г., Шамина В.Б. Метафоры постмодернизма в литературе XX века // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах. – Казань: Каз. ун-т, 2011. – С. 92–105.

означаемые» (с. 95). В романе П. Акройда «Процесс Элизабет Кри» речь идет о Лондоне рубежа XIX–XX вв., ибо именно тогда происходило осознание относительности духовных ценностей и расцветал декаданс. В романах Зюскинда, Фробениуса и Акройда описываются истории серийных убийц, причем мотивом преступления является собирание некой коллекции. Антигероям названных выше романов присущ общий мотив сиротства, сопровождающийся образом пустоты. Метафора пустоты вообще имеет особое значение в постмодернистской литературе, в которой внутренний мир персонажа сравнивается с «пустой комнатой», поскольку в нем нет ни чувств, ни переживаний, ни нравственных ценностей.

Во всех перечисленных романах «мотив пустоты» дополняется мотивом бесплодия, ибо их антигерой не испытывает необходимости в чувственных удовольствиях, стремясь к осуществлению поставленной цели, с которой связан мотив присвоения, имеющий также, по мнению авторов реферируемой статьи, метафорический смысл.

Законченное воплощение получает в романе Питера Акройда эстетизация безобразного, ведь убийства, совершаемые Элизабет Кри, являются актом чистого искусства, ибо она воспринимает мир сквозь призму игры, как театр. Словом, «жизнь и театр меняются местами и заменяют друг друга, игра подменяет подлинное существование» (с. 101).

В романе Б. Акунина «Декоратор» действие происходит в Москве в 1889 г., когда в городе появился маньяк-убийца, присвоивший себе титул декоратора. Убийца Соцкий тоже коллекционер, ибо он тщательно выискивает образцы человеческого уродства. Используя приемы постмодернистского письма, Б. Акунин поднимает важные философские и нравственные проблемы. В его романе есть и, можно сказать, положительный герой – следователь Фандорин, который желает казнить убийцу собственноручно.

*И.Г.*

---

*И.Л. Галинская*

## **ПАТРИК ЗЮСКИНД И ЕГО РОМАН «ПАРФЮМЕР»**

Немецкий писатель Патрик Зюскинд родился в 1949 г. в семье публициста Вильгельма Эммануэля Зюскинда в баварском городе Амбахе. После окончания школы и службы в армии Патрик Зюскинд учился в Мюнхене, где изучал историю и французский язык. С 1974 г. Зюскинд занимался написанием сценариев, писал пьесы, рассказы. Когда писатель опубликовал одноактную пьесу «Контрабас» (1980), она принесла ему успех на театральной сцене, была поставлена в шести немецких театрах. В 2000 г. пьеса Зюскинда «Контрабас» увидела свет рампы и в России.

В детстве Патрик получил музыкальное образование, он учился играть на пианино и демонстрировал свое музыкальное воспитание на отцовских «чайных вечерах», но это был неприятный опыт в его жизни, что и отразилось как в пьесе «Контрабас», так и в автобиографической «Повести о господине Зоммере» (1991). В молодости Патрик Зюскинд серьезно изучал историю французской культуры, а когда начал писать роман «Парфюмер» и решил, что действие его будет происходить во Франции, то объехал места действия будущего романа и проконсультировался в парфюмерной фирме «Фрагонар» («Fragonard») относительно деталей изготовления ее продукции.

Роман «Парфюмер» вышел в свет в 1985 г. в швейцарском издательстве «Диоген» в Цюрихе. Однако до этого в 1984 г. роман печатался в виде сериала в одной из наиболее известных немецких газет «Франкфуртер Альгемайне», а в еженедельнике «Шпигель» книга находилась в списке бестселлеров целое десятилетие (8).

Роман «Парфюмер. История одного убийцы» сделал его автора Патрика Зюскинда одним из самых известных писателей со-

временной немецкой литературы. К концу XX в. роман был переведен на 39 языков, продан в количестве десяти миллионов экземпляров, включая три миллиона, проданных в Германии (8).

Роман «Парфюмер. История одного убийцы» нельзя считать детективом, поскольку уже в названии сказано, что его главный персонаж – убийца. Роман начинается с заявления автора о том, что его персонаж Жан-Батист Гренуй – гениальное чудовище «вроде де Сада, Сен-Жюста, Фуше, Бонапарта и т.д.» (2, с. 5).

Действие романа происходит во Франции в XVIII столетии, а его протагонист Гренуй конкретной исторической фигурой отнюдь не является, это преимущественно плод фантазии Патрика Зюскинда, хотя точно указан год рождения антигероя (1738), как и дата его смерти (1767) и говорится, что такой человек существовал.

Мать Гренуя была торговкой рыбой на парижской улице О-Фер. Она родила его под разделочным столом, где до этого рожала уже четыре раза и выбрасывала новорожденных вместе с рыбьими потрохами. Однако на этот раз она потеряла сознание и вывалилась из-под стола на середину улицы. Когда прохожие привели полицию, женщина пришла в себя, но под столом заорал новорожденный малыш. В результате признавшуюся в многократном детоубийстве мамашу судили и через несколько недель повесили на Гревской площади.

Ребенка отнесли в монастырь, где его крестили и отдали кормилице по имени Жанна Бюсси. Через несколько недель она вернула ребенка в монастырь, сказав, что он совсем не пахнет так, как должны пахнуть малые детки. Тогда патер Террье отнес младенца другой кормилице – мадам Гайар, которая спустя восемь лет продала Жана-Батиста знакомому кожевнику Грималю, получив за мальчика 15 франков комиссионных.

Жан-Батист Гренуй обладал тонким нюхом и умением запоминать различные ароматы. Однажды, это было 1 сентября 1753 г., он учуял какой-то нежный аромат и пошел в ту сторону, откуда запах доносился, т.е. на улицу Марэ. Там Гренуй увидел девушку, чей аромат и был столь изысканным. 16-летний Гренуй задушил девушку, запомнил ее аромат и решил, что должен стать «Творцом запахов... величайшим парфюмером всех времен» (2, с. 54).

Когда Жан-Батист устроился подсобным рабочим в парфюмерную лавку Джузеппе Бальдини, он начал создавать духи, которые прославили его хозяина, а сам Гренуй стал специалистом в области перегонки трав и цветов, т.е. опытным парфюмером. Весной 1756 г. Жан-Батист ушел от Бальдини и отправился пешком из Парижа на юг Франции в город Грас, который славился своими парфюмерами. Однако, дойдя до отрогов Альп, он обосновался в естественной узкой штольне – в пещере одной из гор, и прожил там семь лет, питаясь маленькими саламандрами, змеями, ящерицами и заедая их травой и клюквой.

Через семь лет Гренуй в чудовищном виде (волосы – по колено, жидкая борода – до пупа) вновь двинулся пешком на юг. По дороге в городе Пьерфор судьбой Гренуя заинтересовался маркиз де ла Тайад-Эспинасс, слуги которого привели Жана-Батиста в человеческий вид. Вскоре Гренуй сбежал от маркиза и опять пешком отправился в город Грас, где устроился вторым подмастерьем в маленькую парфюмерную мастерскую мадам Арнульфи. Ее первого подмастерья звали Домиником Дрюо, и мадам вскоре вышла за него замуж. В этой мастерской Жан-Батист овладел всеми секретами парфюмерного дела, но он страстно желал научиться создавать запах тех чрезвычайно редких людей, которые внушают любовь (2, с. 221). А таковыми, по мысли Гренуя, являлись молодые красивые невинные девушки.

Жан-Батист начал убивать таких девушек, причем настолько ловко, что его никто и не думал подозревать. Гренуй убил в Грасе более 20 девушек и срезал их волосы, которые унес с собой вместе с платьями. Полиция заподозрила цыган, затем – итальянских батраков-сезонников, монахов, цистерцианцев, франкмасонов, сумасшедших из богадельни, углежогов, нищих, даже аристократов, но Грасского Убийцы Девушек она долго не могла найти.

Когда же была убита дочь Второго Консула Граса Антуана Риши – Лаура, следствие вышло на Гренуя, он был арестован и приговорен к публичной казни путем раздробления суставов.

Казнь назначили на самой большой городской площади, куда с утра в ожидании зрелища начал стекаться народ. В центр площади подтащили трибуну и эшафот, пришел палач со своими подручными. Убийцу привезли в карете. Когда Гренуй вышел из кареты, произошло чудо. Десять тысяч человек на площади и на окружающих склонах прониклись верой в то, что этот

маленький человек «никак не мог быть убийцей» (2, с. 275). Это понял и палач.

А дело было в том, что Гренуй брызнул на себя духами, которые внушают людям чувство любви, духами, созданными им из ароматов убитых невинных девушек. Даже отец убитой Лауры Риши возлюбил Гренуя и увел его в свой дом, где объяснил ему, что магистрат Граса отменил приговор, и Гренуй может быть свободен. Правители в конце концов тайно казнили Доминика Дрюо, ибо хижина, где были обнаружены вещи убитых девушек, принадлежала усадьбе его жены, мадам Арнульфи.

Гренуй, сбежав из дома Риши, пешком отправился в Париж. Он шел по ночам, обходил города, избегал дорог. Он не хотел больше жить. «Он хотел вернуться в Париж и умереть» (2, с. 291). В Париже около полуночи Гренуй пришел на кладбище, где после ухода могильщиков собирался всякий сброд – воры, убийцы, бандиты, проститутки и проч. Жан-Батист смешался с толпой этих людей и опрыскал себя своими духами, отчего «вдруг весь засиял красотой, как от лучистого огня» (2, с. 294). Люди бросились к нему толпой, разодрали его и «каждый из этой дикой своры ухватил себе кусок» и сожрал его (2, с. 295). Таков был конец Жана-Батиста Гренуя.

За 25 лет после опубликования романа Зюскинда и в Интернете, и в прессе появилось множество рецензий и статей, посвященных «Парфюмеру». Статья Семена Борзенко о правде и вымысле в романе Зюскинда («Парфюмер» стал литературной сенсацией XX в.) отвечает, в частности, на вопросы, был ли у Гренуя прототип, и можно ли создать аромат любви (1).

Реальным прототипом Жана-Батиста Гренуя С. Борзенко считает серийного убийцу женщин и детей Мануэля Бланко Ромасанта, который жил в середине XIX в. в Испании. «Причем есть основания полагать, что своих жертв Ромасанта освежевывал, выкачивал из трупов жир, а его уже продавал аптекарям, производившим из данного сырья высококлассное мыло», – пишет С. Борзенко (1, с. 3). Этот маньяк-психопат был приговорен к смертной казни через удушение в апреле 1853 г., но спасен испанской королевой Изабеллой II.

Что же касается возможности создания аромата любви, единого для мужчин и женщин и подобного тому, который сделал в романе «Парфюмер» Гренуй, то эта задача так и останется нере-



шенной, считает С. Борзенко: «Никогда. Может и к лучшему? Вы представьте мир, в котором получили распространение соответствующие духи. Он же сойдет с ума!» (1, с. 28). А вот каннибализм, которым заканчивается роман «Парфюмер», был Европе знаком, но не в XVIII в., а во время великого голода 1314–1315 гг. Средневековый летописец – монах Рауль Глабер пишет еще об одном европейском голоде 1032–1034 гг., когда люди начали пожирать человеческую плоть. «Во многих местностях, чтобы утолить голод, выкапывали из земли трупы» (цит. по: 1, с. 3). Теория же летального флюида, которую в романе отстаивал маркиз де ла Тайад-Эспинасс, по мнению С. Борзенко, «сугубо пародийна и целиком и полностью придумана Зюскиндом» (1, с. 29).

Сравнивая в самом начале своего романа образ Гренуя с маркизом де Садом (1740–1814), Зюскинд называет их «гениальными чудовищами» (2, с. 5). Но персонаж Зюскинда, хотя он столь же далеко от морали, как и персонажи, созданные Садом, в корне от них отличается. «Суть в том, что Гренуя абсолютно чуждо сластолюбие» (3, с. 262). Мотивы преступлений персонажей де Сада и Гренуя ни в чем не совпадают. «Сад издевается над прекраснодушными верованиями просветителей и гуманистов, демонстрируя, что деяния, которые посрамили человеческий род, как раз и явились органичным проявлением людской натуры. У Зюскинда такие же деяния подчинены, как ни дико звучит, желанию любви» (3, с. 262). Но когда трупы убитых Гренуем красавиц обследовали на предмет нарушения девственности, то тут же «выяснилось, что все они остались нетронутыми» (2, с. 231).

Присваивая запах невинных девушек, Жан-Батист Гренуй, по воле автора, сам был лишен запаха и приравнен к клещу, о чем неоднократно говорится в романе (2, с. 26, 84, 156, 223, 225). А иногда он сравнивается с черным пауком, с маленьким черным лягушонком, с животным, ибо является существом всего лишь человекоподобным (2, с. 88). Поэтому создание запаха, который внушал бы любовь, для Гренуя равнозначно «победе над собственной участью клеща» (3, с. 262). Но сравнение с лягушкой заложено в самой фамилии «Гренуй», ибо французское слово «grenouille» означает «лягушка». Его семилетнее пребывание в пещере, когда он питался саламандрами и ящерицами, подчеркивает, что он, скорее, животное, а не человек. Это объясняет и абсолют-

ную аморальность Гренуя: ведь «о Боге он не имел ни малейшего понятия» (2, с. 147).

Авторы критических работ о романе Зюскинда «Парфюмер» называют произведение постмодернистским, хотя сам писатель с этим не соглашается. Его ставят в один ряд с такими постмодернистами, как Дж. Барт, Дж. Фаулз, А. Роб-Грийе, У. Эко, Т. Пинчон, К. Рансмайр. Постмодернистский роман характеризуют «открытость многим литературным ветрам»: «литературный розыгрыш, игра произвольных намеков, двойное и тройное кодирование, хронологическое переосмысливание и литературная симуляция» (4, с. 24). Авторы создают текст-стилизацию из загадок, намеков, версий, цитат и полуцитат, аллюзий, новых наслоений и проч.

Постмодернистский роман характеризует и принцип множественности (Pluralität). «Множественность мира, нарисованного в постмодернистском романе, грандиозна, беспредельна в своих бесчисленных переходах, метаморфозах» (4, с. 39). Так, в романе «Парфюмер» налицо оригинальная, упорядоченная система цитирования множества первоисточников, причем цитирование не дословное, а «инновационная попытка современного автора создать новое произведение, опираясь на стилистические традиции многих источников» (4, с. 48).

И это отнюдь не «унылое» записывание цитат, писатель их переосмысливает на грани подражания и пародии, т.е. занимается пародийным преувеличением. Зюскинд «многообразно и пародически кодирует свой роман, наносит боковые удары в спину каноническим произведениям» (цит. по: 4, с. 49). Указанным образом в романе «Парфюмер» использованы произведения Гюго, Бальзака, Золя, Флобера, Томаса Манна, Гофмана, Клейста, Гёте, Гюисманса и многих других авторов. Короче говоря, «Парфюмер» – это роман-цитата, в котором интегрированы и перефункционалированы даже миф о Прометее и миф об Орфее.

Текстуально-аналитический критик из Гарвардского университета (США) Юдит Райан в статье о проблеме литературной стилизации в романе Зюскинда «Парфюмер» пишет, что его интертекстуальность в наибольшей степени концентрируется в аллюзиях на творчество романтиков и символистов (9, с. 396). Но такие аллюзии, которых множество в романе, по мысли Ю. Райан, не могут не вызвать вопрос, насколько оригинально произведение Зюскинда. Легко угадываются сюжеты стихов Бодлера, Рембо и

Рильке. Ю. Райан также указывает на роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», на сказки братьев Гримм, на «Необычайную историю Петера Шлемиля» Шамиссо, на «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, на произведения Гёте.

Многие критики отзываются отрицательно о второй части романа «Парфюмер», которую, по мнению Ю. Райан, нужно понимать как пародию на традицию романтизма. А концовка романа еще более пародийна, чем описание семилетней жизни Гренуя в пещере. Джон Апдайк в журнале «Нью-Йоркер» в 1986 г. написал, что эта концовка является «самой слабой» частью романа «Парфюмер» (9, с. 402). Неудивительно, полагает Ю. Райан, что каннибалистическое пожирание растерзанного тела Гренуя в концовке романа парадоксально становится конечной, последней стадией его жизни, стадией, которая не совпадает с мечтаниями о «Великом Гренуе», декларируемыми им на всем протяжении романа. Заключительная фраза романа о том, что каннибалы совершили свое ужасное дело из любви, является «окончательной иллюстрацией того специфического вида постмодернизма», какой представляет собой роман «Парфюмер», т.е. «специфического вида игры между автором и читателем» (9, с. 396, 402).

Поскольку Жан-Батист Гренуй описан как серийный убийца, то критики относят роман к жанру криминальной литературы, ибо «Парфюмер» (что уже было нами сказано ранее) к детективному жанру не принадлежит. Разница между криминальным и детективным сюжетами состоит в том, что первый сосредоточен на описании убийства и на рассказе о личности, совершающей таковое. Детективный же сюжет описывает работу по разгадке причин преступления и поиски преступника (8). Рассказ о серийном убийце в криминальном романе требует исследования психологических причин совершения подобных преступлений.

Как известно, Зигмунд Фрейд считал, что поведением людей правят иррациональные психические силы, т.е. неосознаваемая психическая активность. Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» и является примером использования этих положений психоанализа, полагает польский литературовед Томаш Малишек (6, с. 7–8).

Канадские литературоведы Р. Дж. Уитингер и М. Герzog считают, что роман Зюскинда начинается фразой, заимствованной из повести Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» (1818) и из повести Генриха фон Клейста «Михаэль

Кольхаас» (1810). Зюскинд пишет: «В восемнадцатом столетии во Франции жил человек, принадлежавший к самым гениальным и самым отвратительным фигурам этой эпохи...» (2, с. 5). Э.Т.А. Гофман представляет антигероя Рене Кардильяка, золотых дел мастера XVII в., как одного из самых искусных и вместе с тем странных людей своего времени. Генрих фон Клейст начинает повесть фразой о том, что его антигерой лошадиный барышник Михаэль Кольхаас был одним из самых справедливых, но и самых страшных людей середины XVI столетия. Если Гренуй убивал невинных девушек, то Рене Кардильяк убивал заказчиков, для которых он сделал роскошный драгоценный убор, а Михаэль Кольхаас со своей бандой разгромил Саксонию из-за двух вороных коней, которых у него отобрали.

Американский литературовед Манфред Джейкобсон называет три вида стратегий романа «Парфюмер». Во-первых, это желание Зюскинда подразнить читателя утверждением, будто Жан-Батист Гренуй является исторической фигурой, для чего указываются даты его рождения и смерти. Во-вторых, этот персонаж романа, по всей вероятности, представляет собой единственный образ гения обоняния в мировой художественной литературе. И в-третьих, сделав Гренуя таким гением, Зюскинд «заложил основу для большинства метафор, каламбуров, приключений и изобретательности романа» (5, с. 202).

Одной из основных концепций анализа постмодернистского литературного произведения в середине XX в. стало понятие интертекстуальности. Наиболее четко его сформулировал в 1973 г. французский теоретик культуры и литературы Ролан Барт (1915–1980) как переплетение различных культурных кодов и дискурсов, т.е. специфических правил организации письменной или устной речевой деятельности. Согласно Р. Барту, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фраг-

менты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем...»<sup>1</sup>

Постмодернистские литературные произведения также демонстрируют своеобразный вид иронии, причем иронии идеологической. Однако в основе литературного постмодернизма лежит не только ирония, но и пародия, и литературная стилизация, и сочетание этих форм.

Зюскиндовский парфюмер Жан-Батист Гренуй являет собой пример суперэгоистической, суперотчуждающей личности. «Его злая и агрессивная идеология направлена на то, чтобы “перевернуть мир вверх дном”, достигнуть абсолютной власти над людьми, навязать им новый, являющийся слепком “черной души”, ложный и опасный выбор» (4, с. 55).

Гренуй страшен своей жаждой не только овладеть всем миром, но и «аурой каждого отдельного человека» (там же). Жан-Батист мечтает о том, чтобы его любили, но одновременно он осознает свое преступное намерение «полностью и окончательно контролировать других людей» (5, с. 209). Желая покорить людей, Гренуй говорит себе, что «хочет этого потому, что насквозь пропитан злом. И при этом он усмехался и был очень доволен» (2, с. 184).

Приемы литературной стилизации в романе «Парфюмер» имеют «идеологическое значение, в особенности для немецкоязычных стран», — пишет Юдит Райан (9, с. 402). А по мнению Манфреда Джейкобсона, текст «Парфюмера» есть «иносказание о Третьем рейхе, т.е. изложение идеологии тоталитаризма» (5, с. 210). Да и другие исследователи подчеркивают, что «Парфюмер» прежде всего и исключительно является либо иносказанием о Третьем рейхе, либо о каком-то ином политическом режиме. И в подтверждение такой интерпретации романа они приводят главу, описывающую оргию толпы, собравшейся наблюдать казнь Гренуя и внезапно осознавшей, что он отнюдь не убийца, но воплощенная невинность. А отец убитой им Лауры Риши даже стал называть Гренуя своим сыном, братом Лауры: «Ты ее брат, и я хочу, чтобы ты стал моим сыном, моей радостью, моей гордостью, моим наследником» (2, с. 285).

---

<sup>1</sup> Цит. по: Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. — М.: Интрада, 2001. — С. 102–103.

Итак, многие рецензенты вслед за Джейкобсоном считают, что роман «Парфюмер» представляет собой аллереорию Третьего рейха, показывая тоталитарную личность Гренуя. Роман позволяет воспринять его протагониста «как одну из целого ряда чудовищных личностей, которые осуществляли перевороты и ужасы более современных эпох» (10, с. 223).

### Список литературы

1. Борзенко С. Парфюмер. Правда и вымыслы Патрика Зюскинда. – 29 с. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/06/10/738/>
2. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.
3. Зверев А. Преступления страсти: Вариант Зюскинда // Иностранная литература. – М., 2001. – № 7. – С. 256–262.
4. Постмодернизм в зарубежной и русской литературах: (коллективная монография). – Казань: Каз. ун-т, 2011. – 201 с.
5. Jacobson M.R. Patrick Süskind's «Das Parfum»: A postmodern Künstlerroman // The German Quarterly. – Philadelphia (Pennsylvania), 1992. – Vol. 65, N 2. – P. 201–211.
6. Malyszek T. Ästhetik der Psychoanalyse. Die Internalisierung der Psychoanalyse in den literarischen Gestalten von Patrick Süskind und Sten Nadolny. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu, 2000. – 216 S.
7. Süskind P. Das Parfüm: Die Geschichte eines Mörders. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 1985. – 295 S. (В немецком языке слово «духи» имеет двойное написание: со знаком умляута и без него «das Parfüm, das Parfum»).
8. Rarick D.O. Serial killers, literary critics and Süskind's «Das Parfum». – Mode of access: <http://tmmla.wsn.edu/ereview/63.2/articles/rarick.asp>
9. Ryan J. The problem of pastiche: Patrick Süskind's «Das Parfum» // The German Quarterly. – Philadelphia (Pennsylvania), 1990. – Vol. 63, N 3–4. – P. 396–403.
10. Whiting R.G., Herzog M. Hoffmann's «Das Fräulein von Scuderi» and Süskind's «Das Parfum»: Elements of homage in a postmodernist parody of a romantic artist story // The German Quarterly. – Philadelphia (Pennsylvania), 1994. – Vol. 67, N 2. – P. 222–234.

---

*Е.Н. Шехтман*

## **ИДЕЯ ДИАЛОГИЗМА В ТРУДАХ МАРТИНА БУБЕРА И МИХАИЛА БАХТИНА\***

Идея диалогизма в России преимущественно ассоциируется с творчеством М.М. Бахтина (1895–1975), который еще в молодости восхищался работами зарубежных «диалогистов», и в частности Мартином Бубером (1878–1965) и его знаменитой книгой «Я и Ты» («Ich und Du»)<sup>1</sup>, вышедшей в 1922 г. в Берлине.

Мартин Бубер, представитель «диалогического персонализма», родился в Вене, жил во Франкфурте, затем – в Швейцарии, а в 1937 г. эмигрировал в Палестину, где с 1938 по 1951 г. был профессором философии Еврейского университета в Иерусалиме. В работе «Я и Ты» Бубер различает два основных мира: «я – оно» и «я – ты». Первый мир означает, что человек воспринимает других людей и окружающие его предметы в качестве безличных объектов, предназначенных для использования. Другой мир («я – ты») означает живой, персональный, диалогический подход, причем и к людям, и к объектам, и к Богу. Бубер пишет, что человек не может жить без «оно», но если он живет только с этим, то он не является человеком.

Согласно Буберу, отношение к человеку аналогично отношению к Богу, ибо Бог охватывает весь мир, но не является всем миром. Бог охватывает человека, но не является человеком. Диа-

---

\* *Shekhtman E.N.* The idea of dialogue in the work of Martin Buber and Mikhail Bakhtin // Полилог культур: Один мир – многообразие языков. – Ярославль: Ярослав. гос. ун-т им. П.Г. Демидова, 2011. – С. 20–23.

<sup>1</sup> *Бубер М.* Я и Ты // *Бубер М.* Два образа веры. – М.: Республика. – 1995. – С. 16–92.

лог развертывается между людьми, между индивидом и окружающим его миром, между личностью и Богом. В противном случае наблюдается монологическое существование.

Михаил Михайлович Бахтин в работе «Проблемы творчества Достоевского»<sup>1</sup> исследовал полифонический характер романов Достоевского, их «многоголосность». Он считал, что Достоевскому принадлежат три открытия. Во-первых, это новая образная структура человека, который обладает сознанием, равным по законченности сознанию Другого. При этом сознание Другого не включено в сознание автора, а берется извне. Во-вторых, объектом искусства становится саморазвивающаяся идея, неотделимая от персонажа. В-третьих, диалогизм назван специфической формой взаимодействия между осознанием равных прав и равного значения (с. 22). В.С. Библер в книге «Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры»<sup>2</sup> (М., 1991) пишет, что он не уверен в том, что вышеназванные три открытия принадлежат только Достоевскому. Скорее, тут налицо соавторство: Достоевский – Бахтин.

Бахтин пишет и о диалогической природе самой жизни, полагая, что для Достоевского все в жизни является диалогом, что жить означает участвовать в диалоге. При этом Бахтин зачастую использует немецкие слова из философских текстов Бубера. Например, используется немецкое неопределенное местоимение «man» наряду с формами Я и Другой («man sagt» – говорят).

Итак, можно сказать, что идея диалогизма плодотворна и для Бубера, и для Бахтина, хотя у Бубера этот концепт охватывает все виды жизни в целом, включая Бога, но по Бахтину, «диалогические отношения являются не логическими, а персонологическими»<sup>3</sup>.

*И.Г.*

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского.* – Киев: Next, 1994. – 511 с.

<sup>2</sup> *Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры.* – М.: Гнозис, 1991. – 170 с.

<sup>3</sup> *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 226.



---

*Т.Г. Прохорова*

**ПАРАДОКСЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИГРЫ  
С ЗАРУБЕЖНОЙ КЛАССИКОЙ:  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ)\***

Как известно, постмодернистский текст характеризуется полицитатностью. Творчество Людмилы Петрушевской (р. 1938 г.) некоторые исследователи рассматривают именно в русле постмодернизма. Автор реферируемой статьи изучает формирование постмодернистского дискурса в творчестве Петрушевской посредством анализа форм и функций литературной игры, причем она обращается к тем произведениям, «в которых принцип литературной игры заявлен уже в самом названии» (с. 77).

Речь идет о рассказах Петрушевской «Новые Робинзоны», «Новый Гулливер» и «Новый Фауст», которые Т.Г. Прохорова рассматривает как маленький цикл, хотя сама Петрушевская так их не определяет<sup>1</sup>.

Писательница вступает в диалог с произведениями западноевропейской литературы XVIII в. – «Робинзоном Крузо» Даниеля Дефо (ок. 1660–1731), «Путешествием Гулливера» Джонатана Свифта (1667–1745) и «Фаустом» И.В. Гёте (1749–1832). В рассказе «Новые Робинзоны» вместо созданной Дефо утопии Петрушевская создает антиутопию, ибо читатель одновременно с персонажами «испытывает чувство надвигающейся катастрофы» (с. 78). В рассказе Петрушевской можно обнаружить игру со стилем ро-

---

\* Прохорова Т.Г. Парадоксы литературной игры с зарубежной классикой: (На материале прозы Л. Петрушевской) // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах. – Казань: Каз. ун-т, 2011. – С. 76–91.

<sup>1</sup> См. сборник: *Петрушевская Л. Где я была.* – М.: Вагриус, 2002. – 304 с.

мана Дефо, ибо «и тот, и другой тексты представляют собой имитацию мемуаров» (с. 79). Наконец, у Дефо читатель видит гимн вдохновенному труду, тогда как в рассказе Петрушевской «Новые Робинзоны» нагнетается атмосфера безысходности, хотя ее герои «сохраняют милосердие и человечность» (с. 80).

В рассказе «Новый Гулливер» основным является мотив мании, одержимости. В тексте повествуется о маленьких человечках, живущих за плинтусом, т.е. бредовой галлюцинации персонажа-рассказчика. И чем «более скрупулезно описывается деятельность лилипутов, тем более возрастает ощущение бредовой галлюцинации» (с. 84). Петрушевская в этом рассказе пишет об относительности всего, да и герой, который болен, сам понимает свою ничтожность и беспомощность, хотя полагает себя Богом для своих маленьких человечков-лилипутов.

Рассказ «Новый Фауст» Т.Г. Прохорова рассматривает как «пример пародирования постмодернистского текста» (с. 85). Дело в том, что сюжетная ситуация о немецком маге, продавшем душу дьяволу, использовалась многими авторами, но драматическая поэма Гёте есть самая выдающаяся версия немецкой легенды. Игра Петрушевской с читателем в этом рассказе основана «на эффекте шокового контраста знакомой ситуации и пародийной искаженности хрестоматийных образов» (с. 86), причем тема Фауста воспринимается Петрушевской через роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», ибо в нем есть отсылки к «Фаусту» Гёте. В рассказе Петрушевской образ Мефистофеля пародийно снижен, «Фауст превращается в заурядного гомика, а Маргарита – в обыкновенную бесприютную девушку» (с. 88).

«В творчестве Петрушевской воплощается наиболее перспективный путь развития современной литературы – путь восстановления прерванных связей, усвоения культурного наследия прошлого и соотнесения его с задачами новой эпохи», – заключает Т.Г. Прохорова (с. 91).

*И.Г.*

---

*Игорь Немировский*

## **ЛИБЕРАЛИСТЫ И ЛИБЕРТЕНЫ: СЛУЧАЙ ПУШКИНА\***

Отзыв о Пушкине декабриста, члена Общества соединенных славян И.И. Горбачевского (1800–1869), содержащийся в его письме другому декабристу, М.А. Бестужеву, – пожалуй, самая резкая и почти табуированная в пушкиноведении оценка личности поэта. Этот отзыв настолько смутил пушкиниста М. Семевского, что он исключил его из первой публикации письма. В научный оборот отзыв Горбачевского был введен незадолго до революции 1917 г. Однако в академическом издании записок и писем Горбачевского 1963 г. этот отзыв опубликован с купюрой.

Сделан он был 12 июня 1861 г., по прочтении Горбачевским «Записок о Пушкине» И. Пушина. Самая резкая его часть такова: «Нам от Верховной Думы [Южного общества декабристов] было даже запрещено знакомиться с поэтом Александром Сергеевичем Пушкиным, когда он жил на юге. И почему было прямо сказано, что он по своему характеру и малодушию, по своей развратной жизни сделает донос тотчас правительству о существовании Тайного общества» (с. 115). Среди декабристов Горбачевский имел репутацию строгого мемуариста. Его «Записки» – наиболее точное и подробное свидетельство об Обществе соединенных славян и восстании Черниговского полка. Следовательно, нет оснований не доверять утверждению Горбачевского о существовании запрета на знакомство с Пушкиным.

---

\* *Немировский И.* Либералисты и либертены: Случай Пушкина // НЛЮ. – М., 2011. – № 111 – С. 113–129.

Натан Эйдельман был первым советским историком, признавшим существование запрета, однако объяснял его появление случайным обстоятельством — клеветническими сведениями о Пушкине, дошедшими до М. Бестужева-Рюмина и С. Муравьева-Апостола через одесского знакомого поэта, Александра Раевского. С точки зрения Эйдельмана, Пушкин и декабристы относились к одному идеологическому лагерю, и разногласия между ними имели не принципиальный характер.

По мнению автора статьи, этот запрет был не всего лишь недоразумением, а следствием «социальной репутации» Пушкина, сложившейся к тому времени. Автор цитирует высказывание В.Э. Вацура: «Во все времена историческому лицу сопутствует социальная репутация. Рядом с подлинным человеком живет, как отделившаяся от него тень, его облик, созданный современниками, представление о его личности и о его общественной роли» (с. 117). Сколь ни самостоятельна была эта репутация, она, как настоящая тень, в значительной степени отражала реальные качества личности Пушкина и особенности его творчества.

Б.В. Томашевскому принадлежит получившая распространение в пушкиноведении точка зрения о том, что «не только биографические обстоятельства толкали Пушкина на протест: веселое кощунство, которому предавался Пушкин, было не только ответом на принудительное отправление религиозных обрядов. Мистический тон царил в это время в высоких правительственных кругах» (с. 120).

Б. Томашевский называл «веселым кощунством» поэму «Гавриилиада» и именно ее считал реакцией на правительственный мистицизм. Однако поэма писалась в пасхальную и предпасхальные недели в 1821 г. в Кишиневе, тогда как главным местом правительственного мистицизма был Петербург, а временем его наиболее активного насаждения — два последних петербургских года Пушкина, 1818–1820. Кощунственное поведение поэта в эти годы и было реакцией на правительственный курс по утверждению в России очень специфического набора религиозно-нравственных норм во имя «евангельского государства». Центром этой работы выступал Департамент духовных дел Министерства просвещения во главе с А.И. Тургеневым, а также Библийское общество, опять-таки при деятельном участии А.И. Тургенева. Александр Тургенев видел в пушкинском поведении не просто «веселое

кошунство», а форму либертенного поведения, поскольку упрекал Пушкина не просто в «безбожии», а в чем-то, что «хуже этого». А хуже безверия – либертинаж, не просто дезавуирующий действующую систему религиозных ценностей, но и предполагающий ей известную альтернативу.

Деятельность по насаждению в обществе морально-этических норм вело не только правительство. Другим нормообразующим центром гражданского поведения в 1818–1820 гг. был Союз благоденствия, и направления кодифицирующих усилий правительства и Союза благоденствия во многом совпадали, различаясь лишь в одном, правда, очень существенном отношении: правительство учреждало в стране религиозное вольномыслие и некоторое равенство христианских конфессий, тогда как декабристы пытались отстаивать приоритет национального начала в гражданской этике и в религиозной жизни. Таким образом, «веселое кошунство» Пушкина воспринималось как враждебное не только правительством, но и декабристами, поскольку либертинаж поэта не особенно отличал насаждаемый правительством мистицизм от морализаторских начинаний членов Союза благоденствия, и главным образом потому, что этот либертинаж носил определенный антимасонский оттенок – субботние разгульные встречи «Зеленой лампы» имели в своей основе пародирующий масонские собрания элемент.

Можно утверждать, что в 1818–1820 гг. в глазах современников эротизм поэзии и кошунственное поведение перевешивали демонстрируемую Пушкиным склонность к политическому свободомыслию. Между тем для самого поэта важны были все три составляющие его творческого мировоззрения, а именно: подчеркнутый эротизм, религиозное вольномыслие и политический либерализм. Именно в таком сочетании пушкинское кредо было выражено в ряде программных стихотворений 1819–1820 гг.: «N. N.» («<В.В. Энгельгарту>»), «Веселый пир», «Всеволожскому», «Послание к кн. Горчакову» (все – 1819 год), «Юрьеву» (1820). Триединство эротики (культа наслаждения), политического либерализма и религиозного вольномыслия отражено в поэтических формулах, которыми поэт характеризует своих друзей; так, к В.В. Энгельгарту обращены строки: «Свободы, Вакха верный сын, / Венеры набожный поклонник / И наслаждений властелин!» С ним же Пушкин собирался поговорить «Насчет холопа записного, / На-

счет небесного царя, / А иногда насчет земного». Н. Всеволожский назван так: «Счастливый сын пиров, / Балованный дитя Свободы!»

Хорошо известно автоописание Пушкина в послании «Юрьеву» (1820): «А я, повеса вечно-праздный, / Потомок негров безобразный, / Взрощенный в дикой простоте, / Любви не ведая страданий, / Я нравлюсь юной красоте / Бесстыдным бешенством желаний...» «Бесстыдное бешенство желаний», объясняемое негритянскими корнями автора, должно было отсылать читателя к другому поэту негритянского происхождения, чья эротическая поэзия определила лицо русской любовной лирики пушкинской эпохи. Этим поэтом был Эварист Парни (1753–1814) (с. 122).

Русские читатели знали Парни как автора «Мадагаскарских песен» (1787), в которых «негритянская» тема была основной. Однако эротизм оригинала в русских переводах оказался ослаблен. Особенно сильной трансформации на русской почве подверглось понятие «сладострастия», ключевое для поэзии Парни. Пушкинское «бесстыдное бешенство желаний» вкупе с акцентуацией собственного негритянского происхождения должно было восстановить утраченный в русских переводах образ чувственного поэта-креола.

Парни был интересен Пушкину не только как автор любовной лирики, но и как поэт, открытый политическим темам. Наконец, для Пушкина были чрезвычайно важны антиклерикальные произведения Парни. Самоидентификация Пушкина с Парни должна была помочь публике распознать «русского Парни» и сделать характерные для поэзии Парни эротизм, либертинаж и либерализм частями единого творческого образа, возможно, антитетического образу, созданному Батюшковым. Этого не произошло. Современники не разглядели в пушкинском творчестве эпохи «Зеленой лампы» связи с Парни.

Поэтические послания Пушкина членам «Зеленой лампы» в декабристском кругу не разошлись. Популярными в декабристской среде стали только те стихотворения поэта, в которых политический радикализм совмещался со строгой моралью, прежде всего «Чаадаеву», «Кинжал» и «Вольность». Для декабристов совмещение либертенного и либералистского дискурсов не допускалось не только в жизни, но и в поэзии. Пушкин олицетворял противоположное начало, где политическая свобода не только могла,

но и просто обязана была сочетаться с широким спектром жизненных удовольствий.

Здесь проходит водораздел не только между Пушкиным и декабристами, но и между декабристами и дружеским литературным обществом «Зеленая лампа». Кажется, можно наконец подвести итоги долгой полемики и ответить отрицательно на вопрос, была ли «Зеленая лампа» декабристской организацией. Ответ этот следует из тех же предпосылок, что и объяснение того, почему Пушкина, несмотря на дружбу со многими членами тайного общества и сочувствие их целям, нельзя отнести к декабристам. Сочетание эротического, либертенного и либерального дискурсов было раздражающим и неприемлемым и для правительства, и для декабристов. Поэтому примерно в одно и то же время правительство отправляет поэта в ссылку под духовный надзор, а Верховная Дума Южного общества накладывает запрет на знакомство с ним.

Конечно, с конца 1850-х – начала 1860-х годов декабристы избегали критиковать Пушкина публично, потому что в контексте послереформенной общественной борьбы критика личности поэта приобретала разночинное звучание, которого большинство декабристов в нее не вкладывали, судя поэта сообразно с дворянскими представлениями о чести. Горбачевский выразил свое мнение с демократической прямоотой, нарушив тем самым сословное табу.

*К.В. Душенко*

---

*Сюзанна Франк*

## **ТЕПЛАЯ АРКТИКА: К ИСТОРИИ ОДНОГО СТАРОГО ЛИТЕРАТУРНОГО МОТИВА\***

Сюзанна Франк – профессор Гумбольдтского университета (Берлин). Она выделяет три типа повествований (нарративов) о «теплой Арктике» – географический, диахронный и трансформативный. Постулат географического нарратива: «Теплая Арктика существует», диахронного: «Теплая Арктика надвигается», трансформативного: «Теплая Арктика будет создана».

Вплоть до начала XX в. климатический облик Северного полюса оставался неизвестным, а потому была широко распространена утопическая идея о царящем там теплом и благоприятном климате. Миф о людях, живущих «за северными ветрами», о «гипербореях», существовал со времен Пиндара и Геродота. Гипербореев считали счастливым народом, живущим мирно, без войн, без насилия и страха смерти. Более того, они считались народом, близким к богам и наделенным поэтическим даром. В ходе освоения Севера местонахождение гипербореев отодвигалось все дальше.

На картах Меркатора (конец XVI в.) территории гипербореев переносятся на Северный полюс, который тогда представлялся в виде острова или группы островов. Ранее, в Средние века, земной рай мыслился на самом востоке и в соответствии с тогдашней картографической ориентацией помещался посередине верхней части карты. С Нового времени в верхней части карты изображается се-

---

\* *Франк С.* Теплая Арктика: К истории одного старого литературного мотива // НЛЮ. – М., 2011. – № 108. – С. 82–97.



вер, так что благодаря мифу о гипербореях земной рай на картах смог остаться на прежнем месте.

В XVII в. шведский ученый Олаф Рудбек наложил миф о гипербореях на миф об Атлантиде, что позволило ему считать Швецию «первой избранной культурой». Русский путешественник Яков Санников, вернувшись из экспедиций 1808–1810 гг., рассказывает о том, что видел за льдами зеленый холмистый остров. Василий Капнист сравнивает русскую культуру с гиперборейской.

В геоисторических моделях XIX в. образ теплой Арктики символизировал либо хорошее (потерянное) прошедшее время, либо завещанное (предсказанное) будущее. Шарль Фурье описывает геологическую катастрофу, ставшую следствием землетрясений и извержений вулканов, как переход из неполноценного земного возраста в полноценный и окончательный. Полюса растают, климат в Сибири станет более мягким, чем климат Флоренции, а в Петербурге будут расти лимоны. Новые люди грядущей эпохи будут значительно выше современных и жить значительно дольше – мирно и счастливо.

С появлением отчетов первых исследовательских экспедиций представления об Арктике меняются. Вслед за романом Мэри Шелли «Франкенштейн» (1818) появляется множество текстов, изображающих Арктику как место смертоносного холода и безвыходного уединения. Однако образ теплой Арктики не исчез окончательно. Останки окаменелых тропических растений и зверей, казалось бы, свидетельствовали о том, что в Арктике когда-то было тепло.

В романе Жюль Верна «Путешествия и приключения капитана Гаттераса» (1865) на месте полюса появляется гигантский, извергающий горящую лаву вулкан. В романе венгерского писателя Мора Йокаи Земля Франца-Иосифа временно превращается в рай, где даже удастся воскресить замороженных Адама и Еву. В романе чешского фантаста Карла Глоуха «Заколдованная земля» (1910) в ледяной Гренландии находят тропический оазис.

Фридрих Ницше создал новый миф о гипербореях. Гипербореи у Ницше – отнюдь не счастливые жители теплого острова на Крайнем Севере, но, скорее, обитатели самых суровых мест, покинувшие людское общество. «Гипербореи» Ницше – одинокие герои и властители будущего, арктический лед – символ сверхчело-

веческой силы, «воли к власти», которая отказывает себе во всех «теплых» человеческих чувствах.

В 1921–1922 гг. Вильяльмур Стефанссон, канадский этнолог исландского происхождения, опубликовал книги «Дружественная Арктика» и «Северный маршрут империи». Здесь одновременно используется и ницшеанское представление о героях-гипербореях, и гипотеза благоприятного арктического климата. Стефанссон заявляет, что хороший климат – это не тот климат, который балует человека, а тот, который вынуждает человека бороться с ним. Образ теплой Арктики, предлагаемый Стефанссоном, является не продолжением античного мифа, а опровержением современного представления («мифа») о враждебной человеку Арктике. Арктический Север для Стефанссона – не периферия, а центр будущей глобальной истории. В 1930-е годы Стефанссон одобрительно отзывался о сталинских планах освоения и заселения Арктики, видя в них подтверждение своего тезиса о «благоприятной для жизни Арктике».

В 1920-е годы советский ученый и писатель Владимир Обручев взялся за демистификацию мифа о гипербореях. В его романе «Земля Санникова» (1926) представлен вполне правдоподобный с точки зрения геологии сценарий, но при этом используются все составные элементы мифов о гипербореях и Атлантиде. Остров обнесен стеной высоких гор, которые охраняют от постороннего взгляда тайную жизнь на нем. Климат Земли Санникова резко отличается от арктического окружения: он теплый и плодородный. Но самое удивительное то, что путешественники находят на нем растения, животных и цивилизацию давно прошедших веков. Обитатели Земли Санникова, с одной стороны, подобны гиперборейцам. Они живут более или менее мирно, не испытывая каких-либо нужд или тягот. С другой стороны, они вовсе не избранное племя, близкое богам, а скорее народ-реликт. Вулканизм в качестве совершенно естественного явления становится причиной гибели народа, который оказался не богоподобным, райским, а непросвещенным и поэтому неполноценным.

Советская идеология 1930-х годов довела до предела модернистский проект тотального овладения природой. Литературный и, в частности, научно-фантастический образ теплой Арктики служил одним из самых ярких символов ожидаемого успеха этого проекта. В символическом плане овладение полюсом означало

также овладение планетой в целом. Восприятие Северного полюса как центра, вершины, исходной точки мира восходит уже к картам Меркатора, на которых полярный регион был изображен как земной рай, источник трех великих рек.

Эпопея Ильи Сельвинского «Челюскиниана», сборник рассказов Бориса Горбатова «Обыкновенная Арктика» и множество других произведений убеждали читателя в том, что с помощью чистого пафоса возможно превратить север в юг. Холод словно бы вытесняется внутренним теплом, т.е. чувством социальной общности полярников; пространство преодолевается с помощью радио.

Фантаст Александр Беляев в романе «Под небом Арктики» (1938) оперирует сразу несколькими арктическими мифами, связанными с «обогревом» севера. Более поздний пример изменения климата Арктики технологическим путем – роман Александра Казанцева «Арктический мост» (1943–1946). Однако в ситуации мировой войны образ Арктики как вершины мира символизирует не столько овладение земным шаром, сколько связь его частей, оторванных друг от друга. «Мост дружбы», проведенный под землей Арктики, должен преодолеть всякого рода вражду и границы.

Сегодня глобальное потепление климата рассматривается как угроза и вызывает страх перед будущим. Стремление к овладению миром отступает перед страхом его возможной утраты.

*К.В. Душенко*

---

*Назанин Сепанлу (Иран)*

## **ОТ ПИНОККИО К БУРАТИНО: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО А.Н. ТОЛСТОГО\***

Назанин Сепанлу (Иран) является заочным аспирантом кафедры истории русской литературы XX–XXI вв. филологического факультета МГУ. В статье рассказывается история создания сказки А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1935) по мотивам итальянской повести «Приключения Пиноккио, история одной марионетки» (1883) Карло Коллоди о деревянном человечке, впервые переведенной на русский язык в 1906 г.

Карло Коллоди (настоящая фамилия Лоренцини, 1826–1890) издавал сатирические журналы «Фонарь» и «Перестрелка», писал рассказы, публицистические очерки. В 1870-х годах начал писать для детей, и его повесть получила всемирную известность. Слово «*un burattino*», т.е. «марионетка» Алексей Николаевич Толстой (1883–1945) сделал именем героя своей сказки. Еще в 1923 г. в берлинском издательстве «Накануне» А.Н. Толстой вместе с писательницей Н. Петровской выпустил перевод сказки Коллоди. В «Золотом ключике» А.Н. Толстой сохраняет память о первоисточнике, поскольку персонажам даны итальянские имена и использованы традиции комедии масок. У Толстого все куклы являются положительными героями. Вообще тема искусства, театральная тема становится ведущей в сказке А.Н. Толстого, что отличает «Золотой ключик» от сказки Коллоди.

---

\* *Сепанлу Назанин (Иран). От Пиноккио к Буратино: Традиции и новаторство А.Н. Толстого // Вестник Московского университета. – Серия 9, Филология. – М., 2011. — № 5. – С. 158–164.*

Буратино у Толстого – милый шалун, тогда как Пиноккио у Коллоди – «хулиганистый мальчишка, которого надо перевоспитать» (с. 161). Папа Карло у Коллоди подлинный отец, а папа Карло у Толстого – духовный отец. Девочка с голубыми волосами у Коллоди – настоящая фея, волшебный помощник. Мальвина у Толстого – это обычная девочка, «и ее воспитательный напор смешон и жалок» (с. 162). Тема воспитания решена в двух сказках по-разному. У Коллоди ребенок должен получить воспитание в семье, у Толстого «ребенка воспитывают жизнь, обстоятельства, он сам» (с. 162).

При помощи образа Пьеро Толстой выражает свое ироничное отношение к символистской поэзии. Пьеро «всего боится, часто плачет, очень сентиментален» (с. 162) и остается посредственным поэтом. Этот характер Толстой заимствовал из традиционных масок комедии дель арте.

Один общий для обеих сказок персонаж – собака. У Коллоди пудель – это питомец и слуга Феи, а у Толстого Артемон «очеловечен и индивидуализирован» (с. 163), он становится помощником и защитником Мальвины. Слепой кот и хромая лиса у Коллоди являются символами хитрости, а лиса Алиса и кот Базилио у Толстого имеют не только хитрую, но воровскую натуру. В сказке Толстого есть политический подтекст, «которого не было и не могло быть у Коллоди» (с. 163).

Автор реферируемой статьи заключает, что А.Н. Толстому удалось не только переработать сказку Коллоди, но и придать сказке национальные черты, подарив детям нового героя – «шалуна и проказника, смело вступающего в бой за добро и справедливость» (с. 164).

*И.Г.*

---

*С.П. Сорокин*

**ЛИТЕРАТУРНО-КОММЕРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ  
«БОРИС АКУНИН»  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ  
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ\***

Понятие «литературный проект» довольно широко употребляется в современной литературе, в том числе применительно к фигуре Бориса Акунина. Литературный проект, по определению Я.М. Бендерского, «не просто книга сама по себе... пока еще не оцененная критикой, не книга, которая вбрасывается в безграничный книжный рынок, который ей нужно завоевать и доказать, что ее стоит купить и прочитать. Проект – это серьезное вложение капитала, целая индустрия шоу-бизнеса, хорошо знающая законы продаж, которая стоит за тобой и раскручивает твои книги, рекламируя, зондируя почву, оповещая читателей и внедряя в подсознание мысль, будто без данной книги ты отстанешь от моды. Литературный проект просчитывается далеко вперед и до малейших деталей, холодно и по-деловому, бьет без промаха, учитывает малейшие прихоти читателя, подлаживаясь и удобно подстраиваясь под его вкусы и потаенные желания. Короче, литературный проект – это удачный способ быстро и хорошо заработать» (цит. по: с. 48).

Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» был подготовлен тенденциями, существующими в современной культуре: литератор вышел на рынок, и массовый читатель требует

---

\* *Сорокин С.П.* Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации // Вестник ЯрГУ. Серия Гуманитарные науки. – Ярославль, 2011. – № 3(17). – С. 48–50.

«своей» литературы, а литератор чутко воспринимает законы литературного рынка и обслуживает этот запрос.

В литературе, как и в целом в культуре, возникает «многоукладность», в частности феномен дифференцированного спроса и его удовлетворения. Существенным контекстом для проекта «Борис Акунин» стало введенное С. Чуприниным понятие миддл-литературы – типа словесности, стратификационно располагающегося между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной, литературами, порожденного их динамичным взаимодействием и по сути снимающего оппозицию между ними. К миддл-классу можно отнести как «облегченные» варианты высокой литературы, усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским мастерством.

Литературу миддл-класса отличает ориентация на образовательный уровень, интеллектуальные навыки и интересы «офис-интеллигенции». «Это, пишет И. Роднянская, – основательные, обеспеченные, продуктивные люди, для которых натренированность ума, цивилизованность вкуса, эрудированность в рамках классического минимума так же желанны, как здоровая пища, достойная одежда и занятия в фитнес-центрах». Их «бодрая готовность к безотказному функционированию плохо совместима с разными там метафизическими запинками вроде вопросов жизни и смерти. Хотя отлично совмещается с любопытством к таинственному и чудесному, развеивающему скуку, не навевая тревоги» (с. 49).

Для писателей этого вектора характерно подчинение собственно эстетических функций произведения задачам коммуникативным.

Общей чертой миддл-литературы можно назвать отказ от так называемого языка художественной литературы с его установкой на стилистическую изощренность и опознаваемую авторскую индивидуальность в пользу языка нейтрального, безусловно грамотного, но не создающего проблем для понимания даже и при торопливом чтении.

Литературный проект «Борис Акунин» был ориентирован на специфику читательского спроса в России, связанную с пристрастием к детективу, а также с историко-культурной памятью, требовавшей от писателя соответствия нормам и темам высокой клас-

стики XIX в., идейности, проблемности, а не сугубо утилитарной деятельности. Однако эти идеи и проблемы должны были резонировать на уже существующие у читателя знания и уже сложившиеся взгляды.

*Т.А. Фетисова*



---

*В.К. Кантор*

**О СОШЕДШЕМ С УМА РАЗУМЕ.  
К ПОНИМАНИЮ КОНТРУТОПИИ  
Е.И. ЗАМЯТИНА «МЫ»\***

Роман Замятина «Мы», написанный в 1920–1921 гг., появившийся в печати на Западе на английском языке (русский текст был опубликован лишь через 30 лет после английского), считался в кругах советской интеллигенции великой антиутопией, изображающей сталинизм и всю сталинскую систему. Он предвосхищал романы Хаксли «О дивный новый мир» и Оруэлла «1984». Замятин проложил путь к созданию «антитоталитарной антиутопии». Можно проследить непрерывную линию от Томаса Мора через Замятина до Оруэлла и англоязычных (американских) фантастических романов XX в.: Рэя Бредбери «451 градус по Фаренгейту», Клиффорда Саймака «Поколение, достигшее цели», Айзека Азимова «Конец вечности» и роман Станислава Лема «Возвращение» (как отголосок). Современники Замятина вели родословную романа «Мы» от фантастических романов Уэллса – «Война миров», «Когда спящий проснется», «Остров доктора Моро» и т.д.

Мостом от Уэллса к новым английским антиутопиям стал русский роман Замятина. Оруэлл был хорошо знаком с романом. Однако он считал, что главная мишень сатиры писателя не советский режим, а машинная цивилизация. Автор статьи не соглашается с Оруэллом, аргументируя это тем, что в тяжелый для России период Замятин не мог писать об угрозе машинной цивилизации, в то время как более насущные проблемы потрясали страну.

---

\* *Кантор В.К.* О сошедшем с ума разуме. К пониманию контрутопии Е.И. Замятина «Мы» // *Философский журнал.* – М., 2011. – № 2 (7). – С. 137–157.

Тем не менее исследователь соглашается с тем, что внешний рисунок будущего общества был взят из технизированной Англии, где Замятин жил и работал не один год. Шкловский связывал роман Замятина с его «английской» повестью «Островитяне» – резким сарказмом на английский мир, где жизнь подчинена строгим регламентам. Но в «Островитянах» сюжет строится на иронии над принудительностью пуританской религии. Техника у Замятина лишь метафора, образ насильственной идеологии. Советские писатели воспринимали Замятина как абсолютного англомана. В нем видели не антисоветчика, но несоветского писателя с английским флером.

Жанровое определение роману Замятина дать трудно, однако стоит рассматривать его в контексте времени, не забегая в историческое (тоталитарное) будущее, поскольку роман написан накануне нэпа. Замятин видел и понимал постреволюционную разруху в России, где цивилизация была практически уничтожена. По мнению Замятина, Россия лежала во мгле. Но невероятная техника в романе – в каком-то смысле проекция утопических мечтаний новых властителей страны о всеобщей электрификации и т.п., а также представления писателя о технических возможностях современного мира. И в первую очередь Англии.

Проблема заключалась в том, чтобы не принять существующего за свой идеал. Военный коммунизм означал разруху и коллапс жизни, и в то же время вроде бы несбыточные мечтания о всеобщем равенстве становились реальностью. Человек был лишен собственности и прав, имея только обязанности перед государством, при этом существовала вера в осуществление великих планов «кремлевского мечтателя» (так назвал Ленина Уэллс): планы ГОЭЛРО, переделки природы, создание Института Труда и т.п.

Созданию позитивных утопий – желанию «светлого будущего» обычно предшествует «славное прошлое». Это методологический ключ к пониманию социальной направленности утопий. Роман Замятина означал, что недавнее прошлое, как и сегодняшний день, вовсе славными не были, поэтому можно ожидать и катастрофическое развитие общества.

Образ Ленина, создавшего в России подобную ситуацию, трактовался очень по-разному различными участниками российской действительности того времени. Сподвижники сравнивали его с Петром Великим. Позднее русские эмигранты жестко разве-

ли действия Петра и Ленина. Замятин высоко ценил роман Эренбурга «Хулио Хуренито» (1921), где глава о Ленине «Великий Инквизитор вне легенды» – парафраз текста Достоевского. Замятин дает свою трактовку великого преобразователя. Выразительно и портретно похож на Ленина образ Благодетеля, правящего Единым государством, в котором угадываются черты тоталитарного общества. Благодетель похож на Великого инквизитора в изображении Эренбурга. Но в отличие от последнего, Замятин прямо и недвусмысленно называет его палачом.

Характеризуя роман Замятина, автор статьи предлагает рассматривать его не как произведение, носящее антисоветский характер, а как вещь, стремящуюся к реализации антиутопической идеи вообще, и призывает учитывать прогностические возможности искусства. Предвидение подобного будущего можно увидеть и в дореволюционных текстах. Предлагается термин «контрутопия», введенный В.И. Мильдоном, относившим его к В.Ф. Одоевскому, которого он считал предшественником Замятина.

Автор обозреваемой статьи предлагает свою классификацию терминов. Утопия определяется им как нечто, чего нет в реальности, но что представляется желательным, хотя и неосуществимым. В этот ряд включены Т. Мор, Т. Кампанелла, Сирано де Бержерак, М. Щербатов, У. Моррис, А. Богданов и др. Антиутопия рассматривается как реакция на утопические проекты, страх, что они могут осуществиться. К ним относятся «Город без имени» В. Одоевского, «Сон смешного человека» Ф. Достоевского, «Роббур-завоеватель» Жюль Верна, «Человек-невидимка» Г. Уэллса, «Котлован» и «Ювенильное море» А. Платонова и т.д. Контрутопия характеризуется как реакция на то, что уже существует в жизни, выражается в доведении жизненных интенций до логического конца. Это «Три разговора» Вл. Соловьёва (контрутопией является включенная в трактат «Краткая повесть об антихристе»). В XX в. это «Мы» Замятина, «1984» Оруэлла, «451 градус по Фаренгейту» Рэя Бредбери, «Обитаемый остров» братьев Стругацких.

Утопия Замятина не воображаемый, а почти свершившийся факт, поскольку речь идет от лица героя изнутри утопии. Писатель следует русской литературной утопической традиции, в которой был силен рационалистический дух. Герой Замятина говорит о необходимости строить жизнь по законам разума. По мнению И.В. Кондакова, Замятин изображает «игу разума». Однако писа-

тель не столь рационалистичен в своей контрutoпии. Скорее он демонстрирует иррационализм, до которого может довести рационализм. Замятин знал, что разум не может быть коллективным. Коллективным может быть только безумие.

У толпы разум отсутствует. И не случайно в новом обществе был ненавистен Кант, который показал, что пользование собственным умом есть выход человека из эпохи несовершеннолетия. Карл Манхейм писал об инфантилизме как непрременном условии тоталитаризма. Это важнейшее прозрение Замятина. «Кремлевский мечтатель» ненавидел Канта, стремясь заменить разум статистикой и повторяемостью движений.

В статье «Завтра» (1919) Замятин называет себя «неореалистом» и четко расставляет акценты. По его мнению, Логос (слово) – главное оружие свободного человека. В этом смысле Замятин выступает как наследник русской интеллигенции.

Тема «я» и «мы» была давней темой русской мысли, начиная с Чаадаева, западников и славянофилов. Можно проследить любопытные сопряжения в трактовке этой темы у Замятина, А. Белого и Ф.М. Достоевского. «Петербург» А. Белого нужно рассматривать в контексте тем и образов Ф.М. Достоевского. Замятин в области формы считал себя учеником А. Белого, в романе которого изображен мир «нумерованной циркуляции», где угадывается ужас перед толпой (напоминающий размышления великого классика XIX столетия). Слово «мы» задолго до Пролеткульта прозвучало у Блока, у которого «мы» существовало вне разума и несло в себе стихию. У Замятина «мы» существует как нечто идеологически заданное. Можно вообразить Единое Государство Замятина как авангардистский проект. Авангард – это система упрощения высокой культуры. Позиция Единого Государства – уничтожение культуры. Замятин усиливает идеи платоновского «Государства». Поэты не изгоняются, их деятельность превращается в государственную пользу.

Замятин боролся с идеологией, перспективы которой он увидел лучше многих. Он выступал против системы насилия, организующей мир по правилам сумасшедшего дома. В романе «Мы» изображен шаржированный магизм утопии. В описании Дня Единогласия видно магически-ритуальное действо. Для контрutoпии Замятина это выявление сути псевдоразумности описываемого им мира.

Мнимые числа, не оставшиеся без внимания в культуре XX в., пугают героя замятинского романа. Герой боится иррационального и пытается свести мир к простым арифметическим законам. Разум, который делает вид, что иррационального не существует, пытается иррациональное выдать за рациональное, сам становится иррациональным. Иронию у Замятина вызывает попытка построить непротиворечивую систему мира, поскольку это не подвластно даже божественному разуму. Без диссонансов мир не может существовать, без сатаны не было бы движения.

Антиутопия всегда исторична, поскольку предсказывает возможное будущее либо показывает реальное историческое настоящее. Замятин пытался бороться с военным коммунизмом и писал не антиутопию, а контрутопию, направленную против тогдашней действительности в ее идеологическом преломлении. Ситуация, увиденная Замятиным, конечно, внутренняя цитата из главы о Великом инквизиторе Достоевского: «Или счастье без свободы – или свобода без счастья, третьего не дано» (цит. по: с. 157), но понятая по-своему. Писатель осознал, что не только в реальности, но и в утопическом мире править будут палачи-благодетели. В своей контрутопии Замятин изобразил будущее не как оно было задумано творцами, а как оно разворачивалось – в безумии разума.

*О.В. Кулешова*

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Виктор Бычков*

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА. АКЦИОНИЗМ\*

Начиная с авангарда, художники статических визуальных искусств стремятся расширить поле своей деятельности и овладеть четвертым измерением – временем, путем создания динамических объектов (возникает направление кинетизма, создающего подвижные пространственные объекты) и процессуальных, длящихся во времени акций. Апогея этот процесс достигает в посткультуре – в модернизме и постмодернизме. «Акция» (или искусство акции) стало наиболее общим понятием для обозначения любых динамических, процессуальных практик современного искусства, в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Первые акции проводились дадаистами и сюрреалистами еще в 1910–1925 гг. и носили, как правило, демонстративно эпатажный и деструктивный характер. Следующим этапом сознательного перенесения внимания художника (а в какой-то мере и зрителя) с произведения на процесс его создания стала «живопись действия», крупнейшим представителем которой был Джексон Поллок. Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы художника, выходил здесь на первый план. Сама возникшая картина рассматривалась лишь как документ, подтверждающий факт события акции, как уникальная психо-

---

\* *Бычков В. Феноменология искусства. Акционизм // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: МБА, 2010. – С. 577–681.*

грамма творчества, часто не имеющая никакой художественной ценности.

Развитием этих акций стали знаменитые «Антропометрические» перформансы Ива Клайна, проходившие в Галерее современного искусства в Париже в 1960 г. В акции «Антропометрия синей эпохи» три обнаженные модели обмазывались с помощью Клайна синей краской и прижимались своими телами к развешанным по стенам чистым холстам. В процессе перформанса струнный оркестр исполнял «Монотонную симфонию», состоявшую из одного непрерывного тона, длившегося 20 мин. Художник был в черном смокинге, приглашенные зрители – в вечерних туалетах. Сразу же после акции прошла сорокаминутная дискуссия о значении мифа и ритуала в искусстве между Клайном и ташистом Жоржем Матьё (*ташизм* от франц. *tache* – «пятно» – разновидность живописи абстрактного экспрессионизма. – С.Г.). Документальные отпечатки на холсте, полученные в результате «антропометрических» акций Клайна, составили его знаменитую серию АКТ, отдельные полотна которой экспонируются сегодня во многих музеях мира.

В 50–60-е годы XX в. искусство акции выходит на новый уровень, превращаясь в некое театрализованное действо, совершающееся как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях, и включающее в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (как статических, так и процессуальных). Таким способом «посткультура» реагировала на ставшую уже к середине столетия достаточно традиционной теоретическую и практическую тенденцию многих искусств к некоему синтетическому объединению, к выходу искусства из музейных и выставочных залов в окружающую среду, к более активному включению реципиентов в процесс творчества. Наконец, это была своеобразная реакция арт-практики на достижения НТП, показывавшая, с одной стороны, стремление художественного мышления не отстать от него, а с другой – выявлявшая полную растерянность эстетического сознания перед огромным и непонятным монстром, приведшим за полстолетия практически к уничтожению всех традиционных видов искусства и способов художественного выражения, к существенному изменению менталитета и психологии восприятия современного человека.

С середины XX в. регулярно появляются художественные манифесты и декларации (в частности, «Белый манифест» Лучио Фонтано, призывы композитора Джона Кейджа и т.п.), в которых обосновывается или декларируется необходимость в соответствии с новыми жизненными условиями создавать четырехмерное искусство, развивающееся в пространстве и во времени, концентрирующее внимание на конкретной жизнедеятельности, использующее все новейшие достижения техники и технологии, чтобы идти в ногу со временем. В отличие от традиционного театрального или музыкального искусства акции носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к внесознательным уровням психики реципиента. Большое значение в акции играют жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление акционизма оказала увлеченность их создателей восточными и первобытными культами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации и т.п.

Среди акций этого типа особое место занимают хэппенинги и перформансы. Первые (англ. *happening* от *to happen* – «случаться», «происходить») как бы непреднамеренно совершаются в местах обычного пребывания публики (на улицах, площадях, набережных, в парках, скверах), носят более или менее импровизационный характер, и их организаторы стремятся вовлечь в действие оказавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение хэппенинги получили в Америке; их возникновение связывают с именами композитора Кейджа и одного из создателей поп-арта Раушенберга, проводивших первые хэппенинги в начале 1950-х годов. В своих намерениях они стремились создать нечто, возвращающее искусство в самую гущу народной жизни наподобие карнавалов, маскарадов, праздников или публичных сакральных действ и ритуалов.

Организуя импровизационные сценки, часто абсурдного, нередко фривольно-эротического содержания с включением в них предметов и аксессуаров реальной действительности, городского или природного ландшафта, предметов утилитарного быта, вовлекая в них случайных прохожих и зрителей, организаторы хэппенингов пытались вырвать их на время события акции из обывденного контекста и как бы заставить включиться в неутилитарную игру некоего иного измерения. Хэппенинги по замыслу их организаторов принципиально неповторимы и уникальны. Они сохраня-



ются только в записях на кино- и видеопленках. Своей главной задачей создатели хэппенингов ставили выведение искусства в жизнь, слияние с жизнью, внедрение в сознание обычного человека мысли о том, что любой фрагмент его обыденной жизни может быть поднят до уровня искусства или даже сакрального действия, эстетизирован им самим без особых усилий – важны лишь особая неутилитарная установка, устремленность в самой жизни к ее более высоким, игровым, неутилитарным уровням.

В Европе (позже и в Америке) более популярными были перформансы (англ. *performance* – «исполнение») – акции, совершающиеся или в специальных помещениях, или на открытом воздухе на специальных площадках по заранее разработанному сценарию. Здесь существует большая дистанция между исполнителями и зрителями, чем в хэппенинге. Перформанс развился на основе театра абсурда, хэппенинга, конкретной музыки, поп-арта и ряда других форм авангардно-модернистского искусства на путях их специфического свободного объединения.

Особая форма перформансных акций была разработана движением «Флюксус» (существует с начала 1960-х годов), в котором акции назывались «концертами» и для них писались специальные «партитуры». Представители этого движения выдвигали в качестве программных принципов стирание личностного начала в их акциях (авторская корпоративность); гибридность акций, включающих в свой состав (=процесс) элементы различных видов искусства; принципиальную несерьезность, демонстративно игривый, ироничный и преходящий характер акции.

Напротив, другие создатели (они же и исполнители) перформансов (например, И. Бойс, И. Захаров-Росс и др.) воспринимали их крайне серьезно и почти сакрально – как некие современные магические или шаманские действия. Принципиальная абсурдность, невозможность рассудочного прочтения этих акций способствуют созданию вокруг них ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, т.е. «чистой») сакральности, которая способствует контакту их участников и зрителей с какими-то иными реальностями. На современном уровне и в контексте художественно-эстетического опыта предпринимаются попытки возрождения архаических магических действий и сакральных ритуалов, или, точнее, симуляции (значимая категория постмодернизма) подобных действий.

С.Г.

---

## **ВИДИМОЕ И УГАДЫВАЕМОЕ** **(Сводный реферат)**

Смысл и назначение жизненного пути в контексте христианского Средневековья виделись в поисках отпечатков Творца в христианском мире, что предполагало созерцание в видимом невидимого. Возможность этого основывалась на утверждении, что ум содержит в себе отпечаток Бога, чтобы человек помнил о Нем, а память — это составляющая часть мышления о Боге. Практика умозрительных медитаций получила широкое распространение в монашеском обиходе и рассматривалась как проявление одной из форм жизни в созерцании.

Особое место в созерцании божественного следа отводилось монастырской картографии, в которой визуальные и вербальные образы были определены топографической информацией Ветхого и Нового заветов и теми сведениями античной географии, что пережили времена варварских нашествий. Используемые в средневековой картографии диаграммы, иллюминации, топонимы и этнонимы, их сопровождавшие, трактовались как символическая проекция Божественного промысла на мир профанной истории. Указание мест, где произошло разделение света и тьмы, воды и суши, сотворение животных и человека, разделение частей света, располагалось одновременно с описанием Рима, Иерусалима, Константинополя, Трои, жерл вулканов и других святых и проклятых мест, о которых должно было иметь мысленное представление. Производством карт занимались в монастырях, их располагали в алтарной части соборов, использовали в качестве иллюминаций в хрониках, путеводителях, псалтирях.

Дидактическая задача карт заключалась в проповеди богословской картины мироздания. Чтение картографических примечаний переводило смысл текста в настоящее и могло использо-

ваться как для мысленных странствий при помощи медитации, так и для совершения духовных странствий по маршрутам крестного пути.

Посещение святых мест являлось важной целью и паломнических маршрутов. Для паломников, направлявшихся по святым местам, составлялись путевые карты (дорожники) и путеводители, в которых кроме мест расположения святилищ указывались странноприимные дома, приюты и братства проводников, переводчиков, лекарей.

Для оказания помощи в совершении духовных странствий с использованием картографии средневековые схоласты разрабатывали системы мнемотехник, среди которых важное место занимала практика запоминания картографических образов. Особое внимание обращалось на необходимость вглядываться в детали картографических схем, за видимыми символами созерцать невидимые смыслы и тем самым формировать религиозное чувство.

Любая символическая деталь концентрировала внимание зрителя на эмоционально-ассоциативной памяти и тем самым потенцировала духовную ауру картографического образа. Символическая расшифровка образа пути являлась резонансной точкой, которая создавала эмоциональный импульс для образного восприятия любого картографического символа.

С наступлением эпохи Возрождения все большее предпочтение отдавалось возможностям активного познающего разума.

В 1300 г. папа Бонифатий VIII ввел новую традицию, разрешавшую религиозным паломникам прибывать в город на протяжении всего календарного года. Как следствие, Рим заполнился пилигримами со всех концов Европы, что привело не только к утверждению этого города как центра католической жизни Европы, но и обогащению казны, к развитию международных культурных связей. В процессе путешествий велись научные изыскания, изучались древние рукописи, археологические древности. Многие представители папской курии составляли личные коллекции древних рукописей, античных монет, скульптур и др. Секретари папской канцелярии выполняли работу по изучению, хранению и систематизации этих коллекций. Наряду с этим велась работа по изучению архитектурных памятников на территории как Рима, так и его бывших провинций.

---

К середине XV в. появились путеводители, написанные в жанре «ученых» сочинений. В отличие от средневековых, направленных на описание чудес, связанных со святыми реликвиями, в новых путеводителях особое внимание сосредоточено на выявлении историко-археологических связей античной и христианских культур.

В XV–XVI вв. широкое распространение получили топографические изображения городских и исторических ландшафтов, архитектурных достопримечательностей. Исследования в области иконографии позволили восстановить внешний облик и портреты исторических деятелей. Интерес к изучению исторических памятников привел к тому, что их стали рисовать по памяти и с натуры, изображая видимое и мыслимое путем сочетания схем и перспективных построений объемов по правилам геометрии. На смену средневековым схематическим изображениям, которые являлись символическим фундаментом для создания мысленных картин, пришли наглядные представления. Опыт античной математики и картографии позволил возродить методы рисования объемных изображений в сочетании с перспективными построениями. Картографические проекции использовались для создания топографических ландшафтов, в иллюстрации к архитектурным трактатам и скульптурным каталогам стали вводить объемные изображения памятников в сочетании с их перспективами и ракурсами.

Ренессансные карты и путеводители Нового времени порождали новое выразительное качество картографии, которое осмысливалось как отражение постоянного поиска человечества, направленного на познание прошлого, освоение и переработку собственной истории. Распространение гравированных альбомов с историческими картами, топографическими ландшафтами, археологическими древностями упростило восприятие исторической информации, сделало ее доступной для широкого круга читателей (1).

Своей уникальной аурой обладает и библиотека. В первую очередь библиотека, которая предполагает наличие книг, здания, интерьера. Наиболее ощутима аура, которая присутствует в книгохранилищах с вековыми традициями: в знаменитых архитектурных ансамблях, поражающих, помимо внешнего великолепия и внутреннего «музейного» наполнения (картины, статуи и т.д.) основным – серьезным книжным фондом.

Традиционно библиотеки создавались и создаются, чтобы помимо главной цели – служить собранием текстов – удивлять и впечатлять своих посетителей и даже заставлять их проникаться «священным трепетом». Каждая из таких библиотек напоминает храм со своей мистической составляющей. В библиотеках заведены определенные правила поведения: говорить тихо, отключать мобильные телефоны, бережно обращаться с книгой, не принимать пищу, читая; не фотографировать, не выносить книги из специально отведенных для работы залов, предъявлять служителям документы, доказывающие право пользования библиотекой. Все эти устаревшие правила, если подумать, носят на себе отпечаток легкой мистики, заведомой недоступности для многих, в то время как следование сакральным правилам поведения погружает читателя в ауру библиотеки.

Не будет ошибкой утверждать, что почти каждая библиотека, оставившая мало-мальски заметный след в истории, обладает определенной «аурой легенды». При этом от самой библиотеки может не остаться ни помещения, ни самих книг, но воспоминания современников, свидетельства, слухи формируют эту ауру легенды. Таковы исчезнувшая «Либерея» Ивана Грозного, библиотека Ашшурбанипала, Александрийская библиотека и др.

Размышления на тему метафизической сущности и связанного с ней ауратического воздействия библиотеки на читателя появилось, вероятно, в одно время с самими библиотеками, в глубокой древности. Книги – одно из немногих явлений, имевших ценность и в языческие, и в христианские времена. В разные эпохи они толковались одинаково – как незримое вместилище Духа, собрание божественной мудрости, обладающее мощной позитивной аурой уже во многом только благодаря своей сакральной природе. Однако сама тема «метафизики», «души» книжного собрания это признак эпохи Возрождения, когда регулярными становятся переводы античных авторов, собирание рукописей, инкунабул, а с определенного момента печатных книг. Если доренессансные библиотеки почти всегда представляли собой коллекцию сундуков, забитых свитками, то Возрождение вывело коллекционирование, собирание книг на другой уровень: каждая библиотека становится не только кладезем мудрости, но и самозначимым духовным центром, постепенно приобретая черты также и произведения искусства.

---

В первой половине XVII в. тенденция украшать личную библиотеку, всячески декорировать ее, придавать книжным переплетениям необходимую солидность, стала довольно распространенной. В те времена библиотеки (согласно традиции, сложившейся в Италии), как правило, представляли собой подобие археологических музеев – в них действительно хранились картины, статуи и т.д. Определенное тождество между библиотекой и музеем сохраняется до сих пор. Сегодня представление публике различных артефактов в помещениях библиотеки – явление вполне обычное. Обилие произведений искусства в интерьере книжного собрания способно усилить атмосферу «художественности» места, создать, может быть, обманчивое, обещание прекрасного, некоторого приближения к нему (2, с. 309).

В начале XXI в. большинство библиотек воспринимается посетителями в первую очередь все-таки как место работы и только потом – как музей/интеллектуальный клуб. Зато в конце XIX столетия функции частных библиотек порой были противоположными – они зачастую оставались местом изысканного уединения, отдыха и «релаксации», а потому превращались владельцами в самостоятельные произведения искусства, эксклюзивно оформленные.

Мы постигаем Вселенную по произведениям тех авторов, которые, как нам кажется, наиболее объективны или понятны. Являясь фрагментами бытия, книги хранят в себе сведения о мире. При этом главное заключается в том, что библиотека ауратична настолько, насколько ауратичен Универсум, воплощенный в книгах и олицетворяемый книгами. И даже лишившись помещения, красивого интерьера и, самое главное, книг и сохранившись только как некий набор электронных текстов, библиотека и в этом случае скорее всего сохранит хотя бы отголоски ауры. Они проступят в стремлении «виртуалов» к накапливанию/тиражированию знаний, поискам новых произведений и главное – в отношении библиотекаря и пользователей его интернет-ресурса к Слову как базовому элементу современной культуры (2).

### **Список литературы**

1. *Лиманская Л.Ю.* Образ пути и аура картографии. Хроники и путеводители XII–XVI веков // *Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология.* – М.: Индрик, 2011. – С. 345–347.
2. *Петров М.А.* Аура библиотеки // Там же. – С. 301–316.

*Т.А. Фетисова*

---

*В.Е. Гор*

## **ДЫХАНИЕ ТАНАТОСА. О ВИКТОРИАНСКОЙ ФОТОГРАФИИ POST MORTEM\***

Фотографии post mortem, бывшие в XIX в. обычным делом в англосаксонском мире, как, впрочем, и в некоторых странах континентальной Европы, современным человеком воспринимаются как явление весьма специфическое. Патологичность, болезненность, душевное нездоровье – вот что мы видим в фотографиях более чем столетней давности, запечатлевшей родителей с их мертвыми детьми на руках, и реагируем на это во многом очень схоже с тем, как реагировали люди в дни правления королевы Виктории на секс. В те времена не только совокупление как таковое, но даже процесс рождения человека оказывался под запретом приличий и, как следствие, будоражил воображение. Тогда как смерть не представляла собой никакой тайны, разве только в том смысле, что смерть сама по себе тайна. Фотографии post mortem всего лишь свидетельствуют о близости со смертью.

Несмотря на то, что сегодня смерть, как, впрочем, и всегда, является частью повседневной жизни, в наше время она стала табу. Имитации смерти повсюду, но сама смерть показывается крайне редко – как отражение нашего страха и ужаса. Хотя еще 80 лет назад люди умирали дома, и обычно их близкие приуговаривали их останки к погребению. В Англии и Америке кладбища разбивались, словно парки, где семьи прогуливались, отдыхая в пересеченных рядами могил ландшафтах, и живые думали о мертвых.

---

\* Гор В.Е. Дыхание Танатоса. О викторианской фотографии post mortem // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 346–358.



Сегодня же простая, неотвратимая смерть как неотъемлемая часть жизни стала чрезвычайно редкой. При этом в XIX в. едва ли нашлся бы кто-то, кто не был свидетелем хотя бы одного умирания.

Как и жизнь, смерть людей викторианского мира была сильно ритуализирована. Человек не мог просто умереть, он должен был сделать это «как подобает». Причем это касалось как самого умирающего, так и действий его домочадцев. Такому положению дел во многом способствовало евангелическое движение, зародившееся в первой четверти XVIII в., в определенном смысле наследовавшее пуританизму и вернувшее к жизни протестантский идеал «хорошей смерти» (с. 365). В этот идеал вкладывались, в частности, представления о том, что смерть должна быть естественной, а кроме того, сам процесс умирания с необходимостью полагался соответствующим предстоящему переходу души человека в мир иной. Сказывалась глубокая европейская традиция, нашедшая отражение уже в средневековых трактатах, посвященных *Ars Moriendi*, искусству умирания.

Фотография *post mortem*, помимо прочего, являлась непосредственным продолжением, способом реализации традиции, связанной с важным моментом в сложносоставном, даже прихотливом траурном ритуале – прощанием, или «последним взглядом». Впрочем, изобразить эту традицию тоже было чертой, характерной для Викторианской эпохи. В те времена считалось большим утешением побыть вблизи покойника до того, как его зароют в землю.

Восприятие смерти в XIX в. было связано не только с естественностью смерти, но и в большой степени с религиозными представлениями. Подавляющее большинство населения протестантских стран так или иначе были пропитаны тогда убежденностью в греховности телесной оболочки и верой в загробную жизнь. Поэтому спокойное отношение к «тлению» и «уничтожению» помогало в определенной мере встречаться со смертью, которая была очень частой в то время, чему было много естественных причин.

Европейская, и не только, история открывает «мир, в котором смерть индивидуума ощущалась в конечном счете как нечто второстепенное по сравнению с продолжающейся жизнью группы, а мертвые и живые оставались связанными узами общения и истинной солидарности. Отсюда характерный для множества цивилизаций культ предков и бесстрашное включение образов смерти в самое сердце повседневного существования» (с. 374).

Большая популярность дагерротипов, в том числе и *post mortem*, в Викторианскую эпоху связана с ростом в это время среднего класса, представители которого являлись основными потребителями продукции и услуг новой индустрии – фотографии. Самое стремительное и мощное развитие фотография получила в США, где средний класс был более многочисленным. В нарождающейся стране с крайне подвижным населением и практическим отсутствием художественной традиции фотография увлекала своей необычностью и точностью (особенно это касалось портретирования), чему способствовали практический и евангелический уклоны в образовании среднего класса и возникавшее в результате этого недоверие чувственному в чистом виде. Произведение должно нести благо и вести к личному спасению, повествовательным и моральным вопросам следует уделять больше внимания, чем художественным.

Человек середины XIX в. во многом экстраполировал свое чувство к изображенному на снимке на саму фотографию, встраивая в память живую эмоцию, любовь, которая, в свою очередь, трансформировала фотографию из простой статьи дохода для фотографа в нечто с более тонкой организацией.

Примерно к 1890-м годам популярность посмертной фотографии пошла на спад. В печатных органах уже можно было прочитать, насколько «печально слышать о людях, хранящих фотографии со смертного ложа» (с. 379).

На это повлияли многие факторы, и в числе ключевых – распространение ручных камер, заметно подорвавших бизнес профессиональных студийных фотографов. Любительская съемка набирала обороты и давала куда большие возможности запечатлеть любимых людей при их жизни и помещать изображения в семейный альбом.

Оставаясь здесь и сейчас, умерший одновременно уже далеко, и этот факт практически непостижим. К его наличию можно только привыкнуть, ибо пустота, вызываемая смертью, невосполнима ничем. Чтобы справиться с этим двойственным «присутствием отсутствия», живые стремились зафиксировать ушедшего в некой символической точке пространства и привязать к ней метаэмпирическую тайну смерти, поскольку смерть нельзя пережить. Таковы могилы с их надгробиями, оградами, венками; таковы колумбарии, памятники и мемориальные плиты; таковы всевозможные *memento mori*, памятные предметы; такова фотография как след того, что ушло в историю.

*Т.А. Фетисова*

---

*Леон Тарасевич*

## **ГРАНИЦЫ КАРТИНЫ\***

*Леон Тарасевич – профессор Варшавской академии искусств. Работа «Границы картины» представляет собой эстетические фрагменты, посвященные истории живописи и современному состоянию искусства.*

...следы пальцев, оттиснутые человеком в мягкой глине три тысяч лет назад в Ла-Клотильд, по счастливому стечению обстоятельств сохранил застывший кальцит. Благодаря этому возник вневременной мост человеческого творчества, и я в числе других его наследник.

...поначалу рисование пальцем было случайным, будто наугад – то чертя вертикальные линии, то описывая неправильные круги, чтобы передохнуть в клубке, собиравшем энергию. Мне это напоминает абстрактный рисунок, хотя это наверняка не так. Это скорее раздраженность пустым пространством, страх перед пустотой, какой испытывает ребенок, покрывая цветными линиями чистый лист бумаги.

...со временем пальцы начинают сознательно чертить в глине контур звериного профиля, линию хребта, рогов, появляются ноги. Обнаруживается зооморфная графическая запись. На стене возникают все новые животные из края охоты. Окружающий мир обретает реальность.

...и хотя египетская живопись была подчинена повелениям религии, она все-таки создавала мир, отличный от существовавшего

---

\* Тарасевич Л. Границы картины // Новая Польша. – Варшава, 2011. – № 10. – С. 72–78.

го конкретно. То, что он не служил самовыражению, возможно, лишь на первый взгляд делает его беднее. В конце концов, созданная в те времена визуальная система могла быть достаточной и совершенной. Мы этого никогда не узнаем.

...а может, наша гордыня наказывает нас за то, что мы неспособны заглянуть в прошлое и египетский мир умеем оценивать только через призму XXI в.

...если художник не создавал искусства для искусства, то лишь потому, что тогда такой проблемы вообще не существовало.

...в той стране ослепительного солнца, где краски куда резче, краской покрывали все: детали архитектуры, скульптуру, рельефы. Пересекали границы реальности, алчно приспосабливая все пространство для живописи.

...какой убогой кажется нам сегодняшняя архитектура и наше окружение.

...мир, описанный с помощью картин, цвета, символов, запечатленный в камне, в кирпиче из ила, в куске дерева с помощью гуммиарабика, яйца или воска, непрерывно развивался – вплоть до того, что засияли глаза фаюмских портретов, которые оказались связными между египетской живописью и западной концепцией портрета.

...в такие минуты я сомневаюсь в существовании времени.

...тот факт, что чаще всего мы знаем греческую живопись только по литературным описаниям или позднейшим римским копиям, ничего у нее не отнимает. Потому что именно они, создатели светотени, сопоставляющие цветные пятна таким образом, чтобы те давали впечатление трехмерности, пересекали границы картины, а их достижения длятся и сегодня.

...античная живопись отказывается от опоры исключительно на контур и линию. Реальный мир вливается в стены, расширяя оптический и интеллектуальный горизонт.

...живопись достигает такой степени иллюзорности, что, как гласит легенда, нарисованный Зевксисом виноград настолько напоминал настоящий, что на него садились птицы, желавшие подкрепиться.

...не было ли это моментом, когда живопись сравнялась с жизнью?... именно в Греции впервые возникли натюрморты, в сфе-

ру заинтересованности попала жанровая тематика и пейзаж — иными словами, все, что будут развивать или чему станут подражать следующие поколения.

...живопись празднует триумфы, а стены целиком покрываются фресками, имитирующими облицовку стен, мрамор, элементы архитектуры, карнизы, колонны, гирлянды.

...одна преогромная инсталляция непрерывной фрески обегает поверхность всей центральной части стены и покрывает ее сценами мифологической или жанровой тематики, разрушая границы реального мира.

...такого рода украшение интерьеров с помощью живописи распространится позднее на многих территориях, подвергшихся воздействию греческой культуры.

...не ограничиваем ли мы сегодня сами себя, устанавливая ясные границы картины и с пренебрежением выговаривая слово «инсталляция»?

...какое же отношение имеет наша современная живопись к залитым лавиной художественных свершений Геркулануму и Помпее? Там ведь уже не было картин на стенах. В римской художественной культуре не закрепился обычай вешать в интерьерах картины — все писалось прямо на стене. Та настенная живопись использовала копии греческих картин.

...декорирование с помощью живописи оптически увеличивало довольно темные помещения, создавая иллюзию пространства больше действительного. Благодаря этому возникала двух- или трехмерная композиция, дающая полную иллюзию глубины.

...а когда Добрый Пастырь, Адам и Ева вместе с коленопреклоненными женщинами ушли в катакомбы, все стало скромнее, отодвинулось в тень до тех пор, когда Миланский эдикт заново извлек цвет и краски на свет дня.

...новая христианская живопись в полной мере пользовалась богатствами языческого искусства. На поверхности сводов художники размещали разноцветных птиц, усыпанные цветами ветви, виноградную листву, однако подбор мотивов, а также их символика — уже свидетельства новой веры.

...особо выделенным местом становится свод апсиды, где на центральном месте восседает на троне Пантократор в окружении композиций, выражающих главные истины веры.

...под итальянским небом, на картинах снова появляются скалистые пригорки, дома, деревья. Картина приобретает пространственную глубину, предметы – материю, люди – жизнь.

...живопись барбизонцев была компромиссом между старыми и новыми принципами пейзажа, который впервые стали писать на пленэре, в непосредственном контакте с природой. Под воздействием наблюдений за природой деревья теряли обобщенный характер, становились реальными породами, массой живой зелени. Небо начали покрывать густые тучи, крепи и усиливались светотеневые элементы.

...фактура картины начинала быть грубой, шероховатой, эскизно-этюдной. Академическая гладкость ушла вместе с минувшей эпохой.

...живопись вошла в интеллектуальные круги и осталась там до сегодняшнего дня. Становилась искусством популярным и демократическим. На выставки приходили толпы, а картины становились громкими и дискуссионными.

...эскизность, этюдный характер и небрежная техника картин шокировали публику больше всего – как тогда, так и сегодня. То, что академики называли наброском, эскизом, этюдом, импрессионисты считали готовым произведением.

...в усиливающейся волне энтузиазма по отношению ко всяческим измам неожиданную цезуру составляет кубизм. Он стал причиной того, что предмет перестал иметь границы, его можно было разложить и сложить в новых реалиях, перестала существовать перспектива. Удалось проломить барьер, после которого можно было пересечь любые границы картины.

...произошли события, после которых уже нет единственно верных истин. Постоянно ставятся вопросы, и это отличает средиземноморскую культуру (к которой нам хочется принадлежать) от остального мира. Искусство, как мы его понимаем, нигде больше попросту не существует.

...границы живописи не определены и никогда определены не будут, потому что не границами определяются рамки живописи, а наоборот.

...достаточно только думать, думать живописным языком, и живопись сама приобретет реальную форму. Она будет везде, где возникнет естественная потребность ее активизации. В какой форме? Этого мы не в состоянии предвидеть. Каждое время создает свою форму и никогда ее не обгоняет.

*С.Г.*

---

*О.Ю. Тарасов*

## **РИТОРИКА ВУАЛИ\***

В живописных полотнах полупрозрачная поверхность вуали создает, как известно, иллюзию прозрачности перспективной картины. Оптика вуали усиливает то, что она обрамляет.

Возьмем в качестве примера гравюру XVII в. Генриха Гольциуса, сделанную им с работы Яна Санредама «Художник и его модель» (XVII в., Британский музей). Санредам – известный перспективист, его волновали всевозможные иллюзионистические эффекты, он стремился подключить внутреннее зрение, т.е. воображение зрителя.

Вуаль, казалось бы, не играет здесь особой роли, но тем не менее она – неизменный атрибут обнаженной натуры. Очень важно то, что вуаль ничего не прикрывает, но с помощью изменчивости и колебания взгляда усиливает *иллюзию* обнаженного женского тела. Вуаль концентрирует и рассеивает взгляд, одновременно создавая *эффект скольжения и контраста*.

При сравнении прикрытого вуалью живого лица и манекена мы видим, что вуаль может превратить лицо в маску. Стирая и обобщая отдельные черты, вуаль придает лицу разные смысловые оттенки: загадочность, иллюзию недоступности. Это хорошо заметно на современных фотографиях и рекламах с изображениями свадебных нарядов.

Из-за особенности оптики вуали внимание зрителя концентрируется не только на том, что она обрамляет, но и на том, что

---

\* Тарасов О.Ю. Риторика вуали // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 247–254.



находится за ее пределами, поскольку в данном случае срабатывает механизм контраста, т.е. вуаль усиливает отдельные черты лица, делая их более резкими и убедительными. Поэтому обрамленное вуалью открытое лицо всегда подвижно и привлекательно. Ведь вуаль одновременно и упрощает, и усложняет форму.

Эрнст Гомбрих в работе «Образ и глаз» приводит две схемы иллюзии, связанные с особенностями нашего зрения, – это схема иллюзии контраста и схема иллюзии Мюллера–Лаера.

Иллюзия контраста всегда обусловлена неким препятствием, концентрирующим взгляд. Когда такого препятствия нет, изображение выступает вперед, кажется более активным, «живым». Этот эффект рассмотрен Гомбрихом на примере портрета инфанты Марии-Терезии Веласкеса.

Вуаль на обнаженных моделях – излюбленный прием Крахна. Ему принадлежит и особый тип обнаженной натуры. Еще в 1509 г. он написал свою известную картину «Венера и амур» с фигурами в натуральную величину. Он обратился вновь к своим обнаженным Венерам и святым только после 1530 г., когда его покровителем стал Иоганн Фридрих Саксонский, которому явно нравились подобные сюжеты. Около 1530 г. Крахна создает новый вариант картины «Венера и амур». Приблизительно в это время появляется картина «Венера в пейзаже» («Венера и амур», ок. 1530, Западный Берлин; «Венера в пейзаже», ок. 1930, Лувр). Лукрецию он напишет в 1533 г., а годом раньше – еще одну Венеру с вуалью, которая сегодня находится в музее во Франкфурте-на-Майне.

В 1530 г. Крахна создает свой знаменитый «Суд Париса», на котором мы видим прикрытых вуалью соперничающих дам, чьи обольстительные и эротические позы не раз привлекали внимание историков искусства («Суд Париса», 1530, Карлсруэ). К этой картине сохранился эскиз, на обороте которого Крахна оставил набросок эпитафии в ренессансном табернакле. Крахна, пожалуй, – один из последних художников эпохи Возрождения, который столь пристальное внимание уделил вуали в разработке обнаженной натуры. В этот период вуаль уже теряла средневековые сакральные функции и приобретала те свойства, которые давным-давно соотносили ее как с античной системой пропорций, так и с античным идеалом красоты. Поэтому именно у Крахна вуаль откровенно и окончательно вошла в эротический замысел, что в

дальнейшем будет подхвачено многими знаменитыми художниками барокко, рококо, классицизма и романтизма.

До того как полупрозрачная вуаль стала прикрывать обнаженное тело Венеры, она проделала долгий исторический путь. Так, на средневековых изображениях полупрозрачная ткань маркирует границу видимого и невидимого. Вуаль подчеркивает возможность чуда – чуда проявления небесного в земном. В этом смысл полупрозрачного плат святой Вероники на картине фламандского мастера XV в. Роббера Кампена. Тот же смысл несет и прозрачная плащаница на картине «Оплакивание» французского мастера Жана Малуэля (1400). О той же сакральной прозрачной завесе можно говорить, глядя на известную картину Рафаэля «Мадонна с вуалью» (Париж, Лувр).

Вуаль же на многочисленных Мадоннах и святых итальянских художников XV в. представляет взору прозрачные, бесплотные и одухотворенные создания, а также усиливает и духовное воздействие образа. Чаще всего это плат, головной убор самой Богоматери.

Прозрачный покров Мадонны на картинах итальянских художников XV–XVI вв. ведет свое происхождение от античного культа пеплоса – одеяния античной статуи Афины Паллады, который ей приносили молящиеся. То же самое касается иконного покрова. В славянской традиции головной покров Богоматери называли убрисом, по-гречески омофор (или мафорий). Мафорий – одна из чудотворных реликвий Богоматери, которая почиталась в константинопольском Влахернском храме. Полупрозрачные покровы, которые клали на иконы, – прообраз именно этого чудотворного мафория. Покров воспринимали как одежду сакрального изображения и во время моления поднимали вверх («Празднование Одигитрии», иллюстрация из Акафиста XIV в., Марков монастырь, Македония).

Десакрализация вуали в западноевропейской живописи появляется, по всей видимости, параллельно с концепцией сверхъестественной природной красоты у флорентийских неоплатоников. И у Марсилио Фичино, и у Пико делла Мирандолы именно природная красота приобретает магический характер и приравнивается ими к таким категориям, как добро и мудрость.

Вуали Боттичелли или сфумато Леонардо – это безусловно знаки созерцания сверхъестественной стадии совершенства, не-

доступного обычному зрению (Боттичелли «Весна», фрагмент, 1478, Уффици; Леонардо да Винчи «Мона Лиза», 1503–1506, Париж, Лувр).

На Моне Лизе мы видим прозрачную вуаль, которая усилена сфумато, т.е. «вуалью воздушной». Легкая дымка придает загадочность красоте модели, дает ощущение «второй природы». Взгляд живописца, писал Леонардо, образует ту же гармонию, какую образуют сами предметы («Трактат о живописи», VI, 1498). Все это – небесная красота земных моделей, стремление придать обнаженному телу религиозный статус, в котором переплетаются языческие и христианские мотивы. Поэтому лицезрение подчеркнутых вуалью, насквозь духовных форм совершенной красоты приближало человека, по мысли неоплатоников, к созерцанию самой божественной сущности (подобно тому, как красота Беатриче приближала Данте к Богу).

Совершенная природная красота вытекала и из гармонии пропорций. Десакрализация и иллюзионистические функции вуали были неразрывно связаны с развитием концепции ренессансной картины как окна, а также с появлением отдельной картинной рамы. Именно в XV в. зарождается новый тип изображения человека, который отвечал античной системе пропорций. Тогда же появилась картинная рама, в основе архитектурной композиции которой лежала столь же выверенная идеальная система. Рама подчеркивала идеальность человеческого тела как математически выверенной системы, а вуаль усиливала представление о том, что в знании пропорций скрывается знание об идеальном мире и человеке (Леонардо да Винчи «Человек Витрувия», ок. 1490; Л. Кранах «Распятие», ок. 1530).

Именно в ренессансной культуре вуаль, подчиненная чувственной красоте, превращается и в часть эротического замысла. Прозрачные драпировки «Трех граций» Боттичелли явно идут от так называемых «намоченных драпировок» греческих статуй (Боттичелли «Весна», фрагмент; «Венера-Родоначальница», Греция). И тем и другим присуща пронзительная чувственность. В обоих случаях задрапированные части тела дорисовываются воображением. Марсилио Фичино в работе «Платоническое богословие» (1482) писал, что Бог побуждает нас искать Его в тот самый момент, когда Своими искрами воспламеняет желание.

Правда, эротический замысел то явно, то скрыто, присутствовал издавна. При смене эпох и стилей он нес лишь разные смысловые оттенки. Достаточно вспомнить скрытый эротический замысел в многочисленных сценах Благовещения, в которых Святой Дух проникает в комнату Девы Марии через оконное стекло, оставляя его нетронутым (так называемые концепции Богоматери (Роббер Кампен «Благовещение», центральная часть триптиха. Метрополитен-музей, Нью-Йорк; Боттичелли «Благовещение», ок. 1490, Уффици, Флоренция)). Но с приходом в живопись откровенно чувственной красоты приходит и одухотворенная эротика женщины-ангела и женщины-музы, о чем так убедительно говорит «Портрет молодой дамы» («Форнарина») Рафаэля (1540–1545, Рим, Национальная галерея).

Интересные версии вуали встречаются в живописи маньеризма, барокко, рококо, классицизма и романтизма. Так, без вуали, конечно же, не обходится откровенная эротика школы Фонтенбло («Габриэлла д'Эстре и одна из ее сестер», ок. 1590, Париж, Лувр; «Диана», ок. 1550, Париж, Лувр; Николо дель'Аббате «Сдержанность Сципиона», Париж, Лувр). Однако при этом эротический замысел может быть нейтрализован (правда, редко) задумчивостью модели, и тогда вуаль абсолютно теряет свою способность акцентировать основные мотивы обнаженного тела. Это происходит у Рембрандта, у которого вуаль не подчеркивает красоту тела Вирсавии (Рембрандт «Вирсавия», 1654). Она не мыслится и украшением модели, как в случае «Форнарины» Рафаэля.

Но вуаль, конечно же, не может не присутствовать в проникнутых эротикой сценах Буше (Франсуа Буше «Диана после купанья», 1742, Париж, Лувр). На золото рам к работам Буше как будто накинута невидимая цветная дымка, имитирующая полупрозрачную ткань и создающая особое восприятие картины. Тонированная рама, или рама с различными оттенками золота (а именно такие рамы были характерны для ведущих мастеров этой эпохи, Жана Шарена и Этьена Инфруа) согласовывались с полупрозрачными завесами будуара и способствовали более чувственному восприятию изображений. Здесь и рама, и вуаль явно служат канонам прихотливой Красоты. И если, скажем, у Леонардо и рама, и sfumato служили канонам красоты сверхчувственной, то здесь все подчиняется канонам красоты прихотливой и легкой.

На картине Жака-Луи Давида «Любовь Париса и Елены» (1788, Париж, Лувр) прикрытое вуалью тело Елены подчеркнуто «одетыми» кариатидами на заднем плане, которые помогают художнику достичь необходимой степени реальности, повышая возможности полупрозрачной ткани в иллюзионистическом показе модели.

В живописи романтизма при помощи вуали добивались невероятной чувственности Энгр и Жан-Леон Жером. В картине Энгра «Купальня Вальпинсона» (1808) воплощен принцип самой «одухотворенности» вуали, складки которой на руке представленной модели как бы аккомпанируют положению столь же одухотворенного обнаженного тела. В картине же Жана-Леона Жерома «Женский портрет под черной вуалью» (ок. середины XIX в.) явно воплощен известный романтический миф о недостижимой женщине. Темная вуаль прекрасной модели «вводит в заблуждение» и «побуждает к греху». Она же отвечает представлениям романтиков о «загадочном» восточном костюме, в котором неизменно усматривали особую чувственность и реализацию темы невозможной любви.

*С.Г.*

---

*Самуил Кур*

## **ПОНЯТЬ ЧУРЛЁНИСА\***

Гениальный литовский художник Микалоюс Константинас Чурлёнис (1875–1911) родился в небольшом городке Варена в семье музыканта-органиста Константинаса Чурлёниса. Вскоре семья переехала в Друскеники (ныне – Друскининкай), где отец получил место органиста в костеле Святой Девы Марии. У ребенка – идеальный слух, он учится у отца, и к семи годам «не только играет на органе, но и читает с листа. В девять – уже импровизирует на фортепиано» (с. 154). Маленький Кастукас – так его зовут близкие – любит природу, окружающую Друскеники.

В возрасте десяти лет Кастукас окончил начальную школу. Семья Чурлёнисов подружилась с семьей врача Юзефа Маркевича, который познакомил их с князем Михалом Огинским, внуком и тезкой знаменитого Михала Огинского, написавшего полонез «Прощание с родиной». Внук основал в городе Плунге оркестровую школу для мальчиков, куда в 1889 г. поступил учиться юный Чурлёнис. Он проводит в ее стенах четыре года, учится играть на флейте и участвует в выездных концертах.

С благословения Огинского Чурлёнис вскоре поступает в варшавский Музыкальный институт, где обучение проходило на русском языке, поскольку Царство Польское, куда входила и Литва, было частью Российской империи. Чурлёнис, как и его отец, отлично владел польским и русским языками, литовского языка он в юности не знал. В 1899 г. он заканчивает институт дипломированным композитором. «Его дипломная работа – кантата для сме-

---

\* Кур С. Понять Чурлёниса // Новый мир. – М., 2011. – № 12. – С. 151–

шанного хора и симфонического оркестра “De profundis” – получает отличную оценку» (с. 156). В 1900 г. Чурлёнис пишет симфоническую поэму «В лесу», которая «ознаменовала начало литовской профессиональной музыки» (с. 156).

В 1901 г. с благословения князя Огинского Чурлёнис уезжает в Германию и поступает в Лейпцигскую консерваторию, изучает историю искусства, пишет музыку, в частности Струнный квартет в четырех частях. В 1902 г. он получает диплом преподавателя музыки, но у него появилась новая страсть – живопись. Он начал рисовать еще в Лейпциге. В хрупкой фигурке литовского паренька Микалоюса Константинаса Чурлёниса природа закодировала все три программы (изображение, слово, музыка), «связав их невидимой эмоциональной нитью» (с. 157).

С осени 1902 г. Чурлёнис начинает учиться рисованию в Варшавской частной школе живописи и художественных ремесел Я. Каузика. Первая его картина – «Музыка леса». Молодой выпускник Петербургской академии художеств Казимир Стабровский открывает в Варшаве Школу изящных искусств, куда в 1904 г. поступает Чурлёнис, а «в апреле 1905 г. он получает право на свою первую персональную выставку» (с. 158). В мае 1906 г. в Петербурге были выставлены картины Чурлёниса («Покой», «Буря» и др.), о которых весьма похвально отзывалась критика.

Осенью 1907 г. Чурлёнис уходит из варшавской Школы изящных искусств и поселяется в Вильно (Вильнюсе), где руководит хором и занимается живописью. На выставку литовского искусства в Вильно он представил 33 картины. В это время Чурлёнис знакомится со своей будущей женой Софьей Кимантайте, которую просит учить его литовскому языку. В 1908 г. он уезжает на лето домой, в Друскеники, где создает две живописных сонаты – «Сонату ужа» и «Сонату лета». До этого он написал «Сонату солнца» и «Сонату весны». В июле 1908 г. Чурлёнис создает в Паланге пятую сонату – «Сонату моря».

В октябре 1908 г. с рекомендательным письмом к Мстиславу Добужинскому Чурлёнис отправляется в Петербург, взяв с собой свои картины. Добужинский вводит его в круг членов объединения «Мир искусства», он показывает свои работы, его принимают в Союз русских художников. Александр Бенуа, Константин Сомов, Николай Рерих и другие «мирискусники» с уважением относятся «к безвестному литвину, безоговорочно видят в нем равного, сво-

его коллегу» (с. 161). Живописные композиции Чурлёниса «захватывают необычностью, побуждают остановиться. Так было тогда, в Петербурге, так было потом, так происходит вот уже более ста лет» (с. 161). Природа в его картинах передает человеческие эмоции и вершины человеческого духа. «Он наполнял пространство листа насыщенной в солнце или бледной в ненастье цветовой гаммой дня, ритмическим рисунком облаков, устремленными в небо струнами сосен, почти видимыми переливающимися звуками текущей воды» (с. 162).

В Петербурге Чурлёниса величали Николаем Константиновичем Чурля́нисом. Картины его не продавались, он зарабатывал на жизнь частными уроками. «Петербургская жизнь создателя живописных сонат, как и на ее варшавских и виленских этапах, имела горько-сладкий привкус» (с. 162). Чурлёнис отправляется в Друскеники, где 1 января 1909 г. они с Софьей Кимантайте венчаются и вдвоем возвращаются в Петербург. Его работы выставляются то на одной, то на другой выставке, в том числе и на выставке Союза русских художников, а на фортепианных вечерах «наряду с произведениями С. Рахманинова, А. Скрябина, И. Стравинского звучит музыка М.К. Чурлёниса» (с. 163). Но природа Литвы зовет художника к себе. «Медовый год» с июля по октябрь 1909 г. был самым счастливым периодом в жизни Чурлёниса. В октябре он опять возвращается в Петербург, упаковав свои новые работы.

Полотна, написанные в последние годы («Рех», «Фантазия (Демон)», «Литовское кладбище», «Прелюд витезя», «Жемайтийские придорожные распятия», «Баллада о черном солнце»), во многом полярны по настроению. «Депрессия густым непроницаемым туманом начинает надвигаться на его сознание» (с. 164). Приехавшая в Петербург Софья увозит мужа в Друскеники. В марте 1910 г. Чурлёниса определяют в частную клинику для душевнобольных. Он утратил дар свободной речи. Весной 1911 г. М.К. Чурлёнис скончался от пневмонии и кровоизлияния в мозг.

В 1912 г. в Москве на посмертной выставке было показано более 100 его картин, а в 1913 г. в Вильно выставили более 200 картин Чурлёниса. В 1926 г. в Каунасе открылся музей музыкального живописца. «У Чурлёниса был особый дар – чуть приоткрыть завесу над внутренней красотой мироздания, над его связью с человеком. И побудить нас к размышлению и поиску» (с. 166).

*И.Л. Галинская*



---

# КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

*И.Н. Яблоков*

## РЕЛИГИЯ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНОГО УНИВЕРСУМА\*

В религиоведении «работает» следующее определение культуры: «Это совокупность способов и приемов осуществления разнопланового бытия человека, которые реализуются в ходе материальной и духовной деятельности и представлены в ее продуктах, передаваемых и осваиваемых новыми поколениями» (с. 212).

Исторически первым типом культуры была мифология, которая включала знания и умения, нормы и образцы, верования и ритуалы и т.д. В процессе дифференциации мифологии постепенно выделялись различные типы духовной культуры – искусство, мораль, философия, наука, религия и др. В истории эти типы духовной культуры взаимно влияли друг на друга, образуя универсум духовной жизни. В Античности на первый план выходили искусство и философия, в Средние века – религия, в Новое время – философия, в Новейшее время – наука.

«Своеобразие религии выражается в большей по сравнению с другими областями духовной жизни интенсивности определенных черт, типической их комбинации и субординации» (с. 213). Автор считает плодотворным объяснение религии в контексте духовной жизни общества. Религия возникает в ходе процесса становления человека, общества и человечества. Автор выделяет социальные, социокультурные, антропологические, психологические, гносеологические основы и предпосылки возникновения религии.

---

\* *Яблоков И.Н.* Религия в системе культурного универсума // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – М., 2011. – № 1. – С. 212–217.

Социумные основы возникновения религии связаны с жизнедеятельностью общества как целого. Это совокупность экономических, технологических, политических, правовых, государственных, нравственных и пр. отношений. Эти отношения господствуют над людьми в повседневной жизни, они чужды им и производят несвободу и зависимость людей от внешних условий.

В социокультурной сфере религию обуславливают деформация системы ценностей, бездуховность, сдвиг приоритетов в сторону сциентизма, техницизма, вещизма, коммерциализация, широкая массовая культура, тупики искусства, падение нравов, порнографизация и т.д.

Антропологические корни религии образуют: болезни, эпидемии, алкоголизм, наркомания, генная мутация, уродство, смерть, геноцид, «угроза перерождения *Homo sapiens* и исчезновения человечества» (с. 214).

Психологические предпосылки возникновения религии находятся в сфере общественной и индивидуальной психологии. Это групповые и массовые страхи и страдания, общественное и групповое мнения, механизмы внушения и подражания, традиции, обычаи, зависимость индивида от других людей, личное страдание и горе, страх смерти, духовный распад личности, чувство одиночества, склонность к поклонению, интуиция, озарение, ясновидение и проч.

Гносеологические предпосылки религии: незнание непознанного, относительность знания, метафизичность мышления, отрыв абстрактного от конкретного, иллюзии рассудка и разума. «Воображение обладает способностью продуцировать представления о таких связях, существах, превращениях, ситуациях, которые не были в поле восприятия» (с. 214).

Структура и элементы религии складываются и изменяются в процессе истории. В первобытном обществе религия не выделялась как самостоятельное образование. В дальнейшем она стала самостоятельной областью духовной жизни. Религиозному сознанию присущи: религиозная вера, символичность, диалогичность, эмоциональная насыщенность, религиозная лексика.

Религиозная вера – это вера в самостоятельное существование гипостазированного (отвлеченного) объекта, в возможность получения от него помощи, в истинность догматов и текстов, в действительность описанных в этих текстах событий, в религиозные авторитеты

(«отцов», «учителей», «святых», «пророков», «харизматиков» и проч.). Религиозная вера «оживотворяет весь религиозный комплекс», обуславливает своеобразие процесса восприятия потусторонности в религии (с. 215).

В религиозном сознании своеобразно реализуются познавательные процессы. В религиозных повествованиях и притчах события воссоздаются так же, как это происходит в искусстве, в художественных образах, в литературном творчестве. Но в религиозных представлениях содержание, адекватное действительности, слито с образами воображения. «Вопрос об истинном и неистинном в религиозном сознании был поставлен внутри самих религиозных систем» (с. 215). Ведь споры об истине проходят через всю историю религии и теологии, поскольку представители каждой религии и конфессии претендовали на истину.

Религия продуцирует свою культуру, поскольку она является частью культурного универсума. «Религиозная культура – это совокупность способов и приемов обеспечения и осуществления бытия человека, которые реализуются в ходе религиозной деятельности» (с. 216). Религиозная культура не одинакова в разных религиях. Она предстает как культура родоплеменных религий, как культура христианская, иудаистская, индуистская, конфуцианская, буддийская, синтоистская, исламская и др. в их многочисленных конфессиональных разновидностях. Являясь составной частью культуры, религия способствовала развитию грамотности, письменности, книгопечатания, различных видов искусства, а также – сохранению и передаче от поколения к поколению ценностей религиозной культуры.

«Значимость деятельности любых институтов, групп, партий, лидеров, в том числе религиозных, определяется прежде всего тем, в какой мере они служат утверждению общегуманистических ценностей» (с. 217).

*И.Л. Галинская*

---

# КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

*Л.А. Софронова*

## ЭНЦИКЛОПЕДИЯ БАРОККО

Ян Хризостом Пасек (1636 (?) –1701) вошел в польскую литературу и культуру XVII в. всего одним своим сочинением, известным под условным названием «Записки» («Pamiętniki»)<sup>1</sup>. Некоторые исследователи сомневались в их подлинности и даже в реальности самого автора. Но Ян Хризостом Пасек существовал, история его жизни реконструирована; доказано, что это он, а не какой-нибудь мистификатор, создал выдающийся памятник польской барочной литературы. Многие полагали, что работал над ним Пасек в старости. Возможно, так и было. Возможно, что он составил свое единственное произведение из давно написанных отрывков. Считается, что начал он его примерно в 1656 г., обрываются они на неоконченной записи под 1688 г. Их оригинал не сохранился, «Записки» известны лишь по рукописной копии. Кого не хотят читать, того не станут переписывать, заметил однажды польский писатель Я. Парандовский. Значит, Пасек был востребован. Копия «Записок», кстати, неполная. Отсутствует примерно 50 начальных страниц текста. Есть значительные пропуски и в некоторых главах.

То, что Пасек оставил после себя «Записки», не было чем-то исключительным для его времени. Многие тогда фиксировали на бумаге основные события своей жизни, т.е. занимались писанием, но еще не писательством. Они работали в жанре многосоставном и открытом. В него входили жизнеописания, документы, сведения

---

<sup>1</sup> Pasek J. Ch. Pamiętniki. – Warszawa: Iskry, 2009. – 622 S.

об изменениях в составе семьи, о похоронах и бракосочетаниях, о военных походах. Вписывали в них и чужие тексты, поэтические и прозаические. Так складывался популярный жанр эпохи – *silva rerum*. Он являет собой эго-документ и относится к так называемой субъективной литературе, т.е. литературе для себя и о себе.

Нельзя сказать, что «Записки» Пасека стали формой выражения его духовного мира. Внутреннее Я автора отразилось в них слабо, как и событийный ряд его жизни. Из его сочинения мы узнаем, что был он средним польским шляхтичем, учился в иезуитской школе в Раве, воевал, бывал на сеймах, занимался хозяйством, торговал зерном, судился с соседями. Биография Пасека мало чем отличалась от других биографий того времени. Хотя, по собственным словам автора, главная цель «Записок» состояла в том, чтобы показать «*cursum*», «*dukt*» своей жизни, – об этом говорится не раз – он постоянно от нее отвлекался. Перед тем как показать, что более всего интересовало автора, кратко остановимся на специфической особенности «домашней», или «бумажной», литературы.

Зачастую «сильвы» создавал не один человек, а несколько поколений. Так истории жизни многих – в идеале целого рода – определяли «сквозное действие» эго-документов XVII в. Род – в представлениях той эпохи – не был изолирован от времени, в котором существовал, поэтому его брали в раму истории, т.е. вписывали в события общественной жизни. Хотя по поводу исторического сознания еще никто не рефлексировал, оно уже запечатлевалось в подобных сочинениях. История тогда осмыслялась в той или иной связи с историей человеческого рода в целом. Пасек один трудился над своим сочинением, его интересовало родство по горизонтали, а не по вертикали, но он высоко ценил память рода, что отразилось в созданном им портрете рыцаря-сармата. Он предпочел не прочерчивать историческую вертикаль и писал о современных событиях, в которых ему приходилось участвовать или о которых он слышал занимательные рассказы. Так в «Записках» сформировалась «индивидуальная» историческая рама. В ней автор появлялся наравне с другими персонажами, т.е. выступал действующим лицом, что характерно для эго-документов.

Кроме того, рамочная конструкция в «Записках» переместилась в пространстве текста, приблизилась к его семантическому ядру и одновременно распалась на отдельные зарисовки не только

исторических событий, но и повседневности, которой обычно не интересовались авторы других эго-документов. Пасек же обратил на нее внимание. История и повседневность не раз перевешивают по значимости биографию автора и даже главенствуют над ней. Так формируется чрезвычайно значимая семантическая антитеза «Записок»; определяющими для них являются самые разные формы антитетичности.

Сочинение Пасека трудно причислить лишь к одному жанру субъективной литературы. Оно вобрало в себя жанровые приметы дневника, биографии, воспоминаний, путевых заметок. «*Cursum*» жизни автора вырисовывается в них неясно. Лаконично рассказывает он о жизненных «вехах», нет в нем исповедальных интонаций. Ослабив собственно биографическое начало, не настаивает он и на мемуарности и крайне редко обращается к концепту памяти. Путевые заметки, к которым время от времени он обращается, посвящены только военному времени и похожи на развернутые репортажи с поля боя. «Записки», следовательно, представляют собой синтез бытовавших в XVII в. эго-текстов. Пасек свободно переходит от одного жанра к другому и контаминирует их.

Заметим, что авторское Я сохраняет в них сильную позицию, что очевидно при сравнении с позицией в тексте «объективной» реальности. Автор фиксирует для себя приметы времени, делает записи об исторических событиях, выражает свое к ним отношение. Нельзя сказать, что из «Записок» можно почерпнуть новую историческую информацию, зачастую она явно не точна. Пасек не ставил своей целью представить в особом свете и повседневность. Только непривычный быт датчан и турок, в меньшей степени русских, он описывал достаточно подробно. В остальном повседневность дана довольно скупой, но сочинение Пасека особенно ценно тем, что в нем представлена обычная жизнь шляхтича XVII в. Следует заметить, что не только повседневность мирной жизни, но и повседневность войны занимает автора. Он постоянно пишет о тяжелом солдатском труде, о жизни на постоях, о том, как солдаты спасали свои стада и берегли коней, считавшихся главной военной добычей наравне с оружием.

Хотя история и повседневность существенно не дополняют при прочтении «Записок», видятся они по-особому. Это происходит потому, что автор выражает к ним личностное отношение и как бы растворяется в окружающем его мире, в который он посто-

янно всматривается. Не случайно многое из того, за чем он наблюдал, называется зрелищем (*spectaculum*). Так «картинки» истории и повседневности утрачивают статичность, приобретают динамику и вписываются в пространство, организованное особым образом. Приписаны им и временные измерения. Процесс фиксации событий самого разного характера, интересующих Пасека, превращается в акт творчества, что нарушает канву субъективного повествования. Но окончательно эго-текст не становится литературным произведением. «Записки», если так можно сказать, являют собой «чистую» смешанную форму, ее поддерживает противопоставление основных составляющих, как и особенности повествования.

Внутри повествования, которое нельзя считать полностью оформленным, возникают фрагменты. Фрагментарность характерна для субъективной литературы. Они отличаются от повествования, так как являют собой законченные рассказы. Не вырываясь за пределы повествования, некоторые из них его лишь расширяют, активно влияя при этом на ближний контекст. Другие напрямую не соотносятся с повествованием, что подчеркивается специальными вводными и/или заключительными фразами. Это рассказы-вставки. Все рассказы испытывают влияние погодных записей, постоянно нарушающих предписанные им рамки. Вдобавок они не всегда достигают законченности и могут останавливаться на уровне сценария. События тогда лишь называются или просто перечисляются. Из них могли бы вырасти рассказы, что случается не всегда. В результате бесчисленные сообщения о наступлениях и построении войск, об их перемещениях по дорогам войны как бы «оплетают» рассказы и одновременно разделяют их, не позволяя соединиться между собой, что еще раз подчеркивает смешанную природу «Записок» и их антитетичность.

В рассказах легко вычлениаются микросюжеты, иногда в чем-то сходные между собой. Они не складываются в макросюжет «Записок», взятый в пространственно-временную раму и испещренный клишированными связками и повторами. Это не мешает возникновению целостной и одновременно пестрой картины эпохи, в которую жил автор, отнюдь не настаивающий на целостности и прозрачности своего сочинения. Он постоянно запутывает читателя, делает отступления; из них, собственно говоря, и состоит все его произведение. Эти отступления, по правилам риторики, называются дигрессиями, как, например, краткий рассказ об исчезно-

вании денег, предназначавшихся для выкупа пленных. Также назван маленький трактат, посвященный дружбе. Внутри отступлений также встречаются отступления. Так появляются дигрессии в дигрессии, что значительно усложняет повествование, антитетичное по своей внутренней структуре.

В обширных периодах автор использует такую фигуру речи, как амплификация (нагромождение). Слова здесь теснятся и как бы «наскакивают» одно на другое, речевые конструкции варьируются, обычно с небольшими изменениями. Амплификации противостоит асиндетон (бессоюзие), Пасек не раз выстраивает краткие энергичные высказывания, обычно из глагольных форм. Амплификация в «Записках» перестает быть только фигурой речи и становится основой всего повествования. На мощном фоне разножанровых показателей субъективной литературы формируются собственно литературные произведения, рассказы, правда, неспособные собраться в единое целое. Не обращая внимания на то, что в «Записках» нет общей сюжетной канвы, Мицкевич был уверен в том, что Пасек создал исторический роман. Автор не выступает его единственным героем, героев в его сочинении множество, и действия они совершают самые разнообразные, но в рамках единого времени и пространства.

Рассказы хотя и не изменяют полностью первичную природу «Записок», «подталкивают» их к художественной литературе. Они начинают перестраиваться, но не окончательно. Эго-документ не пускает их в литературное русло, они как бы застывают на пути от субъективной литературы к художественному нарративу. Переход, совершающийся внутри текста, остается незавершенным. Механизмы трансформации вступают в противодействие с традициями, память культуры препятствует им и встает на защиту эго-документа. Так удваивается «смешанность» «Записок», в них явно проступает антитетичность: не только жанры субъективной литературы теперь переплетаются между собой, они вступают в отношения с жанром литературным. Множится и фигура автора, круг его функций расширяется. Он уже не только ведет записи о тех событиях, участником которых был, представляя себя действующим. Пасек выступает рассказчиком, иногда передает слово другим, но чаще пересказывает чужие рассказы сам. Он не пытается скрыться от читателей и выступает под собственным именем.



Принципы «смешанности» и антитетичности распространяются и на слово. Оно двойственно. Необработанное слово эго-документа прежде всего информативно, оно противостоит эстетически оформленному слову рассказа. Устная его природа не подлежит сомнению. Судя по всему, рассказы составляли часть бесед, в которых участвовал Пасек, рассказывая сам и прислушиваясь к речам других. Видимо, он бесчисленное число раз «исполнял» свои рассказы перед тем, как переложить их в письменный текст. Пасек-автор говорит и за своих героев, сочиняет для них монологи и диалоги. Он дает право голоса крестьянам и королям, гетманам и солдатам. Обучение в иезуитской школе не пропало даром, и он по всем правилам риторики составляет речи, свои и чужие. Из них особо выделяется речь апостола Петра – тот упрекает шведов за их недостойное поведение по отношению к полякам. Также проповеди перед боем разряжают «Записки». Орации священников, выступления депутатов сейма и самого Пасека то в церкви при посвящении дочери его друга в монахини, то перед самим королем контрастируют с перепалками солдат на поле боя и в харчевнях. «Записки» становятся развернутым примером речевой коммуникации эпохи. Диалогическая речь в них развита наравне с речью монологической.

Различно в сочинении Пасека не только живое слово, но и слово документов эпохи, как и положено в эго-текстах. Это личные и официальные письма, некоторые из них приводятся полностью, другие лишь пересказываются, как письмо отца или одно послание гетмана Чарнецкого. Вокруг писем завязываются сюжеты, например обмен письмами с датской возлюбленной. Пасек и его несостоявшийся тесть также обмениваются письмами, но они запаздывают, он успевает жениться на другой. Автор внимательно следил за письменным этикетом, ревностно относился к формульным приветствиям и именованию адресата. Написанная им самим по всем правилам «Инструкция» для равских депутатов вошла в «Записки», как и королевские указы. Он хранил официальные послания, в чем видится не только тщеславие или бережливость, но и отношение к письменному слову. Из множества голосов складывается языковая личность автора, или образ автора.

Как автор исторического романа, впаянного в эго-документ, Пасек не раз сочиняет, переписывает реальные события, явно не заботясь о достоверности. С нашей точки зрения, это повествова-

ние и не должно претендовать на абсолютную точность. Его автор не настаивает на том, что все им написанное соответствует действительности и является истиной, в чем видится проявление художественного начала, во многом определяющего природу его сочинения. В гораздо большей степени, чем точность, его занимало сохранение увиденного и пережитого в слове. Об этом свидетельствует и авторская избирательность. Материал, предоставленный ему самой жизнью, Пасек тщательно препарирует и отбирает тот, который считал необходимым. Преувеличивает или преуменьшает – в зависимости от ситуации – значимость некоторых событий, «пересчитывает» численность войск, своих и вражеских, количество добычи, взятой на поле боя.

Автор очень внимателен к детали, т.е. для его повествования характерен метонимический подход. У него на переднем плане не общий пейзаж, а лопухи и крапива около недостроенного дома, в котором он поселился в Вильне. Пасек описывает, как, придя с войны, солдаты сразу направились в королевский дворец демонстрировать новые польские моды и вертелись перед самой королевой, которая восхищалась непривычными нарядами. Воспринимал автор мир и в иных масштабах. Он желал узреть его во всей красе: у него всегда была «охота мир посмотреть». Находясь вдали от родины, не терял времени даром, старался увидеть то, чего в Польше увидеть не сможет. Ему было просто необходимо посетить собор, где будто бы Мартин Лютер отпал от католической веры. Автор желал осмотреть все места, и собор, и кельи, чтобы увидеть их красоту, он был даже в келье, где жил Лютер. Пасек описывал не все, что он видел и чем восхищался. Крепость в Ляховицах, по его мнению, очень складная и просто замечательная, притом настолько, что следовало бы о ней написать отдельно. Но не в чужой земле она находится, и многие ее видели и хорошо знают, поэтому подробно рассказывать об этом архитектурном чуде нет необходимости. Автор вспоминает о религиозной живописи, скульптуре, архитектуре, говорит об искусстве слова и моде.

Хотя время от времени Пасек негодует по поводу государственной политики и с горечью пишет о судьбах родины, заданная им самим модальность сочинения не позволяет предаваться унынию. Крайне редко огорчаясь и явно избегая писать о поражениях и неудачах, он с великой радостью повествует о трудных победах, называя их веселыми. Уверен в том, что всегда можно преодолеть

все невзгоды и печалиться не следует ни по каким поводам. Необходимо во всем видеть смешное, ведь в жизни много парадоксального, надо только представить серьезные события в ироническом плане. Такой подход во многом определил манеру повествования Пасека, основанную на антитезе. Смысловые противоречия внутри высказывания явно дополняют круг антитез, организующих «Записки» как целое.

Таким образом, Пасек явным образом отступал от реальности, но ведь именно ее — как предполагалось — следовало бы без особых отступлений описывать в эго-документе. Но он переиначивал ее, приближаясь тем самым к труду писателя, правда, еще не освободившись от манеры субъективной литературы. Создавая «лес вещей», Пасек адресовал его узкому кругу семьи, друзьям, соседям. Следуя этому правилу, он без всякой иронии обращался с назидательными речами лишь к молодым людям, к «наследникам» книги.

При этом автор «Записок» усложнил отношения с читателем и начал выстраивать их непосредственно через текст, а не только через вводные экскурсы. Пасек предлагал читателю разделить с ним его эмоциональные переживания по поводу красот подводного мира, присоединиться к нему в радостном познании природы, но ничему не учил. В этом состоит новизна его общения с адресатом. В его сочинении соседствовали идущие от Средних веков поучения, предостережения, назидания и авторские призывы к адекватному прочтению текста, осторожно приглашая принять авторскую точку зрения на мир и человека.

Поэтика барокко, в XVII в. распространившаяся на все уровни культуры, определенно соответствовала мировидению Пасека и избранной им манере письма. Барочный автор, как известно, стремился к синтезу и не скрывал швов между различными жанрами и видами искусств. Он добивался адекватного перевода с одного языка культуры на другой и предлагал им заняться читателю, например при рассматривании-прочтении эмблем. Синтез этот реализовывался не всегда, трансформации, происходившие в барочных текстах, довольно часто не затрагивали их ядра. В разных видах искусств, на их пересечении или на периферии каждого из них возникали смешанные формы, подобные сочинению Пасека, отвечавшему срединному уровню барокко, хотя оно свободно перемещалось и на уровень низовой. Как и требовалось в его эпоху, автор

«Записок» противопоставлял простой стиль «украшенному». Его речи и монологи сконструированы по правилам риторики. Их знание он демонстрировал, когда пересыпал свои выступления латинскими сентенциями. О своей учености он забывал, когда начинал говорить о «простом» на языке повседневности, в первую очередь о повседневности войны. Пасек отдавал дань экзотике, которую видел во всем «чужом», высокое у него соседствовало с низким.

Мир в ту эпоху не только ему представлялся постоянно меняющимся, пестрым, «коловатным». Он, с его точки зрения, и не мог быть другим, так как им управляла Фортуна, правда, подчиняющаяся вышним силам. Человек также испытывал ее воздействие. Менял род занятий, «места действия», как и сам автор «Записок», ненадолго вписывавшийся в определенные ситуации. Испытывая на себе воздействие Фортуны, он ничего не страшился, ничего не боялся, ведь все будет «как Бог хотел». Переменчивость жизни придала его записям дополнительные «барочные» измерения.

На самом деле всем распоряжался Бог, направлявший человека, целые народы и государства по верному пути, в чем Фортуна ему лишь помогала, выполняя его волю. Она была игрушкой в руках Господа. Ее давно устоявшиеся значения ко времени Пасека уже в значительной мере выветрились, тем не менее ее светские смыслы явно противостояли сакральному началу.

Независимо от вышних сил и их помощников выступают в «Записках» демонологические персонажи, никак не противопоставленные миру небесному, что невозможно в народной славянской мифологии. Они не взаимодействуют с человеком, а лишь «являются» ему, чтобы затем исчезнуть. К ним примыкают странные существа, чью природу определяет оппозиция человек/не-человек. Таким образом, не только антитеза Бог – человек присутствует в «Записках», она дополняется другими, не входя с ними в противоречие. Антитеза светское – сакральное определяет и их семантику, и принципы описания. Очертания человека и мира, передаваемые в символично-аллегорической форме, легко сменяются реальными, бытовыми картинками. Из них собирается мир повседневности, который также антитетичен. Война здесь постоянно противопоставлена миру; время, пространство, человек зависят от этого противопоставления. Кроме того, мир насыщен вещами, они его и характеризуют. Так низкое, в отличие от высокого, приобретает оплотненность, зримость, хотя и ирреальное способно иной

раз материализоваться и принимать вещь в свои границы. Так высокое и низкое, противостоящие друг другу, маркируются по-разному.

Война и мир, составляя главную антитезу мира реального, постоянно смешиваются между собой или чередуются. Над ними возвышается образ рыцаря, который дробится и распадается на конкретных персонажей, современников Пасека или исторических героев, не только Речи Посполитой, но и античного мира. Этот «конструкт» утрачивает условность, попадая в реальные контексты – на театр войны, на государственное поприще или на хозяйство. Так обобщенно-абстрактный взгляд на мир истории и современности проецируется на будничное течение жизни, а она овеществляется под пером автора. Повседневность войны и мира входит в противостояние с условными батальными сценами и идиллическими картинками сельской жизни.

Картина мира в «Записках» была бы неполной без обращения к природе, на фоне которой разворачиваются сражения или идут хозяйственные работы. Ее перемены, как и необычные явления (комета), поражают автора, набросавшего своеобразный «календарь погоды». Напомним, что в такие «памятные книги», как «Записки», обязательно заносились сведения об атмосферных явлениях, как обычных, так и сверхъестественных с точки зрения наблюдателей. В мире природы Пасека не привлекают ее прекрасные, но привычные глазу виды. Зато он любит таинственным подводным миром, где среди водорослей, словно в лесу, бесшумно блуждают звери морские, рыбы чудесные. Звери земные всегда занимали его воображение, он пытался налаживать с ними контакты. Не только ручная выдра, можно сказать, прославившая «Записки», но и зайцы, и лисы слушались Пасека, и все вместе ходили с ним на охоту. Его зверинец, обитатели которого мирно жили друг с другом, можно назвать утопическим экологическим проектом, привлекавшим внимание всей тогдашней Польши. Значит, он не просто солдат, посвятивший своему коню, павшему на поле боя, трогательное стихотворение, не только охотник, он и «естествоиспытатель».

Мир Пасека представляет собой не плоскость, где штрихами намечены привычные для того времени картины истории и повседневности. Он объемен, достроен выходами в мир народной мифологии (гномы, колдуны), в нем происходят контакты со святыми

(видение св. Антония Падуанского). Конкретен он в своих очертах – описания исторических сражений в «Записках» сходны с теми, что приводятся в современных учебниках и исследованиях. Этот мир населен персонажами, известными иногда только самому автору, а иногда и всей тогдашней Европе, как король Ян III Собеский. Сам Пасек уверенно движется по карте истории вместе с войском гетмана Чарнецкого, участвует в выборах королей и прениях на сеймах и сеймиках. Нет ни одной стороны жизни, которую бы автор «Записок» обошел своим вниманием в жизни и на бумаге. Поэтому их можно назвать энциклопедией культуры XVII в., естественно, по содержанию, а не по жанровым приметам.

Как известно, историко-культурная информация может быть скрыта в тексте: находится она на его периферии, мелькает в авторских замечаниях, прячется во второстепенных деталях. Бывает и по-другому. Она составляет основной материал, из которого автор строит произведение и который он тут же подвергает рефлексии и интерпретирует. Благодаря такому устройству текста историко-культурная информация, сопровождающаяся авторским осмыслением, выступает на первый план. Таковы «Записки» Пасека. Они могут читаться в двух планах: последовательном, горизонтальном и парадигматическом, вертикальном, т.е. таком, который разрешает считать их своеобразной энциклопедией. Чтение второго плана достаточно трудно, так как композиция «Записок» не отличается особой четкостью, а повествование довольно запутанно, хотя автор и находит для него подходящие скрепы. В них, естественно, отсутствует рубрикация. Историко-культурная информация не сверстана по темам, но в опоре на ключевые слова в них выделяются отдельные тематические блоки, складывающиеся в энциклопедию польской культуры эпохи барокко. В ней есть место человеку с характерным для его времени восприятием окружающего мира и самому этому миру, складывающемуся из отдельных фрагментов на глазах у читателя.

Так смешанная природа «Записок» усложняется еще раз. Они не только движутся от эго-текста к литературе, они еще превращаются в энциклопедию, но не такую, которая бы предоставляла читателям общие знания о мире. Во времена Пасека существовали энциклопедии, или лексиконы. Из них можно было извлечь самые разные сведения о божественном и мирском, о географии, медицине и о других полезных науках. Макрокосм в них противо-

поставлялся микрокосму, описанию подлежало все редкое, необы-  
ваемое, экзотичное. Информация, содержащаяся в них, могла быть  
фантастической, что никого не смущало. Подобного рода универ-  
сальные компендиумы появлялись и в XVIII в. Не от этого жанра  
ведет свое происхождение энциклопедия Пасека, он не претендует  
на всеохватность, его не занимает мироздание в целом. «Записки»,  
вышедшие из руслу субъективной литературы, как все *silvae rerum*,  
имеют энциклопедический характер другого типа. Энциклопедия  
Пасека – это свод знаний о мире и войне, о своем и чужом, о госу-  
дарственной политике и частной жизни, о старопольской кухне и  
оружии, о моде и этикете. Как видим, диапазон знаний, заложен-  
ный в «Записках», достаточно широк, но умозрительные конст-  
рукции в них отсутствуют, так как Пасеку чужда абстракция. Он  
видит мир по-своему, беспрестанно меняет ракурсы наблюдения,  
детализирует его отдельные картины. Его повествование многоас-  
пектно. Все это придает «Запискам» энциклопедичность особого  
рода – в ней явственно различимо художественное начало. Внутри  
сочинения Пасека постоянно совершаются трансформации, сквозь  
различные субъективные жанры, стремящиеся к синтезу, пробива-  
ется слово писателя. Его рассказы нарушают одномерность пове-  
ствования и задают важнейшую линию развития польской литера-  
туры, продолжающуюся и в настоящее время. В XIX в. романтизм  
затял перекличку с барокко, что обеспечило Пасеку особое место  
в польской культуре. В дальнейшем литературные герои станови-  
лись похожими на самого автора «Записок». Огромное влияние  
язык Пасека оказал и на Сенкевича. «Историчность» его языка  
формировалась во многом благодаря «Запискам». Присутствуют  
реминисценции «бумажной» литературы XVII в. и в литературе  
века XX. Писателей привлекает открытость формы старопольских  
дневников, записок, воспоминаний, их многожанровость, принци-  
пиальная «смешанность» и незавершенность. Жанр, образец кото-  
рого создал Пасек и который продолжает жить в польской культу-  
ре, способен адекватно выразить национальную ментальность.

---

# ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

*А.В. Ситников*

## ЦЕРКОВЬ В СТРУКТУРЕ ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА\*

Алексей Владимирович Ситников, кандидат философских наук, член экспертного совета при Комитете Государственной думы Федерального собрания Российской Федерации по делам общественных объединений и религиозных организаций, считает, что «церковь может рассматриваться как один из институтов гражданского общества, не подопечного государству» (с. 11).

Особенность институтов гражданского общества состоит в солидарности между свободными и равными партнерами. К этим институтам относятся группы по защите имущественных, жилищных, потребительских прав и интересов, товарищества собственников жилья, женские организации, садовые и дачные товарищества, спортивные, туристические, охотничьи объединения, профессиональные и творческие союзы и проч. Одним из институтов гражданского общества была и остается церковная община и в Европе, и в Америке. Такая община обладает определенной самостоятельностью от церковной иерархии.

Гражданское общество понимается как добровольно сформировавшиеся ассоциации и организации граждан. «Постоянство социальных взаимодействий невозможно без воспроизводства культуры данного сообщества, общей памяти, традиций, ценно-

---

\* *Ситников А.В.* Церковь в структуре гражданского общества // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – М.: Аст ПРИНТ–Медиа, 2011. – Т. 1. – С. 11–17.



стей, которые объединяют людей без принуждения, которые они готовы сообща защищать» (с. 12).

Французский социолог и культуролог Пьер Бурдьё (1930–2002) разработал понятие «габитус» (лат. *habitus* – внешность, наружность), т.е. свободное производство социокультурных практик. Оно означает условия взаимного согласования действий и практик человека с коллективной памятью, с целями и культурными нормами. П. Бурдьё писал: «Являясь продуктом истории, габитус производит практики как индивидуальные, так и коллективные, а следовательно – саму историю в соответствии со схемами, порожденными историей» (цит. по: с. 12).

Гражданское общество означает общественное доверие, общественную солидарность, культурный капитал, нормативный консенсус, т.е. согласие. Если основой неформальных социальных отношений является доверие, то распространена такая модель как сети. Они состоят из индивидов, социальных групп, организаций и ряда взаимосвязей между ними. «Сетевые организации – это основа общественной самоорганизации, того, что называется гражданским обществом» (с. 13). Церковь состоит из сети приходов, т.е. религиозных общин, членство в которых «основано на совместной деятельности, достижении общих целей объединившихся граждан» (с. 13).

Диакон Андрей Кураев в статье о демократии в Православной церкви называет историческое православное монашество прообразом гражданского общества<sup>1</sup>. «Объединяющим началом сетевой структуры (сети приходов) здесь выступает идейная, духовная связь, общность убеждений и целей» (с. 14). Псевдо-Дионисий Ареопагит писал в V в., что церковь – это иерархия людей, непосредственно продолжающая иерархию ангелов. И это отнюдь не иерархия власти, богатства, престижа и контроля. С.Н. Булгаков (1871–1944) полагал, что иерархия в церкви есть прежде всего «власть совершения тайнодействия» (цит. по: с. 14).

«Наличие иерархического начала в объединениях верующих (глава прихода – настоятель, который подчиняется епископу и т.д.) не лишает их признаков самоорганизации и добровольности» (с. 14). Словом, для церкви характерно сочетание иерархического

---

<sup>1</sup> Кураев Андрей, диакон. В Православной церкви есть место для демократии. – Режим доступа: <http://www.religare.ru/article42794.htm>

начала и сетевой структуры, ведь церковная иерархия не является бюрократической. Здесь добровольность членства, свобода действий верующих, преданность определенным ценностям, идеалам и нормам, а не какой-то должности, «делает невозможным концентрацию власти на вершине иерархии» (с. 14). Духовная власть главы прихода основывается лишь на его авторитете и умении убеждать.

Структура гражданского общества состоит из ряда блоков. Во-первых, это социальный блок в сферах взаимопомощи и социальной поддержки (например, благотворительные организации и проч.). Во-вторых, это клубы по интересам, разнообразные группы самоусовершенствования. В-третьих, блок, куда входят отношения, связанные с образованием, наукой, культурой, защитой окружающей среды, защитой памятников культуры и т.п. Наконец, это правозащитные организации, группы гражданского контроля, осуществляющие контроль за действием исполнительной власти, процедурой выборов и т.д. В структуре гражданского общества необходимо отметить информационную сферу, т.е. средства массовой информации (СМИ).

«Деятельность православных приходов, а также общественных организаций и объединений православных верующих во многом повторяют данное структурное деление» (с. 15). Одним словом, сочетание иерархического начала и черт сетевой структуры в организациях и объединениях православных верующих является значимым элементом в структуре гражданского общества.

*И.Г.*

*Л.А. Уайт*

## **СИМВОЛ: НАЧАЛО И ОСНОВА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ\***

Лесли Уайт (1900–1975), американский антрополог и культуролог, с 1962 г. возглавлявший Американскую антропологическую ассоциацию, считал, что «именно символ преобразовал наших человекообразных предков в людей и очеловечил их» (с. 173). Ведь с использования символов начинается все человеческое поведение.

«Между умом человека и не-человека имеется фундаментальное различие <...> Человек использует символы; ни одно другое живое существо этого не делает» (с. 170). Организм либо умеет символизировать, либо не умеет, других ступеней нет.

«Человеческие организмы придают смысл физическим вещам и событиям, которые тем самым становятся символами» (с. 176). Джон Локк (1632–1704) в свое время сказал, что символы получают значение путем произвольного навязывания его людьми. Символы должны иметь физическую форму, но значение символа не может быть понято путем простого наблюдения его физической формы. «Смысл символа можно постичь только несенсорными, символическими средствами» (с. 176). Но вещь, которая в одном контексте является символом, в другом контексте является знаком. Л.А. Уайт пишет, что знак есть физическая вещь или событие,

---

\* Уайт Л.А. Символ: Начало и основа человеческого поведения // Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – С. 173–188. – (Культурология. XX век.)

«функция которого – указывать на какую-либо другую вещь или событие» (с. 177).

Одна из наиболее важных характеристик человека – это его способность «свободно, активно и произвольно придавать значимость вещам» (с. 179). Эта способность отличает человека от животных. Основоположник британской социальной антропологии Эдвард Бернет Тайлор (1832–1917) писал об интеллектуальной пропасти, «которая отделяет самого низкоразвитого дикаря от самой высокоразвитой обезьяны» (цит. по: с. 180). Ведь маленький ребенок способен понять то, чего никогда не поймет самая смышленная собака, слон или обезьяна, утверждал Э.Б. Тайлор.

Вся культура, т.е. цивилизация, пребывает в зависимости от символа. Использование способности к символизации и привело к возникновению культуры: «Использование символов делает возможным непрерывное сохранение культуры» (с. 182). Причем важнейшей формой символического выражения является артикулируемая речь, без которой люди не имели бы человеческой социальной организации. Без речи не было бы никакой политики, экономики, церкви, этикета, морали, законов, науки, литературы, музыки и проч. Орудия были бы только такими, какими сегодня пользуются высшие обезьяны.

Поведение человека бывает символическим и несимволическим. Последнее выражается в том, что человек кашляет, почесывается, кричит от боли, вздрагивает от испуга и проч. Несимволическое поведение человека – это поведение человека-животного. Символическое поведение *Homo sapiens* состоит в общении людей, в том, что человек исповедует грехи, устанавливает законы, соблюдает требования этикета, истолковывает свои сны и т.п. «Младенец не является человеческим существом до тех пор, пока не начинает образовывать символы» (с. 184). До тех пор, пока ребенок не начнет говорить, его поведение не отличается от поведения очень молодой обезьяны.

«Детеныш рода *Homo sapiens* становится человеческим существом лишь постольку, поскольку вводится в тот порядок феноменов, каким является культура, и участвует в нем. Ключ к этому миру и средство соучастия в нем – символ» (с. 188).

*И.Л. Галинская*

---

*Вера Бокова*

## **СОЛНЦЕ И СОЛНЕЧНЫЕ ЭМБЛЕМЫ\***

У всех народов мира исчезающее вечером, как бы умирающее, и возрождающееся утром солнце почиталось одним из самых первых и наиболее важных божеств. Тепло и свет, оживление и пробуждение природы, исходящие от Солнца, делали его символом бессмертия и божественности, жизни и плодородия, изобилия и блага. Вместе с тем Солнце представало и карателем всякого зла: мглы, холода, нечистой силы, кривды и нечестия.

Обожествление Солнца засвидетельствовано многими мифами и преданиями. В древней Элладе Солнце считалось глазом Зевса. Основным богом Солнца здесь был Гелиос, но солнечную природу имел и Зевс, и отчасти Аполлон, воплощавший сияние солнечного света. В Скандинавии Солнце было глазом верховного бога Одина, в Иране – Ахурамазды, в Индии – Варуны. Пророк Мохаммад называл его глазом Аллаха. Пигмеи и бушмены считали Солнце сыном Верховного бога, по чукотским верованиям, Солнце и Луна – это глаза небес (Солнце – хороший, Луна – дурной). Буддисты почитают Солнце как свет Будды; индейцы Северной Америки – как сияние Великого духа.

Наиболее сложные солнечные культы сложились в Перу, Мексике и Египте. Инки называли себя «детьми Солнца». Перуанский бог Солнца изображался в антропоморфном виде с золотым дискообразным лицом. Солнечных божеств, замещающих и дополняющих друг друга, у египтян было несколько. Керпи, бог-

---

\* *Бокова В.* Солнце и солнечные эмблемы // Сокровища мировой цивилизации. Символы. Знаки. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. – С. 38–47.

скарабей, олицетворял восходящее Солнце, Гор – дневное, Ра – Солнце в зените, Озирис – заходящее.

В древнерусском пантеоне солнечную природу имели родоначальник богов Сварог, верховный владыка Вселенной; Хорс, божество белого света, и бог Солнца Дажьбог. В христианские времена славяне считали Солнце ликом, оком или словом Бога, либо оконцем, через которое Бог смотрит на землю.

Традиции почитания солнца сохранялись в России вплоть до XX столетия. При восходе и заходе солнца крестьяне снимали шапки, крестились и кланялись «на солнышко».

В христианстве солнце стало олицетворением Спасителя, «Солнца Правды». В византийской и древнерусской гимнографии Христа называют «Праведное Солнце», а христианство сравнивают с исходящим от Него светом.

В народном православии бытуют представления о том, что после распятия Христа солнце остановилось и не заходило трое суток. Считается, что на Пасху и некоторые другие важные праздники восходящее солнце «играет» – переливается разными цветами, а на Ивана Купалу – купается в воде.

В иконографии солнце представлено самыми разными символами: золотым диском с лучами или лучами и крыльями (чаще на Ближнем Востоке), полудиском с лучами (знак восходящего солнца), как на японской императорской эмблеме, кругом с точкой в центре (символ самопознания в астрологии), звездой, спиралью, кольцом, колесом, крестом, свастикой, «всевидящим оком» и др. Все солярные знаки считались сильными оберегами и широко использовались в этом качестве человечеством.

Солнце как символ тепла и света, славы и богатства, созидательной энергии, интеллекта и творчества, храбрости и вечной молодости стало общепризнанным символом верховной власти, королевского величия и имперского блеска. В древнерусской литературе и былинах с солнцем метафорически сближали князя (Владимир Красное Солнышко). Во Франции прозвище «Короля-Солнце» носил блистательный Людовик XIV. В Китае и Японии солнце служило символом императорской власти.

Как символ верховной власти солнце часто используется в геральдике. Помещенное в виде полного диска в центре или верхнем поле герба или флага солнце говорит о совершенстве и расцвете государства, а также о его независимости (Аргентина, Эфио-

пия, Япония, Мальта и др.). Восходящее солнце в геральдике – знак развития, устремленности в будущее (в этом значении оно помещалось в гербе Советского Союза).

*Диск*

Во многих традициях диск являлся символом Солнца. Но помимо Солнца он мог олицетворять Луну или Небо, быть знаком вращающегося колеса мироздания или энергетических центров – чакр.

В Египте диск с рогами или полумесяцем был символом солнечного и лунного единства. В Индии диск с лучами считался оружием Вишну-Сурья, знаком его абсолютного могущества и силы, в такой же степени разрушительной, как и созидательной. В Китае священный диск с отверстием в центре стал символом духовного совершенства – космического круга с непознаваемой сущностью или пустотой в его центре. Диск, окруженный змеями или драконами, – символом примирения противостоящих сил.

*Крылатый диск* – один из наиболее распространенных древних символов. На Востоке он был эмблемой солнечных богов: в Египте – Ра, в Ассирии – Ашшур. Сочетая символы солнца и орла, крылатый диск стал эмблемой восходящего солнца и как следствие эмблемой возрождения и космической энергии. Эта эмблема, как воплощение движения, в настоящее время используется в авиационной символике.

*Колесо*

Колесо – широко распространенный символ космического движения, изменения и повторения, рождения, смерти и возрождения, времени и судьбы человека.

В Египте, на Ближнем Востоке, в Индии и Азии колесо воплощало прежде всего властный символизм Солнца и считалось воплощением могущества. Боги, связанные с колесами (Ашшур, Шамаш, Ваал на Ближнем Востоке, Зевс, Аполлон в Греции, Вишну и Сурья в Индии) имели солнечную или всемирную власть. В Библии в видениях пророка Иезекииля колесо – символ могущества Иеговы, неумолимости его моральных законов, неуклонно-го пути, которому следуют его ангелы.

*Круг*

Этот солнечный знак одновременно воплощение и постоянства, и динамизма, круг олицетворяет полноту, законченность, общность, совершенство, единство, вечность, равенство.

Древние часто представляли себе обозримую Вселенную круглой и подчиненной законам круга: по кругу шли планеты, круглым был земной диск, окруженный водой, круговому циклу подчинялись времена года. Отсюда круговые танцы и ритуальные хороводы вокруг огня, божества или алтаря, круглые формы жилищ и поселений кочевых народов; кружение шаманов, круговая структура мегалитических знаков и сооружений неолитического периода.

Круг заключает в себе самодостаточность и гармонию: любая его точка равноудалена от центра. С этим смысловым значением связана передаваемая по кругу трубка мира у индейцев Северной Америки и знаменитый Круглый стол в легендах о короле Артуре, в центре которого было оставлено место для священного Грааля. Стол придумал волшебник Мерлин, чтобы посадить за него 150 рыцарей, никому не отдавая предпочтения. Мистическая сила Круглого стола основывалась, как считают, на традиционном для кельтов почитании круга, вероятно, основанном на культе небесных богов. Идея круглого стола активно стала использоваться в Новое время в дипломатической практике для устранения иерархичности между членами мирового сообщества.

### *Спираль*

Формы спирали можно встретить в искусстве любого народа – у римлян и кельтов, славян и полинезийцев, индейцев и папуасов и др. Являясь солнечным символом, спираль также универсальный символ развития и жизненной силы. Сочетая форму круга и импульс движения, она воплощает в себе идею времени, эволюции, циклических ритмов, сезонов года, рождения и смерти, продолжения и непрерывности.

Вырезанная на мегалитическом памятнике спираль изображала путешествие по лабиринтам подземного мира и давала надежду на возможное возвращение оттуда. Двойная спираль – символ единства противоположностей. Этот же смысл содержится в даосской символике «инь-ян» – разновидности двойной спирали.

### *Свастика*

Свастика – один из древнейших символов на земле, распространенный чрезвычайно широко. Как крест со «сломанными» концами, она по своему значению близка ко всякому кресту, но в то же время форма придает свастике динамику и делает ее символом движения космоса и созидательной энергии.



Концы свастики могут быть закручены как по, так и против часовой стрелки. Свастика с концами, повернутыми влево, — буддийский символ бесконечного цикла существования; иногда ее связывали с мужским началом. Такой символ использовал в качестве своей личной эмблемы император Карл Великий. Свастику с концами, завернутыми вправо (как на знаменах нацистов), в Верхней Месопотамии связывали с женским порождающим началом и часто изображали внизу живота великой богини Иштар.

Свастику использовали индейцы (в частности, навахо) как космический символ. В Китае правосторонняя свастика служила символом женского начала инь. В иранской и некоторых других традициях свастику как изображение солнечного колеса связывали с богами Солнца и Неба.

В раннехристианских катакомбных церквах свастику использовали как эмблему Христа, а впоследствии она стала секретным знаком гностиков и применялась вместо креста в христианской секте манихеев.

Перед Первой мировой войной свастика стала использоваться членами антисемитских социалистических группировок в Германии и Австрии как эмблема арийской расовой чистоты. В августе 1920 г. ее поместили на своих знаменах нацисты, и с этого времени репутация этого знака была безнадежно испорчена. Жертвой этого стало, в частности, русское прикладное искусство. На протяжении полувека — с 40-х до 90-х годов — абсолютному запрету к экспонированию в советских музеях подлежали чрезвычайно многочисленные образцы вышивки, кружева, костюмы и другие изделия, на которых имелось изображение этого древнего солнечного знака.

Э.Ж.

---

*Вера Бокова*

## **КРЕСТ\***

Крест – один из самых древних, широко распространенных и наиболее богатых по значению символов, имевший на протяжении человеческой истории множество форм и толкований. Происхождение этого геометрического символа восходит к доисторическим временам. В эпоху неолита крест появляется в разных сильно удаленных друг от друга традициях, в палеонеолитическое время становится универсальным символом единства жизни и смерти. Исследователи полагают, что крест возник как производное от изображения перекладин или спиц «солнечного колеса», т.е. двух перпендикулярных друг другу диаметров круга. В этом виде символ был известен древним ассирийцам, этрускам и финикийцам, индийцам и китайцам, жителям доколумбовой Америки, древним скандинавам и иным народам.

Задолго до того, как крест проник в христианство, он являлся наиболее универсальной и простейшей эмблемой космоса: две пересеченные линии символизировали четыре стороны света. Служил он и эмблемой четырех стихий и четырех фаз Луны (как в древнем Вавилоне), богов четырех основных элементов мироздания (как в Сирии), означал несущие дожди ветры у американских индейцев, где крест был атрибутом богов дождя и ветра Кетцалькоатля и Тлалока. Крест во многих традициях символизировал жизнь и плодородие и иногда связывался с огнем. Так, в Индии крест олицетворял огненные палицы бога Агни.

---

\* *Бокова В. Крест // Сокровища мировой цивилизации. Символы. Знаки. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. – С. 32–37.*

В индуизме и буддизме крест – символ единства разных сфер бытия. Вертикальная перекладина в таком толковании означала восхождение духа, устремленность к небу, а горизонтальная – земное существование. В Китае крест воспринимается лестницей на небеса, а в китайском иероглифическом письме крестом обозначается цифра 10, которая, в свою очередь, является символом всеобщности. Крест, помещенный внутрь квадрата, был в Китае зна́ком земли и стабильности.

В Древней Скандинавии рунические кресты, символизировавшие плодоносящую силу молота бога Тора, ставили на границах владений или над могилами вождей. У славян прямые и косые кресты являлись благим солнечным символом и широко использовались в оформлении одежды, украшений и предметов обихода.

Во многих культурах крест символизировал мировое древо. В значении древа жизни со Средневековья он нередко включался в изображение Распятия Христа как своего рода антипод райского древа. Крест изображался и в форме буквы «Y», с сучьями и даже ветвями.

В христианстве крест стал символом этой религии, символом жертвы Христа и искупления через самопожертвование Спасителя, символом власти Церкви и веры. Как орудие спасения мира, крест у первых христиан являлся предметом величайшего почитания. По рассказу Понтия, биографа святого Киприана Карфагенского, в III в. некоторые последователи учения Христа рисовали крест у себя на лбу, несмотря на то, что по этому признаку их узнавали во времена гонений. Из актов VII Вселенского собора известно, что в правление римского императора Диоклетиана мученики Прокопий и Орест носили изображение креста на груди, из-за чего язычники в насмешку называли христиан крестополонниками.

В христианских храмах кресты можно увидеть и в убранстве алтарей, и в церковных облачениях, и в деревянной и каменной резьбе, в драпировках кафедр, на витражах, куполах и шпилях. Многие храмы имеют форму креста (с поперечным нефом) и моделируют крест в своем вертикальном аспекте. На бытовом уровне этот христианский символ воспринимается как один из самых действенных оберегов. В дореволюционной России набожные хозяйки, соля еду, творили одновременно крестное знамение, тем самым как бы сводя на пищу частицу Божественной благодати. Крестное

знамение спасало при встрече с нечистой силой и отгоняло сонный морок. Обычной традицией в протестантской Англии XVII в. были кресты на хлебе, домашней выпечке и т.д.

Разнообразные варианты креста стали эмблемами духовно-рыцарских орденов европейского Средневековья. Отсюда берет начало традиция крестообразной формы большинства мировых наградных орденов. Крест широко вошел и в мировую геральдику. Его можно увидеть в гербах и государственных флагах многих государств (Дания, Норвегия, Исландия, Финляндия, Швеция, Великобритания, Фарерские и Аландские острова, Греция, Португалия, Швейцария и др.), в частных гербах.

Красный равноконечный крест на белом фоне – эмблема Международного общества Красного Креста, организации, созданной в 1863 г. гражданами Швейцарии А. Дюнаном и Г. Муанье с целью оказания помощи раненым и больным в военное время. В августе 1864 г. эмблема была утверждена Женевской конвенцией. Ее следовало помещать на медицинских полевых учреждениях (госпиталях, перевязочных пунктах, палатках, лазаретах), медицинском транспорте, на одежде санитарного персонала. Яркий и легко читаемый символ подчеркивал их неприкосновенность.

В последующие годы Женевскую конвенцию подписали около 30 европейских стран; все они приняли эмблему Красного Креста (в России она была введена в 1867 г.). Когда позднее к конвенции присоединилась и Турция, она отвергла красный крест как христианский символ и заменила его красным полумесяцем.

По аналогии с красным крестом синий крест такой же формы на белом фоне стал эмблемой ветеринарной службы СССР, а затем России, а зеленый крест – обозначением аптек.

*Э.Ж.*

---

*Маргарита Альбедиль*

## ЛУНА\*

Луна, вечный спутник Земли, всегда рождала у человека ощущение тайны и чувство причастности к высшим, запредельным истокам мироздания, неподвластным нашему разуму. Ни одно светило на небе не ведет себя так, как Луна: она растет и исчезает, оставаясь невидимой на звездном небе в течение трех дней, а потом появляется вновь. С древнейших времен в этой загадочной носительнице сакральной энергии космоса человек усматривал прообраз собственного удела на земле. Луна своим способом бытия словно показывала, как хрупки и недолговечны формы жизни, как быстротечна сама жизнь, как обречено на смерть все, что рождается. Но в периодическом возрождении Луны читались также и утешение, и надежда, и мысль о том, что гибель – не абсолютный конец, а отдых перед возрождением.

Луна, то появляясь, то исчезая в ночном небе, словно демонстрирует людям закон рождения, смерти и возрождения, т.е. закон циклического становления, который служит ключом к пониманию многих явлений на Земле. «Лунный свет был первым лучом в познании мира», – писал французский астроном К. Фламарион (цит. по: с. 48). Исстари Луну воспринимали, по словам М. Элиаде, как «светило жизненных ритмов» (цит. по: с. 48). В древних и традиционных культурах старались не вступать в противоречие с космическими ритмами, а потому вся хозяйственная деятельность, бытовое поведение и священные обряды соотносились с фазами Луны. Обычно самым благоприятным для многих работ считалось

---

\* *Альбедиль М.* Луна // Сокровища мировой цивилизации. Символы. Знаки. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. – С. 48–51.

время молодого, растущего месяца. Злаки засевают при молодой Луне, так как они растут вверх, а корнеплоды, которые находятся в земле – при старой.

Архаический лунный календарь у многих народов используется до сих пор. По нему и у нас отмечаются некоторые религиозные праздники, например Пасха.

Неисчерпаемая в своем вечном обновлении, Луна считалась владычицей всего живого в подлунном мире. С ее ритмами соотносили рост и созревание злаков и других растений, плодородие земли, плодovitость женщин и животных.

Лунным ритмам подчиняются земные воды: дожди, морские приливы и отливы, а также приток и отток жидкостей в человеческом организме, особенно женском, а потому не случайно продолжительность менструального цикла у женщин, как и беременность, до сих пор измеряют лунными месяцами.

В Индии, Греции, Иране и ряде других стран Луна считалась обителью умерших или одним из этапов посмертного восхождения души, а также обителью возрождающихся душ, где они ожидают нового земного воплощения. Древние индийцы называли подобное путешествие «дорогой предков», противопоставляя его связанному с Солнцем «пути богов», по которому следуют посвященные, избавившиеся от пут неведения. Согласно пифагорейским представлениям, именно на Луне находились елисейские поля – обитель умерших героев и царей. Бушмены и другие африканские племена связывают с Луной идею бессмертия. Они верят, что некогда Луна послала человечеству весть о бессмертии через зайца, велел ему сказать: «Как я умираю и вновь возрождаюсь, так и вы будете умирать и возрождаться к жизни» (с. 51). Но заяц то ли по забывчивости, то ли по злому умыслу перепутал и сказал, что люди будут умирать и не возрождаться к новой жизни.

Во многих мифах, народных верованиях, религиозных представлениях и сказках Луна связана чаще всего с загробным миром, мраком и смертью в противоположность Солнцу как божеству света, тепла и жизни. Однако часто оба светила объединены друг с другом – то как родные братья, то как брат и сестра, то как муж и жена. В мистической традиции индийского тантризма существуют упражнения, цель которых – воссоздание Луны и Солнца, этих двух главных средоточий божественной энергии космоса, в собственном тонком духовном теле. Возрождая изначальное единство,

еще не расколотое актом творения космоса, человек может благодаря этой тантрической технике совершить скачок в беспределность.

С помощью своих циклических ритмов Луна объединяет неразрывное единство не только жизнь и смерть, но и другие полярности, например бытие и небытие, зримое и скрытое, мрак и свет, возможное и действительное. Изображение Луны с ее богатой символикой вошло во многие религии мира, где оно трактуется в зависимости от религиозной догматики. В христианстве Луна связывается с Девой Марией, в исламе полумесяц изображается на мечетях, в северном буддизме венчает ступу как символ Ади-Будды.

Луну с пятью звездами можно увидеть на национальном гербе Сингапура, а лунные серпы – на гербах мусульманских стран. Изображение Луны в сочетании с символом Солнца дано в монгольском национальном символе соенбо, присутствующем на знамени Монгольской Республики. Этот знак истолковывается иногда как древний тотем. В старинных монгольских сказаниях говорится, что отец монгольского народа – молодой месяц, а мать – золотое солнце. Монгольские ламы толкуют его иначе: как знак чистоты своей веры, сравнивая ее с лучами этих светил.

Э.Ж.

---

*А.В. Гура*

## **ОБ ОДНОМ АСПЕКТЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КУЛИНАРНОГО КОДА В СВАДЬБЕ: СУДЬБА, ДОЛЯ\***

Понятие земной судьбы или доли как отпущенного объема жизненной силы, счастья и благополучия реализуется в свадьбе в предметных и поэтических символах, которые могут относиться как к главным персонажам обряда, так и к большим группам лиц – холостым и женатым людям, обоим участвующим в свадьбе родам, сельскому сообществу в целом. Помимо доли, полученной человеком при рождении, на свадьбе возникает необходимость обретения новой доли. Символическое наделение долей приурочено обычно к важнейшим моментам свадьбы, связанным со сведением жениха с невестой, их бракосочетанием, переездом невесты к жениху и свадебным пиром.

В песне из Черниговской губернии, исполняемой при выведении невесты к жениху, Бог с Богородицей, встречающие невесту, – залог их счастливой доли.

В белорусских и украинских песнях, сопровождающих обряд посада, невеста просит доли у Бога. Счастливой долей одаряют ее или обоих молодых Бог или родители; судьбу новобрачных определяют ангелы вместе с Божьей Матерью или с Богом. По представлениям черногорцев, по пути к венчанию Бог наделяет долей счастья участников свадьбы. В черногорском Приморье свадебный сват жениха на обеде в доме невесты подавал хозяину дома яблоко

---

\* Гура А.В. Об одном аспекте использования кулинарного кода в свадьбе: Судьба, доля // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 58–69.



и обращался к родне невесты со словами: «Будем с вами друзьями... будем гордиться вашей невестой так же, как поле гордится шириной, море глубиной, заяц быстротой, а лисица хитростью. Над домом стоит стог, на нем Господь Бог раздает (деля удачу) одним шапкой, другим пригоршней, а тебе, хозяин, дает и целую шапку, и пригоршню, и всякую удачу!» (цит. по: с. 58–59). Участникам свадебной процессии жениха желают встретить удачу по дороге к венчанию.

Для жениха и невесты родительское благословение – один из источников их новой доли. Свадебный сват на обручении спрашивал согласия родителей невесты на брак молодых, призывая их выпить за богатство и долю молодых. Желая молодым счастливой доли, родители осыпали жениха или невесту житом.

Понятие индивидуальной доли следует рассматривать отдельно для жениха и невесты, дочь – временный член семьи, она уходит из родительского дома в новую семью. Важно было соблюдать в семье очередность выхода дочек замуж. Если младшая сестра выходила замуж раньше, она забирала себе счастье старшей сестры, которая уже вряд ли сможет выйти замуж. У украинцев Луганской области уже в период сватовства для невесты пекли специальный хлеб *доля*, его невеста разрезала на четыре части. Для невесты ее личная доля связана и с ее приданым. В некоторых славянских традициях с понятием доли может ассоциироваться также плата родителей невесты родителям жениха за то, что невеста будет жить в их семье.

Содержание понятия *доли* применительно к невесте определяется не только ее уходом в новую семью, но также исключением ее из социально-возрастной группы холостых. Такие символы девичества невесты, как красота и воля, близки к понятию доли как общего достояния группы, в данном случае молодежной, девичьей. В канун свадьбы у русских невеста передавала группе подруг предметы, символизирующие ее девичество, например, разрезанную на кусочки ленту или различные девичьи украшения (ленты, кольцо, бусы и др.). Каждая из девушек получала часть ее девичьей доли, а сама невеста этой доли лишалась, ее свободная девичья жизнь заканчивалась, «потухала»: «Разрежут девичью красоту по кусочку и подружкам раздадут, значит, она потухла» (цит. по: с. 60). Накануне свадьбы, в момент обрядового «перехода», невеста

оставалась без доли; девичью долю сменяла бабья доля, о чем было сложено немало песен.

Для воли, красоты и доли характерны одни и те же поэтические мотивы, например, сеяние воли или доли в свадебных песнях западной зоны восточнославянского ареала. Преемственность девичьей и женской доли подчеркивается в украинских свадебно-поэтических текстах мотивом прорастания и сбора посеянной девичьей красоты в случае доброй доли невесты в новой семье. Представления, сходные с передачей красоты, можно наблюдать у чехов, где воплощением добрачной доли служил хлебец, куски с углов которого раздавали перед свадьбой девушкам, а иногда и парням, чтобы они скорее вступили в брак. Бывало также, что каждая девушка и другие гости, приглашаемые на свадьбу, получали от невесты и жениха уже готовый маленький хлебец.

У чехов Моравии невеста, покидающая родной дом, получала на свадьбу от родителей или крестной (посаженой матери) каравай. Он воспринимался как божий дар от родителей и символически объединял в себе все заслуги и добродетели невесты за прожитый отрезок жизни: был вознаграждением за труд, доброту и послушание родителям, а в новой семье служил свидетельством ее нравственной чистоты. Жених резал каравай до половины, начиная с середины, а потом невеста. Одну половину получали гости жениха, а вторую – невесты. Потом эти половины делили на куски между всеми гостями. При этом произносилась речь, в которой о ветках, воткнутых в каравай, говорилось, что в них отражена вся вольная, честная и беспорочная жизнь молодых и вся их освященная родителями будущая жизнь. Мотив передачи невестой своей доли семье жениха присутствует также в западнополесских свадебных песнях, исполняемых матерью жениха при встрече молодых.

Уход невесты из родительского дома создавал угрозу для благополучия ее собственной семьи, т.е. мог нарушить «долевое» равновесие между семьями новобрачных в пользу семьи жениха. Поэтому в северо-западной Болгарии перед отъездом к венчанию невеста со свечой в руках шла открывать ворота амбара, хлева, загона для скота, чтобы вместе с ней из дома ее родителей не ушло плодородие и счастье.

Для предотвращения подобного «дисбаланса» стороны обменивались караваем, свадебными знаменами, подарками и т.д. В Смоленской губернии с этой целью совершали специальный ри-

туал *перепивания яловицы*. Стороны разрезали пополам продолговатый хлебец *яловицу* из каравайного теста или поводок для коровы, тоже называемый *яловицей*, и оставляли одну часть в доме невесты, а вторую передавали дружке жениха при вручении невесты молодому; при этом дружка невесты бросал половину хлеба дружке жениха, после чего первый предлагал второму водки как выкуп за пойманную половинку хлеба. Две равные доли хлеба или поводка символизировали равновесие счастья и благополучия между семьями новобрачных. У болгар Херсонской губернии родственники жениха и невесты при заключении сторонами договоренности о браке делили между собой три яблока, которые им бросала невеста.

Символами общей нераздельной доли молодых, их совместной судьбы в браке выступают в свадебном обряде хлеб, яблоко, яйцо, курица и т.д., которыми жених с невестой делятся друг с другом и съедают вместе, сообща. С дележом этих предметов были связаны предсказания их будущей судьбы. Например, у словаков по тому, кто из молодых первым разломит хлеб или пирог или кому из них достанется больший кусок, судили, кто из них в семье будет иметь власть, а давая молодым съесть разрезанное пополам яблоко, желали им, чтобы их любовь была неделима. У болгар хлеб ломали над головой мальчика, чтобы первенцем в семье был сын. У черногорцев при преломлении хлеба просили Бога о том, чтобы у молодых хорошо родился хлеб и плодились овцы. С целью повлиять на будущую судьбу новобрачных в Волынском Полесье хлеб им пекли целиком из одной дежи теста, чтобы они были неразлучны, не разводились друг с другом. У русских Среднего Поволжья молодым перед брачной ночью давали испеченное куриное яйцо, которое они должны были разделить между собой. В центральной Словакии невеста сразу после венчания делила яйцо, которое взяла из дома и несла за пазухой, половину давала жениху, а половину съедала сама. В восточной Словакии молодых отдельно кормили курицей, и по тому, кому из них достанется сердце, судили, чей век продлится дольше. В Брянской области между молодыми делили *лады* (или *ладыга*) – коровью лодыжку. Разрубая ее пополам жениху и невесте, стороны соглашались, что свадьба будет: *ладами*, не бедная. Смысл наделения жениха с невестой их общей долей имеет также одаривание новобрачных на свадебном пиру.

Обретение молодыми их новой общей доли затрагивает членов их семей и, шире, членов сельского сообщества в целом. Переход невесты в новую семью и в новую социально-возрастную группу требует ритуального механизма восстановления нарушенного жизненного баланса. Показательно, что продукты для приготовления обрядового хлеба собираются представителями новой возрастной группы или их «заместителями», они же участвуют в его приготовлении и между ними он делится. В результате не только главные герои ритуала, но и каждый из членов прежней и новой возрастной группы получает новую часть общей доли после очередного перераспределения. Главный свадебный хлеб, каравай, воплощает собой новую коллективную долю, заново распределяемую между всеми участниками свадьбы и односельчанами, а кусок каравай, получаемый каждым при его дележе, символизирует его индивидуальную долю совокупной судьбы. Мать невесты приступала к замешиванию теста для каравай со словами: «На счастливую долю». В свадебной песне пелось, что в каравай замешивали воду с трех речек, пшеницу из трех бочек, два кусочка масла и две «порции» счастья. Удачно испеченный каравай сулил невесте добрую долю. По величине куска каравай судили, кому досталось больше счастья или более долгая жизнь. Молодым при дележе каравай часто доставалась его середина или верхушка. При этом им желали счастливой доли. В украинском Прикарпатье и в Замойском воеводстве Польши свадебный каравай назывался «долей». Каждый участник свадьбы должен был отведать «доли». Гости съедали кусок и кричали, что «доля» горькая, чтобы молодые поцеловались и уладили долю, сделали ее счастливой. «Долей» назывались также крошки свадебного хлеба, которыми, обмакивая их в мед, угощали присутствующих; предварительно на ломтях этого хлеба плели из руты (обеспечивавшей, по поверью, долгую жизнь молодым) два маленьких венка, которые жених и невеста клали себе в карман. Куски каравай или испеченные из каравайного теста хлебцы давали нищим, зрителям-односельчанам, детям, встречным по пути свадебного поезда. Если при раздаче каравай кто-либо украдет кусок каравай, считали, что у новобрачных не будут рождаться дети, а если кусок каравай унесет собака, то не будет плодиться скот. Подобную же символику имел в некоторых районах России дележ свадебного пряника или пирога, в центральной Далмации – фигурного изделия из топленого сахара (на-

пример, в виде дворца). Другим распространенным символом общей доли, распределяемой между всеми участниками свадьбы, является каша. В Поволжье известен обычай устраивать *сырный стол*, во время которого родственников с обеих сторон угощали сырами, за что дружка просил символически оделить молодых – *положить на сыры*:

*От кошки – котеночка,  
От овцы – ягнечка,  
От коровы – теленочка,  
От лошади – жеребеночка.*

Смысл перераспределения общей доли имел также дележ жаркого в середине свадебного пира у русских, печеной курицы или петуха у македонцев, поляков, словаков и чехов, а также раздача каждому гостю на свадьбе по ветке со свадебного деревца у моравских чехов, расхватывание гостями на свадебном пиру яблок со свадебного деревца у болгар и разбирание гостями с собой по домам еды со свадебного стола у лужичан и моравских чехов. В итоге ритуального дележа каждый гость на свадьбе получал свою долю счастья и жизненной силы. В Черногории гостей, покидающих свадебный пир, молодежь провожала песней:

*С вами пошла удача  
и Господь Бог!  
Кто вам хотел навредить,  
тому не дал Бог.*

Символику обретения молодой парой своей общей доли внутри доли коллективной передает следующий новгородский обычай: на свадьбе молодым следовало попробовать (*почерпнуть*) еды из трех тарелок, иначе счастья молодым не будет. О том, как соотносится индивидуальная или совместная доля молодых с коллективной, какую часть она занимает в составе совокупной доли, можно судить по тому, что при дележе каравая молодые получали часто лучший кусок (его середину или верхушку). В Витебской губернии из остатков каравайного теста пекли для невесты хлебец *долю*, который во время венчания она держала за пазухой. Тесто, оставшееся от каравая, составляет объем личной доли невесты по сравнению с общей. Хлебец *долю* невеста ела потом с женихом за столом в его доме – разделяла с ним свою будущую судьбу. У чехов для характеристики объема частной, семейной доли молодых в составе общей используется еще одна метафора – кусочек неба.

В юго-западной Чехии жених, приведя невесту в свой дом, первым делом вел ее к дымоходу и показывал сквозь трубу кусочек неба со словами: «Такого маленького кусочка счастья должно тебе хватить для нашего довольства, если ты любишь меня!» Невеста обычно на это с плачем давала обещание: «До самой смерти» («на всю жизнь»).

Итак, в разных славянских традициях в качестве индивидуальной и коллективной доли на свадьбе в основном выступают кулинарные символы (хлеб, пирог, пряник, яйцо, сыр, жаркое, печеная курица), а также некоторые предметы (ветка со свадебного деревца, лента, поводок для коровы и т.д.). Основными механизмами распределения доли являются обмен (хлебами, дарами) и дележ.

*С.А. Гудимова*

---

*Яков Голосовкер*

## **ЛОГИКА ЧУДЕСНОГО В ЭЛЛИНСКОМ МИФЕ\***

Сказка знает такой мир, где все шиворот-навыворот – страну-наизнанку: там телега тащит осла, там кубы катятся, там носят воду решетом, варят уху из еще непойманной рыбы и шьют одежды из шкур еще не убитых зверей. Но чудеса страны-наизнанку, по мнению автора, – сплошь обнаженный сарказм. Мифу же для создания чудесных существ и предметов, для совершения чудесных действий не нужно прибегать к сарказму, к скрытой карикатуре и к иронии. Логика чудесного серьезна, и мир чудесного трагичен, а не комичен. В нем даже образ Химеры трагичен. В этом мире даже птичье молоко было бы настоящим молоком, а от взора Медузы, действительно, окаменевают, и золотая стрела, попав только в пята героя, смертельна: ибо она стрела солнце-бога Аполлона. Как? Почему? На это простого ответа нет. Категория причинности здравого смысла снята. Право задавать вопросы «почему», «каким образом» в мире воображения у здравого смысла отнято. Вопрос «почему» не всегда позволяет задавать и наука. Почему соединение плюса (+) и минуса (–) электричества дает искру и свет? Почему камень, подброшенный вверх, падает? И если в последнем случае наука отвечает «в силу закона тяготения», то этот ответ столь же чудесен, замечает автор, как и ответ Шопенгауэра на вопрос, почему падает камень: камень падает потому, что так хочет камень. Но почему камень, повисающий в пустоте над головой Тантала, только грозит упасть, но не падает? Потому, что так хочет Зевс, отвечает миф. В мире чудесного две параллельные пря-

---

\* *Голосовкер Я.* Логика чудесного в эллинском мифе // *Голосовкер Я.* Избранное: Логика мифа. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – С. 111–129.

мые могли бы встретиться, не переставая быть параллельными, и при этом не в сферическом пространстве, а в пространстве Евклидовом. Если по отношению к сферическому пространству такое явление, как встреча двух параллельных прямых, понятно, то для Евклидова пространства оно и непредставимо, и непонятно. Но логика чудесного мифа будет утверждать такую невозможность, как нечто возможное. Она утверждала бы эту мнимую возможность так, как если бы она была вполне понятной и представимой, создавая, таким образом, особый вид иллюзии – иллюзии мнимой.

Мы не замечаем этой мнимости в развернутом сюжете мифа. Мы никогда не задаем себе даже вопроса, реальна ли эта иллюзия или мнима, ибо миф оперирует подобными иллюзорными образами и актами так, как будто эти образы и акты вполне реальны и естественны, снимая своей своеобразной, якобы алогической, логикой всякий гносеологический подход к его чудесным явлениям.

Но в логике чудесного есть и свои особые категории – категории мира вне времени (но во времени), вне пространства (но в пространстве), вне естественной причинности (внутри цепи причинности). Однако эти чудесные явления подчинены своей необходимости и своим законам. Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом – абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью.

Тело барана рассечено Медеей на множество частей, сварено в котле с волшебным зельем, и все-таки баран выходит из этого котла целым, невредимым и юным. В силу чего это произошло? – В силу волшебства, т.е. налицо мнимая иллюзия. Первичное заблуждение, скрытое ложное допущение как секрет волшебства есть аксиома чудесного.

Старцу Иолаю надо догнать убегающего Эврисфея, гонителя Геракла, чтобы воздать ему за все зло, причиненное Гераклу и Гераклидам. Иолай умоляет Зевса вернуть ему на один день былую мощь и юность, и Зевс выполняет его желание. Мгновенно Иолай становится юным богатырем, догоняет Эврисфея и берет его в плен.

Овидий в «Метаморфозах» описывает с натуралистической детализацией момент превращения человеческого тела в птицу, в змею, в цветок, в дерево... Приемы описания такого превращения,



т.е. метод – всегда один и тот же. Но этот процесс метаморфозы есть описательное «как», а не объяснительное «как». Объяснения нет. Так хотели боги или Мойра – судьба, т.е. абсолютная творческая воля или сила желания. Законы природы якобы сняты. Есть только закон желания.

Какова же логика желания или творческой воли?

1. Для желания нет предела.
2. Для желания нет невозможного.

Правда, есть еще «недопустимое», нечто такое, за что полагается кара. Но это уже моральное требование. Желание же в мифе сначала осуществляется, а затем уже следует возмездие.

Тантал захотел испытать всеведение богов. Он угостил их блюдом из мяса своего сына Пелопа. Богиня Деметра съела кусок плеча Пелопа, а затем превращенный в жаркое Пелоп восстанавливается в своем прежнем виде, но только с плечом из слоновой кости, а Тантал терпит вечную казнь. Казнь как моральная тенденция введена в миф позднее и не связана с чудесным воскрешением Пелопа. Легенда о воскрешении Лазаря или о воскрешении Эмпедоклом девушки, или миф о воскрешении Алкесты, как ни чудесны они, вполне понятны и представимы, подобно пробуждению спящего: это вполне понятная иллюзия. Воскрешение силой мертвой и живой воды разрубленного на куски витязя тоже понятно. Части тела механически соединяются, витязь приобретает свой прежний облик, и воскрешение – вполне допустимое чудо. Но воскрешение зажаренного, сваренного героя, соединение частей, потерявших свои формы, непредставимо и непонятно – это мнимая иллюзия. Но с точки зрения логики чудесного, она столь же логична, как и воскрешение просто умершего, поскольку важен *смысл, а не правдоподобие акта*. Наше сознание принимает мнимую непредставимую иллюзию воскресшего Пелопа наравне с реальной иллюзией воскрешенной Алкесты, как факты одинаковой *имагинативной*<sup>1</sup> достоверности.

С.Г.

---

<sup>1</sup> В работе «Имагинативный Абсолют», которая тоже включена в «Избранное: Логика мифа», Я. Голосовкер писал: «Воображение, Имагинация, и есть тот дух, который спасает культуру от вакуума мира и дает ей одухотворенность» (с. 15). – *Прим. реф.*

*О.С. Сапанжа*

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ МУЗЕЙНОСТИ\*

Реферируется глава из книги кандидата культурологии, доцента Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена Ольги Сергеевны Сапанжа, которая берет для анализа исторических форм и типов музейности концепцию исторической типологии. Начало разработки ее относится к 80-м годам XX в. Отечественный историк культуры Б.М. Бернштейн в то время писал, что «художественная культура есть историческое явление; при этом, будучи системным целым, она имеет собственную историю, не сводимую ни к последовательности простых изменений, ни к ряду пассивных отражений истории какой-либо другой системы: история художественной культуры внешне детерминирована, но в то же время она есть история ее собственного развития»<sup>1</sup>.

В реферируемой работе идет речь не об истории музейного дела, т.е. не о последовательности возникновения музейных институтов, а об исторической типологии, позволяющей проследить способы сохранения исторической реальности в материальных объектах. Автор разводит два понятия: история музейного дела и историческая типология музейности. В исследованиях по истории

---

\* Сапанжа О.С. Историческая типология музейности // Сапанжа О.С. Теория музея и музейности: Историографический обзор и историческая типология. – СПб.: Ризограф НОУ «Экспресс», 2011. – С. 64–80.

<sup>1</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях: Структурно-типологическое исследование. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. – С. 72.

музейного дела изучаются этапы развития музеев как культурной формы.

Историческая типология музейности представляет собой построение историко-типологической модели, «отражающей закономерности развития идеи музейности во времени и в пространстве» (с. 65). Музей как форма собраний предметов, которые утратили утилитарное значение, появляется в XV в. в Италии, т.е. в эпоху Возрождения. Правда, эти собрания часто носили другие названия: «студьоло», «антикварии», «кунсткамера», «галереи» (с. 68). Из художественных коллекций наиболее известны коллекции папского двора и флорентийской династии Медичи. Другие собрания (минералогические коллекции, ботанические сады, зверинцы, анатомические театры, научно-технические коллекции) появляются в XV–XVI вв., хотя широкой популярности они не имели.

Автор реферируемой работы пишет о трех формах: домوزهиной, музейной и внемузейной (с. 69). Первая форма выражается в преобладании сокровищниц, вторая зависит от логики развития культуры, третья – это феномен домашнего «собираательства», не имеющего четких форм.

В динамике развития музейности О.С. Сапанжа выделяет три группы системных параметров. I. Общие признаки социокультурного развития; они существенно влияют на идею музейности. II. Автономность развития культуры как системы, т.е. выявление тех механизмов, которые обусловили историческую динамику музейности. III. Основные выделяемые типы музейности и их становление и развитие.

Представление о традиционном и динамическом типах культур определяет и соответствующие два типа музейности. Традиционный тип культуры пронизывает установка на повторение, динамичный тип культуры связан с возрастанием разнообразия художественных сообщений. Традиционный тип музейности соответствует истории традиционной культуры, а к концу XX в. предметом особого музейного отношения может стать практически любой объект реального мира, т.е. это тип креативной, динамической музейности.

*И.Г.*

---

## ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

### АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ

Александр Трифонович Твардовский (1910–1971) родился на хуторе Загорье (ныне Починковский район, Смоленская область) в семье кузнеца. В 1939 г. поэт вспоминал: «На хуторе Загорье / Росли мы у отца, / Зеленое подворье / У самого крыльца».

В.М. Акаткин, декан филологического факультета Воронежского государственного университета, говорил на международной научной конференции в г. Смоленске, посвященной 100-летию со дня рождения А.Т. Твардовского, что «пришла пора всмотреться в его отображение, оставленное в портретной галерее русских писателей <...> свойства его таланта, то вот они: высокая простота, жизнелюбие, добро и правда»<sup>1</sup>.

Твардовский вначале учился в Смоленском педагогическом институте, а в 1939 г. он окончил МИФЛИ (Московский институт философии, литературы и истории), стихи начал писать с раннего детства. Темой его первых опубликованных произведений была судьба крестьянина в годы коллективизации.

Поэма «Страна Муравия», написанная в 1936 г., получила Государственную премию СССР в 1941 г. В ней показана крестьянская жизнь в пору «великого перелома», т.е. коллективизации. Твардовский был военным корреспондентом газеты «На страже Родины» в советско-финской войне. Во время Великой Отечественной войны он находился на фронте как спецкор газеты «Красная Армия» в 1941 г., а с 1942 г. и до конца войны служил в редакции газеты «Красноармейская правда». В эти же 1941–1945 гг.

---

<sup>1</sup> Акаткин В.М. «Сила жизни — наш ходатай» (заметки о Твардовском) // Твардовский А.Т. и смоленская поэтическая школа. — Смоленск: Смядынь, 2010. — С. 14.

Твардовский создавал свою поэму «Василий Теркин. Книга про бойца», за которую в 1946 г. получил Государственную премию СССР. И.А. Бунин писал о «Василии Теркине» в 1947 г.: «Это поистине редкая книга. Какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный солдатский язык – ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, т.е. литературно-пошлого слова»<sup>1</sup>. «Василий Теркин», говорил сам Твардовский, «был моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю»<sup>2</sup>.

Еще в одной военной поэме «Дом у дороги» (1946), за которую в 1947 г. он получил Государственную премию СССР, Твардовский изобразил судьбу семьи солдата, угнанной врагом во время отступления. Морально-этический пафос этой поэмы заключен в утверждении непобедимости жизни в борьбе с насилием. Твардовский писал эту поэму практически одновременно с «Василием Теркиным». В письме к жене от 1 июня 1943 г. поэт сообщал, что поэма «Дом у дороги» отличается тем, что «главный человеческий образ в ней – женщина, потерявшая на войне мужа, затем дом и родимый край, затем ребенка и, может быть, жизнь»<sup>3</sup>. Однако в конце поэмы муж героини, солдат Андрей Сивцов, возвращается после войны домой, правда, на погорелище, и в ожидании возвращения жены с детьми начинает строить новый дом:

*Перекурил, шинель долой,  
Разметил план лопатой.  
Коль надо ждать жену с детьми домой,  
Так надо строить хату.*

Получившая Ленинскую премию в 1961 г. поэма «За далью – даль» (1953–1960) является путевым дневником поэта, в котором отражено общественное умянастроение советского народа 50-х годов. Путевой дневник Твардовского перерастает в этой поэме в исповедь сына века, ибо поэт искусно чередует «общие» и «круп-

---

<sup>1</sup> Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 7. – С. 420.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цит. по: Ковалев Г.Ф. Особенности ономастики поэмы А.Т. Твардовского «Дом у дороги» // Твардовский А.Т. и смоленская поэтическая школа. – Смоленск: Смядынь, 2010. – С. 124.

---

ные» планы, так как рядом с главами о русских пространствах, о русском видении мира, о формировании русской души стоят рассказы о судьбах отдельных людей. В дороге от Москвы до Владивостока поэт размышляет о судьбе страны и ее народа, о времени, о жизни, о себе. В своей автобиографии Твардовский писал об этой поэме, что интерес к Сибири и Дальнему Востоку был у него задолго до его посещения этих краев. «Даль» – это родная русская земля: «Обширный край, куда я еду / И где на станции сойду», – говорит поэт.

Сатирическая поэма «Теркин на том свете» (1963) осуждает косность, бюрократизм, формализм, т.е. это своеобразный, гротескный образ целого ряда явлений, мешающих, по словам поэта, «продвижению вперед». В 1971 г. Твардовскому была присуждена Государственная премия СССР за сборник «Из лирики этих лет. 1959–1967».

Проза Твардовского также содержит раздумья о жизни, о времени, о людях, о себе. Это повесть «Дневник председателя колхоза» (1932), рассказы и очерки «Печники» (1958), книги «В родных местах» и «Родина и чужбина» (обе – 1947). Литературно-критические работы Твардовского посвящены традициям отечественной литературы: «Статьи и заметки о литературе» (1964), «Поэзия Михаила Исаковского» (1969), выступления о творчестве С.Я. Маршака, А.С. Пушкина, А.А. Блока и др.

Александр Трифонович Твардовский дважды был главным редактором журнала «Новый мир» (в 1950–1954 гг. и в 1958–1970 гг.), дважды был секретарем правления Союза писателей СССР (в 1950–1954 гг. и в 1959–1971 гг.). Твардовский также был членом Советского комитета защиты мира и вице-президентом Европейского сообщества писателей (1963–1968).

Известный отечественный литературовед В.Я. Лакшин (1933–1993) выражал убежденность в том, что подлинное признание вклада Александра Трифоновича в русскую литературу и историю – еще впереди.

*И.Л. Галинская*

---

*Р.А. Гальцева*

## **ОПЫТ СЛОВАРНОЙ СТАТЬИ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**АВЕРИНЦЕВ** Сергей Сергеевич (10.12.1937, Москва – 21.02.2004, Вена), филолог, культурфилософ, историк древних литератур, европейской культуры, переводчик и поэт; доктор филологических наук, действительный член Академии РАН.

Родился в семье интеллигента старой формации, проф. биологии С.В. Аверинцева (1875–1957). Отрочество было наполнено общением с людьми старого поколения – друзьями отца. Все это поставило Аверинцева в «не совсем обычные отношения к историческому времени. Прошрое столетие было не отрезанным ломтем»<sup>1</sup>. Благоприятная семейная атмосфера, в которой протекали ранние годы Аверинцева, во многом компенсировала – насколько это возможно в Москве 40–50-х годов – общую социально-психологическую аномалию советского бытия и образования, сохраняя традиции «школы» дореволюционных времен. К 14 годам была выбрана намеренно «старомодная» профессия – классическая филология, изучение древних языков и античной литературы.

«Отцовское» как «изначально данный образ “правильности” <...> строгое, с чем приходится считаться, и одновременно домашнее, “свое”, опора и защита»<sup>2</sup>, формировало не только «практическое жизнеотношение», но и творческую позицию, сознательно не отделяемую от жизненных принципов. Ценность и неупрядняемость «отцовского» наследия означали, что дело культуры

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Филология – наука и историческая память // Монологи и диалоги. – М.: Известия, 1988. – С. 381.

<sup>2</sup> Там же.

живет лишь в неразрывной преемственности достижений духа – взгляд, давший о себе знать у Аверинцева в конкретном выборе предмета исследований и в подходе к нему, начиная с курсовых работ на филологическом ф-те МГУ, классическое отделение которого Аверинцев окончил в 1961 г. В 1966–1969 гг. работал в Институте истории и теории искусства, где в 1968 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра»<sup>1</sup> (отмечена премией Ленинского комсомола в 1968 г.); выбор проблемы был определен не в последнюю очередь по избирательному сродству: древнегреческий жизнеописатель – это именно образцовый носитель сыновней признательности и памяти, культивирующий в себе единство жизненного поведения и писательства (своей книге А. предпослал «почтительнейшее посвящение» матери Наталии Васильевне). Общность между древним и современным автором не выходит за пределы той, какая существует между идеалом эллинистического гуманизма с платоническим мировым умом в виде высшей инстанции и христианским мироощущением с Богочеловеком в центре Вселенной. Последнее будет глубинно определять филологическую и культурфилософскую мысль Аверинцева.

Готовность к деятельности в этом русле так же, как к противостоянию внешним факторам, рекрутирует Аверинцева, еще аспиранта, в одного из авторов и соратников «Философской энциклопедии»<sup>2</sup>. Вклад Аверинцева в работу над этими томами, осуществившую неправдоподобную в советских условиях, строившуюся только на солидарности участников попытку обеспечить независимое освещение целого ряда запретных вопросов (прежде всего по истории христианской мысли и западной философии), – около 50 статей, среди них: «Новый Завет», «Обращение», «Откровение», «Предопределение», «Протестантизм», «София», «Спасение», «Теизм», «Теократия», «Теология», «Христианство», «Эсхатология», а также «Шпенглер», «Юнг», «Ясперс» и др., выход которых на рубеже 60–70-х годов не мог не быть событием, а в глазах бюрократов официальной идеологии – событием скандальным.

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973. – С. 275.

<sup>2</sup> *Философская энциклопедия.* – М.: Сов. энциклопедия, 1960–1970. – Т. 1–5.



Условно можно выделить три тематических направления, по которым шла работа Аверинцева после аспирантуры. 1. Строившиеся вокруг подготовки диссертации занятия позднеантичной литературой, которые направляются в русло систематического сопоставления греческого и библейского подхода к осмыслению жизни и словесному искусству (начиная с обширной статьи «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”», опубликованной в сб. «Типология и взаимосвязь литератур Древнего мира»<sup>1</sup>, то же «Вопросы литературы»<sup>2</sup>, включая «Риторику и истоки европейской литературной традиции»<sup>3</sup>, переведенной на итальянский язык. 2. Занятия европейской философией, инициированные редактированием перевода в издательстве «Мысль» и упомянутым сотрудничеством с «Философской энциклопедией» (остающимся до конца дней существенным для Аверинцева). В 1966 г., поступив в Институт истории и теории искусства, Аверинцев готовит совместно с А.В. Михайловым двухтомную антологию текстов из истории западной философии искусства, начиная с О. Шпенглера (когда антология, в которой вступительные статьи и комментарии занимали не меньше места, чем переводы, была, наконец, готова, начальство сочло ее идеологически недопустимой – инцидент в биографии Аверинцева, разумеется, не единственный; тексты антологии в дополненном составе были опубликованы в ИНИОН в сб. «Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в.» в 1979<sup>4</sup>, а затем переизданы в сб. «Самосознание европейской культуры»<sup>5</sup> и дополнены в

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязь литератур Древнего мира. – М.: Наука, 1971. – С. 202–266.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Вопросы литературы. – М., 1971. – № 8. – С. 40–68.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа Языки русской литературы, 1996. – 448 с.

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. Перевод: Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2. Из разделов «Города и годы»; «Исторические псевдоморфозы»; «Пифагор, Мухаммед, Кромвель» // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. – М.: ИНИОН АН СССР, 1979; Аверинцев С.С. Перевод: Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество. – Там же. – С. 170–196; Аверинцев С.С. Перевод: Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца. – Там же. – С. 197–217.

<sup>5</sup> Самосознание европейской культуры. – М.: Политическая литература, 1991. – 366 с.

2000<sup>1</sup>). Статьи о Шпенглере<sup>2</sup>, Ж. Маритене<sup>3</sup>, К.Г. Юнге<sup>4</sup> и Хейзинге<sup>5</sup> появлялись также в журналах «Вопросы литературы»<sup>6</sup>, «Вопросы философии» и в зарубежном сб. Аверинцева «Религия и литература»<sup>7</sup>.

Наконец, третье направление – занятия средневековой и особенно византийской (более всего относящейся к ранней, святоотеческой поре) культурой становятся все интенсивнее со второй половины 60-х годов (главы для коллективной монографии «История Византии»<sup>8</sup>, переводы в книге «Памятники византийской литературы IX–XIV вв.»<sup>9</sup>). «Памятники средневековой латинской литературы X–XII вв.»<sup>10</sup> отразятся прежде всего в его кн. «Поэтика ранневизантийской литературы»<sup>11</sup> (переводилась на сербохорватский и итальянский языки, была защищена в качестве докторской диссертации), а также – в многочисленных статьях.

В 1969–1971 гг. А. был приглашен по инициативе В.Н. Лазарева читать курс лекций по византийской эстетике на историческом ф-те МГУ, проходивших при невероятном стечении публики и ставших не только культурным, но подлинно общест-

---

<sup>1</sup> Самосознание европейской культуры XX в. – М.; СПб.: Университетская книга: Культурная инициатива, 2000. – 366 с.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Морфология культуры Освальда Шпенглера // *Вопр. литературы*. – М., 1968. – № 1. – С. 132–153.

<sup>3</sup> *Аверинцев С.С.* Жак Маритен, неотоизм, католическая теология искусства // *Вопр. литературы*. – М., 1968. – № 10. – С. 126–143.

<sup>4</sup> *Аверинцев С.С.* Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // *Вопр. литературы*. – М., 1970. – № 3. – С. 113–143.

<sup>5</sup> *Аверинцев С.С.* Культурфилософия Йохана Хейзинги // *Вопр. философии*. – М., 1969. – № 3. – С. 169–174.

<sup>6</sup> *Вопросы литературы*. – М., 1970. – № 3. – С. 113–143.

<sup>7</sup> *Аверинцев С.С.* Религия и литература. – Анн-Арбор (Мичиган): Эрмитаж, 1981. – 140 с.

<sup>8</sup> *Византийская литература IV–VII вв.* // *История Византии*. – М.: Наука, 1967. – Т. 1. – С. 409–434. *Византийская литература XIV–XV вв.* // *История Византии*. – М.: Наука, 1967. – Т. 3. – С. 257–273.

<sup>9</sup> *Памятники византийской литературы IX–XIV вв.* – М.: Наука, 1969. – 463 с.

<sup>10</sup> *Памятники византийской литературы X–XII*. – М.: Наука, 1972. – 559 с.

<sup>11</sup> *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 318 с.; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – 2-е изд., доп. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 477 с.

венным событием тех лет (вызывающих реминисценцию соловьёвских «Чтений о Богочеловечестве»). Не в ущерб заявленной теме лектор совершал на университетской кафедре дело христианского просвещения, эстетически увлекая при этом аудиторию манерой подачи материала и поражая широтой познаний. Чтения – по требованию партийных инстанций, обозвавших их «радениями», – были прекращены как «религиозная пропаганда». (Условия, в которых велась работа над христианской тематикой, объясняют порой неожиданные заглавия: статья о Софии, Премудрости Божией – первый, ранний опыт Аверинцева в изучении христианской символики, была напечатана лишь через восемь лет после написания под нарочито наукообразным названием «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской»<sup>1</sup>).

Помимо этих занятий Аверинцев продолжает трудиться над художественным переводом, из новых языков – в основном с немецкого (Гёльдерлин, Г. Гессе, Г. Тракль, Р.М. Рильке и др.).

На этом же этапе он развивает самостоятельную культурфилософию. В противовес шпенглеризму и позитивистским схемам по фрагментации культурной истории человечества Аверинцев защищает ее единство, гарантированное фундаментальными ценностями человеческого духа (сюда приложимы слова автора, следовавшего завету Соловьёва; о том, что «христианство всегда должно заниматься и апологетикой, и обличением»). В русских традициях «всечеловеческой отзывчивости» доказательства собираются на индуктивных путях герменевтики; Аверинцев приближает нас к «причудливому и пестрому» ближневосточному миру дальних веков (см.: «Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью»<sup>2</sup>) или понуждает нас

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси. – М.: Наука, 1972. – С. 25–49; *Аверинцев С.С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Из истории русской культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2000. – Т. 1: Древняя Русь. – С. 520–551; *Аверинцев С.С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // София-Логос: Словарь. – 2-е изд., испр. – Киев: Дух і Літера, 2001. – С. 221–250.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 17–64.

вжиться в образ скромного византийского писца – и уже этим опровергает постулат Шпенглера о непроницаемости культурных эпох. Естественна особая пристальность Аверинцева к переломным моментам, опасным для постоянных величин в культуре, а отсюда – и к поэтике «сдвинутого слова» как ответу на общественный сдвиг, результату «взаимопроникновения» культур в момент столкновения (см.: «На перекрестке литературных традиций»<sup>1</sup>). Автор открывает типологические отношения между конечной и начальной стадией каждой культуры и видит в «переломе» ее течения не столько «итог», сколько «восход», зависящий, однако, от участия и готовности современников. Тем самым автор и нам протягивает руку в момент выбора пути, помогая, по слову Достоевского, «формулировать свой идеал», – без чего история сама «не вывезет».

Углубление в мир византийской культуры происходит под сводами Института мировой литературы АН СССР (ИМЛИ), где Аверинцев работал в секторе античной литературы с 1969 по 1992 г. и где в это же время работали Ф.А. Петровский, М.Е. Грабарь-Пассек, а также М.Л. Гаспаров; с 1981 по 1992 г. Аверинцев возглавлял сектор. В эти годы им осуществлен поэтический перевод Книги Иова<sup>2</sup> и одновременно выполнены долгое время остававшиеся неопубликованными переводы ряда псалмов, ставшие началом параллельно идущих семитологических штудий, распространявшихся и на сирийскую литературу. В то же время статьей о Вяч. Иванове<sup>3</sup> был открыт новый цикл работ Аверинцева – о русской поэзии (о Жуковском, в основном о Вяч. Иванове и Мандельштаме), а также о западноевропейских поэтах.

Откликаясь на общественные перемены, начавшиеся во второй половине 80-х годов и принесшие ему в 1987 г. академическое звание члена-корреспондента, а в 1990 г. – Государственную премию, Аверинцев на какое-то время включается в новую для него общественную деятельность; после некоторых колебаний он со-

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* На перекрестке литературных традиций // *Вопр. литературы.* – М., 1973. – № 2. – С. 150–183.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Книга Иова / Перевод // *Поэзия и проза Древнего Востока.* – М., 1973. – № 2. – С. 150–183.

<sup>3</sup> *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова // *Вопр. лит.* – М., 1975. – № 8. – С. 145–192.

глашается на выдвижение его кандидатуры на Съезд народных депутатов СССР в 1989 г.; исполняя депутатские обязанности до роспуска депутатского корпуса в конце 1991 г., Аверинцев занимался главным образом разработкой закона о свободе совести. Этот опыт побудил его к размышлениям над соотношением, с одной стороны, религиозных, философских и творческих исканий «высшего блага», с другой – политики как поисков пути «наименьшего зла». Делая безоговорочный выбор в пользу политической демократии, в частности, именно в силу ее откровенно секулярного характера, противостоящего тоталитарным подделкам под теократию, он в то же время, расходясь с прогрессистским большинством интеллигенции, отказывается видеть в либерализме абсолютный принцип и настаивает на различии социально-политической демократии и паразитирующей на ее достоинствах идеологии ценностного релятивизма. Страстная «ангажированность» Аверинцева в противостоянии всем видам ксенофобии мотивирована не только и не столько расхожей идеологией «политической корректности», за которой стоит представление, что все народы, в сущности, одинаковы, – сколько стремлением всякий раз пережить именно инаковость «другого» как позитивную ценность, тайну, возможность встретить в «другом» ответ Богочеловеческой личности. Критикуя современное «неославянофильство» как «этногеографический» провинциализм, он оценивает неозападничество как русофобию, видя в нем провинциализм «хронологический», а в его ответвлении, самоуничтожительной русофобии, еще более провинциальное явление.

Новые российские условия вывели в свет ряд старых работ Аверинцева (переводы псалмов и христианской поэзии от Ефрема Сирина<sup>1</sup> и Бонавентуры<sup>2</sup> до Г. фон Ле Форт<sup>3</sup>, статьи по истолкова-

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Ефрем Сирий (Афрем из Нисивана) // *Аверинцев С.С.* От берегов Босфора до берегов Евфрата. – М.: Наука, 1987. – С. 165–198.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Переводы из средневековых литератур: Иоанн Фиданца Бонавентура. Похвала святому кресту и др. // *Византия и Русь.* – М.: Наука, 1989. – С. 121–133.

<sup>3</sup> *Аверинцев С.С.* Ле Форт Г. фон. Из «Лирического дневника» / Перевод // *Вести дождя: Стихи поэтов ФРГ и Западного Берлина.* – М.: Художественная литература, 1987. – С. 16, 17–18.

нию текстов Ветхого и Нового Заветов<sup>1</sup>), а также побудили к написанию новых работ на христианские темы – от принципиальных вопросов библейской экзегетики (в которых А. по многим пунктам противостоит живучей концепции Бульмана с его идеей «демифологизации» веры) до откликов на современное положение и судьбы христианства в России и Европе. В то же время Аверинцев продолжает систематизацию своих теоретико-литературных концепций, строящихся вокруг понятия риторики как «дедуктивного» и «рефлексивно-традиционалистского» способа обобщения действительности. Разрастается поле исследований по истории отечественной культуры, стимулируемых выступлениями в университетах Женева, Рима, Вены. С декабря 1991 г. – зав. Отделением Института истории мировой культуры при МГУ; вел также преподавательскую работу на философском ф-те. В 90-е годы тесно сотрудничал с РГГУ, в частности с Институтом высших гуманитарных исследований и по линии Мандельштамовского общества. С декабря 1994 г. работу в Москве Аверинцев совмещал с профессурой в Институте славистики Венского университета. С начала 90-х Аверинцев становится лауреатом многих научных и литературных премий и членом международных академий; с мая 2003 г. – действительный член РАН.

Хотя почти все занятия Аверинцева в зрелый период его деятельности – для которой характерна локализация на границах различных дисциплин: филологии, теории литературы, общей истории и теории культуры, философской антропологии и герменевтики, истории религии, богословской экзегетики – прямо или опосредствованно соотнесены с темой христианства, сам он не называет себя «богословом» (или «теологом»), ссылаясь либо на пример Р. Гвардини (реферат книги которого «Конец Нового времени» Аверинцев написал для сборника ИНИОН РАН<sup>2</sup>, (М., 1976)), занимавшего кафедру «христианского мировоззрения», либо на полученную в 1992 г. в римском Istituto Orientale почетную сте-

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Евангелие от Матфея. Образ Античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 477 с.; *Аверинцев С.С.* Псалмы Давидовы / Переводы с комментариями. – Киев: Дух і Літера, 2003. – 160 с.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Реф. на кн.: Гвардини Р. Конец Нового времени // Современные концепции культурного кризиса на Западе. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – С. 184–207.

пень «доктора церковных наук», и предпочитает называть себя «историком христианской культуры». Собственная позиция Аверинцева в вопросах «христианского мировоззрения» – противостояние как релятивизму, так и фундаментализму. В отличие от религиозных либералов и плюралистов, демонстрирующих устойчивую аллергию к самому термину «догмат», он признает «догматы <...> данные <...> во вселенском опыте Церкви», безусловно обязательными для совести верующего (из чего вытекает также принципиальный консерватизм Аверинцева в нравственных и, шире, аксиологических вопросах). В отличие от фундаменталистов и гипертрадиционалистов, он отказывается признавать такую же обязывающую силу за всей совокупностью авторитетных мнений, за «буквой» исторически сложившихся обыкновений и локальных традиций. Он склонен считать, что в настоящих условиях далеко зашедшей секуляризации масс привычные концепты «православных наций», «католических наций», «протестантских наций» и т.п. – это опасная иллюзия, а союзы между конфессионализмом и национализмом губительны для веры. Ближайшее будущее христианства он видит как судьбу меньшинства, «малого стада», которое должно (отнюдь не «выходя из истории») трезво осознать этот свой статус и сохранять способность к мирному сопротивлению всему, что несовместимо с христианской совестью. В этом акте верности должны объединиться все те, для кого слово Христа весит больше, чем политическое или моральное давление власти, общества, прессы, – объединиться также и поверх конфессиональных барьеров. Позиция Аверинцева и здесь предлагает полемику на две стороны: против конфессионального изоляционизма, не желающего ничего знать о христианском опыте за пределами своей конфессии (порой даже «юрисдикции»), определяющего свою конфессиональную идентичность не из нее самой, но из противоположности «образу врага» (ср. идею православия как антикатоличества или антипротестантизма), и – против выдаваемого за терпимость индифферентизма, для которого не вера есть мерило прогресса, но, напротив, дух времени есть мерило веры. Находясь на позициях смыслового центра, Аверинцев должен не устраивать одних – как либерал и модернист, других, напротив, – как рафинированный обскурант, не желающий понять запросов времени. Оставаться в меньшинстве и вызывать нарекания – неизбежный удел христианского просветителя в современную эпоху.

В качестве поэта Аверинцев всю жизнь занимается стихотворством, но, как говорится, «для себя»; и только в 80-е годы он начал писать «духовные стихи», предполагающие аудиторию. Аверинцев подчеркивает, что слово поэзии, как и слово мистики, обращается не к сознанию и не «к любезному психоаналитикам» «подсознанию», а к первозданной цельности человеческого естества, всего целокупного человека. Ввиду религиозного характера «духовных стихов» они могли появляться в печати лишь в конце 80-х годов; несколько ранее – в переводе В. Ворошильского<sup>1</sup> в польской религиозной периодике, позднее в «Новом мире»<sup>2</sup> и ряде последующих изданий – в «Вестнике РХД»<sup>3</sup>, в альманахе «Эон»<sup>4</sup>, собранные в киевском издательстве «Дух и Літера»<sup>5</sup>. Чаще всего это тонические стихи без рифм, держащиеся на угловатом, резко подчеркнутом ритме. Сам автор поясняет: Стихи “духовные” – не совсем то же самое, что стихи “религиозные”. Понятие «духовных стихов» предполагает определенную степень «внутренней анонимности», дистанции от биографического субъекта. Пытаясь ориентироваться на пример русского и европейского фольклора (что подразумевается самим термином «духовный стих»), Аверинцев, за немногими исключениями, избегает прямой фольклорной стилизации в лексике и метре, но дает понять о своей зависимости от библейской поэзии (пропитавшей его в процессе перевода текстов из Библии); из новых авторов Аверинцев испытал воздействие позднего Жуковского, его пятистопных ямбов (особенно в поэме «Благовещение»)<sup>6</sup>, отчасти Вяч. Иванова и Цветаевой (нагнетание повторов слова или корня), а также английских мистических поэтов вплоть до Ч. Уильямса; небольшой цикл озаглавлен самим

---

<sup>1</sup> *Awierincew S. Wiersze w przekładzie Wiktora Worosziłskiego.* – Warszawa: Znak, 1990. – № 421(6). – С. 45–55.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Из духовных стихов // Новый мир. – М., 1985. – № 10. – С. 150–152.

<sup>3</sup> *Аверинцев С.С.* The Immost sea of all the Earth. Второе февраля, 1985. Жил человек на свете... // Вестник РХД. – Париж: IMCA-press, 1989. – С. 143–146.

<sup>4</sup> *Аверинцев С.С.* Oiseaux exotiques. Памяти Мессина // ЭОН. Альманах старой и новой культуры. – М.: ИНИОН РАН, 1998. – Вып. 3. – С. 140.

<sup>5</sup> *Аверинцев С.С.* Стихи духовные. – Киев: Дух і Літера, 2000. – 138 с.

<sup>6</sup> *Аверинцев С.С.* Благовещение // Стихи духовные. – Изд. 2-е. – Киев: Дух і Літера, 2001. – С. 20–33.



автором «Подражание Клоделю»<sup>1</sup>. Метафорика, как и лексика, аскетичны. Усилия автора направлены на то, чтобы ритмическими и фонетическими средствами обеспечить резонанс уже наличному слову Библии или литургии, как бы выстроив для него звучащую нишу, по возможности меньше говоря «от себя». В современной русской поэзии стихи Аверинцева стоят особняком как явление сознательно анахроническое.

Аверинцев посвятил себя профессии, задачу которой он описал впоследствии как выяснение через «языковой и стилистический анализ письменных текстов» сущности духовной культуры человечества<sup>2</sup> – профессии, требующей контрастирующих усилий: скромнейшей службы «при тексте», пристальной «согбенности» над ним и вместе с тем универсальности, ибо филолог (в особенности филолог-классик) должен «совмещать в себе лингвиста, литературного критика, историка гражданских учреждений, быта, нравов и культуры и знатока других гуманитарных, а при случае даже естественных наук»<sup>3</sup>. Анализ художественного текста, обширнейшего поля приложения филологических усилий, есть область как такового литературоведения, которое у Аверинцева приводит в то же время к открытиям в философии культуры.

Обеспокоенный состоянием филологической науки в Новейшее время («филология как содержательная целостность претерпевает реальный кризис»<sup>4</sup>), Аверинцев формулирует принципы, отвечающие ее сути, которая предполагает не столько четкость своих очертаний, сколько специфический подход к своему предмету. Это, во-первых, безусловная значимость традиций и нетленных образцов; современный человек не может с прежней непосредственностью применить к своему бытию меру, заданную текстами, он может «любоваться» ими, но не может войти «вовнутрь» их. Во-вторых, необходимость избегать методологии так называемых точных наук, «формализации» гуманитарных знаний, ведущей к утрате здравого смысла и житейской мудрости и закрываю-

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Подражание Клоделю // Стихи духовные. – Изд. 2-е. – Киев: Дух і Літера, 2001. – С. 132–136.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Статья «Филология» // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия. – Стб. 973.

<sup>3</sup> Там же. – Стб. 974.

<sup>4</sup> Там же. – Стб. 975.

щей доступ к смыслу высказываемого. В-третьих, соответствовать филологической «службе понимания», ориентированной на целостность текста и тем самым – на «человеческие пропорции»; сопротивляться методике проникновения в сферы «макроструктур» (построение глобальных схем) и – «микроструктур» (выделение элементарнейших единиц значений и смысла). Задача филологии: через текст «понять другого человека, не превращая его ни в подающуюся “исчислению” вещь, ни в отражение собственных эмоций»<sup>1</sup>.

Главное направление исследований Аверинцева – это изучение литературного процесса и – шире – литературного самосознания – в масштабе человеческой цивилизации от Античности до новейших времен с акцентом на переломных этапах культурной истории, опасных для ее постоянных величин. Автор стремится понять и показать, как в схватке противоборствующих потоков сохраняется и утверждается константа мировой культурной истории, как в ответ на общественный сдвиг через поэтику «сдвинутого слова» происходит взаимопроникновение культур и обеспечивается культурная преемственность. Аверинцев детально прослеживает логику образования сложного, подвижного единства ранневизантийской литературы через переосмысление тысячелетних форм греко-римской культуры.

Исходя из перемен в поэтической словесности, Аверинцев открывает типологическое соотношение между конечной и начальной стадиями каждой культуры. В переходном, самопротиворечивом состоянии поэтических текстов раннего Средневековья автор ищет «не столько отработанную за века гармонию инерции, сколько плодотворную дисгармонию сдвига»<sup>2</sup>. Поскольку литературное слово соотносится с системой представлений человека о самом себе и о своем месте во вселенной, литературовед, изучающий момент «перекрестка», имеет дело к тому же с двойственным самоощущением тогдашнего современника, живущего, с одной стороны, с чувством канона и «церемониальности», с другой – с обязанными христианству открытиями «таких глубин внутри че-

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Статья «Филология» // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия. – Стб. 976.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 6.

ловека, о которых античная классика и не подозревала»<sup>1</sup>. Проследившая последствия исторических и антропологических перемен «до самых частностей жанровой формы и сцепления слов»<sup>2</sup>, автор предпринимает первый опыт наблюдения над рождением нового единства в процессе переплавки противоборствующих принципов художественной словесности.

Аверинцев исследует не известный Античности с ее статусно-замкнутым и массивно-целостным образом человека надрыв человека, скорбящего о своем помраченном образе, – тема византийской религиозной лирики. В очерке «Роскошь узора и глубины сердца: Поэзия Григора Нарекаци»<sup>3</sup> Аверинцев описывает систему представительных для средневековой литературы поэтических средств в «Книге скорбных песнопений» этого великого армянского поэта и ученого-монаха второй половины X – начала XI в., – книге, которая, подобно библейскому тексту, вызывает у целого народа веру в ее чудотворную силу. Внушающее воздействие текста, проникнутого жалостью и милостью, достигается, как показывает исследователь, через патетическое нанизывание синонимов, создающих эмоционально-суггестивный натиск и развертывающихся, «как тонкая ткань», струящихся, «как река»<sup>4</sup>, что позволяет «все глубже и глубже уходить вовнутрь предмета, вплоть до уровня, на котором слова уже больше не существуют»<sup>5</sup>. Подобный прием – и у грекоязычного автора V в. Псевдо-Дионисия Ареопагита, изливающего потоки синонимов и параллельных метафор, чтобы показать, что описываемое несказуемо. Таков же средневековый поэт «сдвинутого слова» – «косвенного обозначения, намека и загадки»<sup>6</sup>, аллегорий и иносказаний – Нонн Панополитанский,

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 8.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Роскошь узора и глубины сердца: Поэзия Григора Нарекаци // Литературная Армения. – Ереван, 1986. – № 1. – С. 49–59; Аверинцев С.С. Роскошь узора и глубины сердца: Поэзия Григора Нарекаци // Поэты. – М.: Школа ЯРК, 1996. – С. 97–118.

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. Между «изъяснением» и «прикровением»: Ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // Поэты. – М.: Школа ЯРК, 1996. – С. 57.

<sup>5</sup> Там же. – С. 59.

<sup>6</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 148.

у которого, как и у Ареопагита, оспаривающие друг друга метафоры или слова, усиливающие и вытесняющие друг друга, посредством гипнотизирующих повторов, тавтологий и прочих раздражителей также «навязывают воображению» некую невообразимость состояния (знаменитый оксюморон Нонна – «горожанин пустынной скалы») или Божественного «предмета» (Псевдо-Дионисий). Весь Ближний Восток, включая Египет, исповедовал культ письменного труда, чуждый греческой культуре, для которой одна только «согбенная поза писца» и вообще «канцелярщина» неприемлема и несовместима со «свободной осанкой и оживленной жестикующей оратора» – пластическим символом Древней Греции<sup>1</sup>; тем более несовместима с ней иудейская мистическая талмудическая литература, доводившая культивирование книги до утверждения сакральности каждой буквы (ср. трактат «Буквы рабби Акибы»<sup>2</sup>). Христианская поэтика несказанного, опирающаяся на авторитет одной Книги – Священного Писания, – контрастирует как с древнегреческой – ее ясным, «вольноголазовым языком» «свободного гражданина свободного эллинского полиса»<sup>3</sup>, так и с древнееврейской («Притчи Соломоновы»), для которой характерна «неразумеваемость житейской прозы и высокого восторга мысли»<sup>4</sup>.

Плодотворность принципов филологической науки, утверждаемых Аверинцевым, торжествует и в галерее очерков о поэтах от Вергилия до известных фигур Серебряного века, которые составили сборник «Поэты»<sup>5</sup>. В него вошли: три автора от эпохи Античности и раннего Средневековья – Вергилий, Ефрем Сирийский, Григорий Нарекаци; четыре автора от отечественной поэзии – Г. Державин, В. Жуковский, Вяч. Иванов и О. Мандельштам; от западноевропейской – К. Брентано, К. Честертон, Г. Гессе. Преимущественно же исследователь останавливался на именах, входящих в границы темы: «Русская литература во всевропейском контексте: Созвучия и контрасты» (одноименный раздел книги

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 191.

<sup>2</sup> Там же. – С. 206.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. – С. 152.

<sup>5</sup> Поэты. – М.: Школа ЯРК, 1996. – 368 с.

«Связь времен»<sup>1</sup>). Аверинцев предупреждает читателя о руководящем для него принципе «портретности», служащей заглавным «мазком» для лепки образа, и подчеркивает антагонизм своего подхода к популярному «биографическому методу», выводящему творчество целиком из обстоятельств жизни и игнорирующему его внутритекстовую детерминацию.

Ключевое понятие Аверинцева – «судьба поэта», которая складывается не из жизненной канвы, не из истории создания его произведений, а выявляется в процессе жизни поэта в виде гармонического созвучия. Другое ключевое понятие – «весть», которую несет с собой поэт и которая связана с «жертвой» – еще один «экзистенциал» автора. И у каждого поэта он находит свою, а иногда и общую с другим «весть», вырывающуюся наружу через свою систему поэтических средств. Самый «нормативный» поэт, чьи стихи он называет «записной тетрадью человечества», Вергилий, несет нам весть о нерасторжимости отеческой и сыновней любви, о благородном, жертвенном мироощущении юношества. Классическая Греция знала пластический облик юности, но ее неповторимую душевную атмосферу чистоты, красоты и поэзии, ее мечту о героической дружбе и героической смерти – эту «весть» принес Вергилий. Он скорбит за всех, как и впоследствии христианский аскет Григорий Нарекаци с его исповедальной скорбью об утраченном человеком первородстве, переливающейся в сетования о грешном человечестве и призывы к покаянию, – поэтически вдохновенные переложения Благой вести.

Отделенный двумя тысячелетиями от Вергилия и одним от Нарекаци, еще один избранный Аверинцева, Осип Мандельштам, при всей своей стилистической исключительности и жизненно-психологической инаковости также продолжает линию, скажем, страдательного гуманизма с соответствующей поправкой на катастрофичность «века-волкодава», на «анонимную участь» в нем поруганного и обесчещенного человека. Стихи Мандельштама 30-х годов – это поэзия прямого вызова в защиту человеческой чести (см. шедевр гражданской лирики «За гремящую доблесть грядущих веков...» и строки черновика к нему: «Человеческий жаркий, обугленный рот / Негодует и “нет” “говорит...”»). В обширном обо-

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Связь времен // Аверинцев С.С. Собр. соч. – Киев: Дух і Літера, 2005. – Т. 2, ч. 4. – С. 178–383.

зрении поэзии Мандельштама Аверинцев отмечает следующие черты. Бегство от утробного «хаоса» иудейства с его «талмудическими дебрями», отгораживающими от мировой культуры, по которой тоскует душа поэта, приводит к избытию в его ранних стихах отрицательных эпитетов. Но на них, как на фундаменте, обосновывается некое «да». Тому же служит и нарочито бедная рифма, отсутствие многозначности, «яркого колера», слов, «бросающихся в глаза», что создает впечатление простоты и прозрачности стихосложения: чтобы ничто не застилало иного, важнейшего. В компаративистской статье «Пастернак и Мандельштам»<sup>1</sup> Аверинцев подчеркивает противоположность их поэтик, исходя из разности представлений о пути познания Божественного: пути апофатического, через отрешение от вещей – у Мандельштама, и катафатического, движения от совокупности вещей к Богу. Как акмеист – оппонент символизма, протестуя против инфляции сакральных и «высоких» слов, Мандельштам стремится передать вещьность вещи, причем не столько зрительно, сколько на ощупь, очищая субстанцию от случайных акциденций; у Пастернака, напротив, случайные признаки уравниваются сущностными, быт и бытие совмещаются. Если Мандельштам в конце пути сказал о себе «Всех живущих прижизненный друг», выделяя человеческие личности в некое «сообщничество» на фоне «ненавистой пустоты» остального сущего, то для Пастернака в «сообщничество» входит все сущее, отменяя иерархии. Стих Пастернака – «поток, управляемый законами динамики»; движение возрастает к концу каждой строки, оканчивающейся «звучным разрядом» в рифме. Поэтика позднего Мандельштама усложняется и обогащается на пути «семантики наложения», где на равных правах вариантов сосуществуют беловики и черновики, образуя поле противоречий – движущих сил его стихов, в которых ясный смысл перемежается с эксцессами «темноты». Главное идейное противоречие у него – спор между личностью бунтующего поэта и волей жить и гибнуть «гурьбой и гуртом», не отделяя своей судьбы от судьбы миллионов безымянных, «убитых задешево», – тема, неизвестная всей прежней поэзии.

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Пастернак и Мандельштам: Опыт сопоставления // Известия АН СССР, Сер. Литература и язык. – М., 1990. – № 3. – С. 213–217.

Другой избранник Аверинцева – антагонист Мандельштама из лагеря символистов Вячеслав Иванов, «скворешниц вольных гражданин», чья муза, не замкнутая на России, близка Аверинцеву и как «средиземноморскому почвеннику», и по традиционалистским взглядам на культуру, единую и преемственную по своему существу; современность же значима для Иванова лишь «внутри» цепи веков и тысячелетий, а «родное» не означает «целого» – только «вселенское». «Как есть одна Истина и одна Красота, так и культура в существенном и последнем смысле этого слова, – культура, как духовное самоопределение и самораскрытие человека, – выражение вселенского единства и дело вселенского единения...»<sup>1</sup>

Общесимволистская «беспочвенная запредельность», отмечает Аверинцев (но не «безмерность», как у Цветаевой), выражает себя в поэзии Иванова «предельно точными» словами. Если сквозной образ у Блока – метель, а у Пастернака – снежные хлопья или ливень, где все контуры, как вещей, так и слов, размыты, то слова у Иванова – как четко отграниченные, полновесные кристаллы смысла, уяснение которого читателем требует прерывистого стихотворного ритма и остановок; отсюда – «тяжеловесная неспешность» стиха, его «густота». Аверинцев анализирует систему специфических приемов поэтики Иванова: это – «сверхсхемные ударения», пропуски метрических акцентов, преобладание односложных слов, умышленная угловатость от перегруженности смыслом, загадывание загадок читателю и т.д. «Содержания иногда слишком много, оно давит форму», – отзывался о стихах молодого поэта благожелательный в то время к нему Вл. Соловьёв<sup>2</sup>. Главная стратегия поэта, находящего в глубине культуры ее подлинность, – это попытка, обращаясь к старине, говорить на «языке вне времени», посредством симбиоза «торжественно-архаических» слов, славянизмов вперемежку с вновь сочиненными. Иванов отходит от литературного, «эмпирического» языка, двигаясь в сторону «умопостигаемого», метафизического. В некоторых его стихах Аверинцев

---

<sup>1</sup> Письмо Иванова А.Г. Г. Годяеву от 7 дек. 1935 г. Цит. по: *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин...» Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 12.

<sup>2</sup> Там же. – С. 136.

улавливает отзвук то метафизической поэзии Тютчева, то «рассудительно-замечтавшуюся интонацию Жуковского»<sup>1</sup>.

Аналитик обнажает резкий контраст мироощущений, господствующих в отечественной поэзии, с одной стороны, предреволюционной эпохи Серебряного века, с другой – старых, докатастрофических времен, несущих «весть» о прекрасном прообразе и образе мира. В стихах Державина царит душевная бодрость, ликующая «ясность света», «кристальная прозрачность воздуха»<sup>2</sup>. Непроглядный мрак ночи или непогоды только оттеняют и усиливают торжество утренней ясности, «нормативной» для его ландшафта. Черты поэзии Державина – живописность и движение, выражающие себя яркими цветоцветовыми эпитетами; в ней нет ничего блеклого и унылого.

Однако Аверинцев особо предупреждает, что в этомприятии мира, в «поэзии довольства и уютного домашнего быта» у Державина нет того элементарного «упоения жизнью, какое можно назвать стихийным» (а можно «животным»), а есть истовая нравственная благодарность бытию, что «сближает его творчество с музыкой старинных мастеров – Баха и Генделя, Моцарта и Гайдна...»<sup>3</sup>. При «непоправимо барском» облике поэта, воспитанника екатерининских времен, он питал «подлинную любовь к облику» и обычаям русского крестьянина и оказывался «беспокойным правдолюбом», защитником истины и права, говоря языком поэзии «о продажности судов и несправедности власти» не менее сильно, чем об утреннем блеске<sup>4</sup>, чем не раз навлекая на себя недовольство императрицы. Державин выступил новатором в риторике, служившей дотоле высшим, торжественным предметам; мощь своего красноречия поэт направлял равно на «высокие» и «низкие» вещи, не подразделяя их на ранги.

Жуковский интересовал Аверинцева как великий коллегa-переводчик, через отношение к переводам которого он выступил также и как теоретик перевода, выявив три типа восприятия под-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 73.

<sup>2</sup> *Аверинцев С.С.* Поэзия Державина // Поэты. – М.: Школа ЯРК, 1996. – С. 123.

<sup>3</sup> Там же. – С. 139.

<sup>4</sup> Там же. – С. 130.



линника, олицетворяемые Гнедичем, Пастернаком и Жуковским. Первый видит в оригинале безусловный предмет служения; второй в иноязычной поэзии видит источник вдохновения, подобный явлению природы, и чем ярче источник энергии, «тем лучше»; наконец, третий рассматривает подлинник как некую неосуществленность, недоконченность, предполагающую реализацию скрытых потенций в процессе перевода. Парадоксальная ситуация: чем недосказаннее оригинал, тем увлекательнее он для такого переводчика, при этом Жуковский уникален своей способностью добывать себе простор, «не тесня чужого»; тут автор припоминает литературную практику К. Брентано, вообще смешивающего «свое» с «чужим». Аверинцев показывает Жуковского «в деле», анализируя то, как он использует эти скрытые в оригинале возможности – и смысловые, и стилистические – на конкретных примерах, будь то образцы «неоспоримо совершенные», как «Одиссея», или далекие от совершенства. Бывает, что автор оригинала оказывается лишь автором замысла, сбывающегося только под пером Жуковского. Таков знаменитый в русском изводе «Ночной дозор» И.-Х. фон Цедлица: в немецком оригинале это «растянутые шестьдесят строк маловыразительного дольника», смысл которых Жуковский передает в скупых, но увлекательных словах. Или, например, хорошо известная русскому читателю романтическая повесть в стихах Ф. де Ла Мотта Фуке «Ундина», слишком жесткий, к тому же манерный и мало энергичный стиль которой Жуковский переработал в поразительно «гибкие, интонационно подвижные, свободно льющиеся гексаметры, и на сей раз выявляя нереализованные смысловые потенции»<sup>1</sup>. Или еще пример – «рядовое» среди стихотворений Шиллера сочинение – баллада «Рыцарь Тогенбург» – в переводе Жуковского превратилась в значительное произведение русской культуры, «предназначенное трогать и потрясать», в картину сугубо личного опыта человека. Жуковский придал новый, романтический облик эпосу Гомера, обогатив его неизвестными поэтике подлинника «изысканными двусоставными эпитетами» – «звонко-просторные сени», «пустынно-соленое море»<sup>2</sup> и т.п. Еще один парадокс: личность романтического переводчика настолько ощу-

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Поэты. – М.: Школа ЯРК, 1996. – С. 138.

<sup>2</sup> Там же. – С. 139.

щает исключительность «своего», что способна воспринять и сделать особой поэтической темой «чужое» – своеобразие чужого голоса, иноприродного ландшафта и т.п.

Другой пример сопоставления русского литературного слова с европейским – это сравнение художественных форм двух национальных баснописцев: И. Крылова и Ж. Лафонтена, перелагателем которого был Крылов<sup>1</sup> – двух антиподов в пределах, казалось бы, одного жанра. «Рационалистической прозрачности аллегории» у Лафонтена<sup>2</sup> противостоит чувственное изображение животных, «передразнивание» их, экспрессивная звуковая имитация их речи; умственной игре с маскарадными переодеваниями – «иррационально-сентиментальная» непосредственность сцены, но всегда с соблюдением ритмико-метрической формы басенного подлинника. С лаконичностью Лафонтена контрастирует пространная картинность у Крылова, создавшего жанр некоей антибасни с неповторимым живым литературно-народным языком, вытеснившей, по сути, аутентичные басенные тексты из русской литературы.

Действуя в этом же русле включения русской классики в европейский контекст, Аверинцев проводит аналогию между артистизмом Пушкина и Горация, с безукоризненным художественным тактом смешивающих серьезное (оракульское) с легким, игривым, и разводит его со стилем изобильно речистых Достоевского и Цветаевой. Задумываясь над проблемой домысливания неоконченных пушкинских сюжетов, исследователь считает это дело неоправданным, поскольку поэт говорит все, что считает нужным, а чего не сказано, предостерегает Аверинцев, того и не нужно домогаться – «Пушкин сам делает далекое близким»<sup>3</sup>. Сопоставляя Пушкина с поэтической вершиной новоевропейской литературы, Гёте, Аверинцев открывает черты их глубинной мировоззренческой общности как творцов классической эпохи: у обоих решительная несовместимость с вольтерьянством как негативистской риторикой в отношении ко всему сущему; у обоих характерное для эпохи восприятие свободы, сопряженной с идеей странствия. И Гёте, и

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.С.* Лафонтеновская парадигма и русский спор о басне // *Аверинцев С.С.* Собр. соч. – Киев: Дух і Літера, 2004. – Т. 4: Связь времен. – С. 211.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Аверинцев С.С.* «Пушкин – другой...» // Лит. газета. – М., 1999. – 2 июня. –

Пушкин – одни из последних могикан, кто, остро ощущая напряженность между «традиционной культурной исключительностью и грядущим плюрализмом культур»<sup>1</sup>, несет в себе универсальное чувство «всечеловечества». Осознавая разнообразие цивилизаций, оба они верят в нерасчленимое единство человеческого рода, в неизменную ценностную иерархию, что, как предупреждает Аверинцев, вскоре уйдет навсегда. В качестве представителей «классической классики» оба гения равно несут в своем творчестве особую гармонию между формой и содержанием, между фонетической «оркестровкой» и изображаемым предметом. У обоих Аверинцев находит парадоксальную гармонию контрапункта, облеченного в «музыкально-упорядоченные строфические формы»<sup>2</sup>. Вместе с двумя великими поэтами, заключает исследователь, завершается грандиозный цикл мировой литературы, начатый «греческими софистами и риториками», но, завершаясь, «он в последний раз жив для них и в них»<sup>3</sup>.

Уникальная по масштабам и дарованиям и не менее – по складу, личность Аверинцева, сочетающая феноменальную для сегодняшней России европейскую образованность с такой же феноменальной для литературной элиты Запада душевной и рыцарственной участливостью к миру, «сердцем болезнующим»; с нравственной непреклонностью и всегдашней готовностью плыть против течения, с интеллектуальной честностью, чуждой безответственному сочинительству; интуицией «всеединства», расставляющей вещи по своим местам, – как бы наследует культурно-историческое место Владимира Соловьёва.

Условность сравнения в данном случае усиливается разностью эпох – «допотопной», еще предполагающей писание монографических трактатов, и нашей. Аверинцев не пишет их. Сохраняя все достоинства кабинетного ученого, он работает в оперативном, соответствующем кризисной эпохе жанре, – эпохе, когда все идеи уже высказаны, но терпит крушение культура и человеческая судьба. Книги Аверинцева рождаются обычно как итог определенной суммы предыдущих печатных или устных выступлений.

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. «Гёте и Пушкин» // Новый мир. – М., 1999. – № 6. – С. 194.

<sup>2</sup> Там же. – С. 195.

<sup>3</sup> Там же. – С. 198.

Блистательная литературная одаренность, соединяющая проникновенную интонацию с виртуозным аналитическим аппаратом, мышление афористическими формулировками, заключающими в себе и научный вывод, и поучительную истину; склонность к художественной притче, подлинное остроумие, т.е. проникновение в скрытую от беглого взгляда суть вещей, в мгновенной вспышке образа открывающее их неожиданную близость или, напротив, столь же неожиданное различие, что, как и следует парадоксу, рождает острую «радость узнавания», – вот черты к портрету Аверинцева – филолога и литератора.

## Литература

### Источники

#### *Книги*

*Аверинцев С.С.* Собр. соч.: В 4 т. – Киев: Дух і Літера.

Т. 1: София-Логос: Словарь. – 2001. – 461 с.;

Т. 2: Многоценная жемчужина / Переводы. – 2004. – 446 с.;

Т. 3: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. – 2004. – 489 с.;

Т. 4: Связь времен. – 2005. – 443 с.;

*Аверинцев С.С.* От берегов Босфора до берегов Евфрата. – М.: Наука, 1987. – 360 с.; *Аверинцев С.С.* От берегов Босфора до берегов Евфрата: Антология ближневосточной литературы I тысячелетия н.э. – М.: МИРОС, 1994. – 349 с.; *Аверинцев С.С.* Многоценная жемчужина. – М.: Худож. лит.: Ладомир, 1994. – 477 с.; *Аверинцев С.С.* Многоценная жемчужина. – 2-е изд., доп. – Киев: Дух і Літера, 2003. – 600 с.; *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа ЯРК, 1996. – 448 с.; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1997. – 318 с.; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – 2-е изд., доп. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 477 с.; *Аверинцев С.С.* Евангелие от Матфея. Образ Античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 477 с.; *Аверинцев С.С.* Псалмы Давидовы / Переводы с комментариями. – Киев: Дух і Літера, 2003. – 160 с.; *Averintsev S.* Cose attuale, cose eterne: La Russia d'oggi e la cultura Europea. – Milano: La casa di Matriona, 1989. – 120 p.; *Averintsev S.* Atene e Gerusalemme. Contrapposizione e incontro di due principi creativi. – Roma: Donzelli editore, 1994. – 63 p.

#### *Статьи*

*Аверинцев С.С.* На перекрестке литературных традиций // Вопр. литературы. – М., 1973. – № 2. – С. 150–163; *Аверинцев С.С.* Славянское слово и традиции эллинизма // Вопр. литературы. – М., 1976. – № 11. – С. 152–162; *Аверин-*

*цев С.С.* Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 41–81; *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 15–46; *Аверинцев С.С.* Между «изъяснением» и «прикровением»: Ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. – М., 1983. – С. 223–260; *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: Два типа духовности. Ст. 1: Наследие священной державы // Новый мир. – М., 1988. – № 7. – С. 210–220; Ст. 2: Закон и милость // Новый мир. – М., 1988. – № 9. – С. 227–236; *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. – М.: Наука, 1989. – С. 42–57; *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Поэты. – М.: Наука, 1989. – С. 165–187; *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. – М., 1992. – С. 7–19; *Аверинцев С.С.* Будущее христианства в Европе // Новая Европа. – Бергамо; М., 1993. – № 4. – С. 3–28; *Аверинцев С.С.* Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года // Знамя. – М., 2000. – № 11. – С. 190–191.; *Аверинцев и Мандельштам.* Статьи и материалы. – М.: РГГУ, 2011. – 313 с.; Слово Божие и слово человеческое: (Двухязычное издание: на русском и итальянском). – М.: Московская Патриархия; Accademia «Sapientia et scientia»; София: Идея России, идея Европы, 2012. – 686 с. (р.); *Аверинцев С.С.* Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: Солидарность и двойничество // Wiener Slav: Jahrbuch. – В., 1995. – Bd. 41. – S. 7–20.

*Averintsev S.* Rationalisme attique et rationalisme encyclopedique: Essai sur l'enchainement des epoques // Diogene. – P., 1985. – № 130. – P. 3–14; Atene e Gerusalemme. Contrapposizione e incontro di due principi creativi. – Roma: Donzelli editore, 1994. – 63 p.

*Письма, дневники, мемуары*

*Гаспаров М.Л.* Из разговоров С.С. Аверинцева // НЛЮ. – М., 1997. – № 27. – С. 169–176; *Гальцева Р.А.* Несколько страниц телефонных разговоров с С.С. Аверинцевым // Знамя. – М., 2006. – № 10, Октябрь. – С. 155–161; *Гальцева Р.А.* Несколько страниц телефонных разговоров с С.С. Аверинцевым // Знаки эпохи: Философская полемика. – М.: Летний сад, 2008. – С. 641–649; Письмо С.С. Аверинцева П.М. Нерлеру от 7 июля 1992 // Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы. – М.: РГГУ, 2011. – С. 159–164.

*Литература*

*Любарский Я.* Византийская литература в кратком изложении // Вопр. литературы. – М., 1968. – № 10. – С. 222–226; *Лотман Ю.М.* О «воскреснувшей эллинской речи» // Вопр. литературы. – М., 1977. – № 4. – С. 215–217; *Гальцева Р., Роднянская И.* К портрету восходящей культуры: Рец. на кн.: С.С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977 // Новый

мир. – М., 1978. – № 12. – 266–271; *Архангельский А.Н.* Человек читающий // Сего-дня. – М., 1996, 24 июля. – С. 10; *Роднянская И.* «Говоря ненаучно...» Рец. на кн. С.С. Аверинцева «Поэты» // Новый мир. – М., 1997. – № 9. – С. 207–214; *Роднянская И.Б.* Движение литературы. Рец. на кн. С.С. Аверинцева «Поэты». – Т. 2. – М.: ЯРК, 2006. – С. 420–432; *Померанц Г.С.* Последний из Серебряного века [Па-мяти С.С. Аверинцева] // Московские новости. – М., 2004. – 27 февр. – 3 марта. – С. 13; In memo. Сергей Аверинцев. – М.: ИНИОН РАН, 2004. – 304 с.; *Бибихин В.В.* Сергей Сергеевич Аверинцев // *Бибихин В.В.* Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. – М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2004. – С. 303–415; *Бибихин В.В.* Записи о встречах [с С.С. Аверинцевым] // Вопр. литературы. – М., 2004. – № 6. – С. 28–29; *Бочаров С.Г.* Аверинцев в нашей истории // Там же. – С. 19–24; *Кнабе Г.С.* Об Аверинцеве // Там же. – С. 34–37; *Пастернак Е.Б.* Выступление на вечере памяти [С.С. Аверинцева] // Там же. – С. 25–28; *Махлин В.Л.* Возраст речи. Подступы к явлению Аверинцева // Вопр. литературы. – М., 2006. – № 3. – С. 43–86; Финал «Двенадцати» – взгляд из 200 года // Знамя. – М., 2000. – № 11. – С. 190–191.

*Библиография, архивы*

Сергей Сергеевич Аверинцев, 1937–2004 / (Серия «Библиография уче-ных»). Сост.: Н.П. Аверинцева, Н.Б. Полякова, В.Б. Черкасский; вступ. ст. О.А. Седаковой. – М.: Наука, 2005. – 166 с.

Личный архив Н.П. Аверинцевой.

*Р.А. Гальцева*

---

## АЛЕКСАНДР ДЮМА

Французский писатель Александр Дюма-отец (1802–1870), автор знаменитых историко-авантюрных романов, начал свою литературную деятельность как драматург: водевиль «Охота и любовь» (1825), «Генрих III и его двор» (1829), «Наполеон Бонапарт, или Тридцать лет истории Франции» (1832), «Антони» (1831), «Нельская башня» (1832), «Кин» (1836).

Первый исторический роман Александра Дюма-отца «Изабелла Баварская» был опубликован в 1835 г. Начиная с 40-х годов XIX в. в парижских газетах появляются составившие трилогию романы «Три мушкетера» (1844), «Двадцать лет спустя» (1845) и «Виконт де Бражелон» (1848–1850). Трилогия о короле Генрихе Наваррском также относится к 40-м годам: «Королева Марго» (1845), «Госпожа Монсоро» (1846), «Сорок пять» (1847–1848). На материале современной писателю жизни был создан чрезвычайно известный и по сей день роман «Граф Монте-Кристо» (1845–1846). Кроме пьес и романов, Дюма написал 22 тома воспоминаний и ряд путевых очерков.

«Лучшим романам Дюма присущи увлекательное, стремительно развивающееся действие, жизнерадостность, активное отношение к жизни; его герои, полные энергии, смелости, изобретательности, удачливости, победоносно торжествуют над всевозможными препятствиями и интригами»<sup>1</sup>.

*И.Г.*

---

<sup>1</sup> Дюма А. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская Россия, 1964. – Т. 2. – С. 839.

---

## ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ – В.Г. БЕЛИНСКИЙ\*

Виссарион Григорьевич Белинский (1811–1848), русский литературный критик, философ и публицист, борец за реализм в литературе, родился в семье врача, учился в Пензенской гимназии и в Московском университете. Из последнего он был исключен за несдачу экзаменов и написание в 1830 г. антикрепостнической драмы «Дмитрий Калинин». В 1833 г. начал работать в журнале Н.И. Надеждина (1804–1856) «Телескоп», в еженедельнике которого была напечатана первая крупная статья Белинского «Литературные мечтания» (1834).

С 1838 г. Белинский был редактором журнала «Московский наблюдатель», который стал органом кружка Белинского, увлекавшегося философским идеализмом Гегеля. В 1839 г. «Московский наблюдатель» был закрыт, но Белинский напечатал в нем около 130 рецензий, обзоров и статей, а также пьесу «Пятидесятилетний дядюшка».

В 1839 г. Белинский переезжает в Петербург, где работает в журнале «Отечественные записки», ведет литературно-критический отдел, почти целиком заполняя его своими материалами и пропагандируя реализм «Натуральной школы», объединившей лучших писателей того времени. В апреле 1846 г. Белинский уходит из «Отечественных записок», а в 1847 г. начинает работать в журнале «Современник», который тогда издавали Н.А. Некрасов и И.И. Панаев. Белинский возглавлял критический отдел этого журнала.

Литературная деятельность Белинского продолжалась более десяти лет. Это критико-публицистические статьи, рецензии и об-

---

\* Белинский В.Г. // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т. 1. – С. 507.



зоры: «Стихотворения В. Бенедиктова» (1835), «О критике и литературных мнениях “Московского наблюдателя”» (1836), «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (1840), «Герой нашего времени. Сочинение М.Ю. Лермонтова» (1840), «Стихотворения М. Лермонтова» (1841), «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), «Общее значение слова “литература”» (1841), «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (и еще четыре статьи о поэме Гоголя, 1842), «Речь о критике» (три статьи, 1842), «Сочинения Державина» (две статьи, 1843), «И.А. Крылов» (1845), «Мысли и заметки о русской литературе» (1846), «О жизни и сочинениях Кольцова» (1846), «Сочинения Александра Пушкина» (11 статей, 1843–1846), «Взгляд на русскую литературу 1847 года», (две статьи, 1847–1848), ежегодные обзоры литературы за 1840–1846 гг. и др.

Обострение туберкулеза вынудило Белинского уехать на лечение за границу. В 1847 г. в Зальцбурге он написал знаменитое «Письмо к Гоголю», где резко критиковал книгу Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Письмо Белинского распространялось в списках и было опубликовано только в 1855 г. за границей, а в России – в 1872 г.

В.Г. Белинский скончался в 1848 г. в Петербурге. На протяжении всей деятельности Белинского его характерной особенностью были «высокая принципиальность, непримиримость к компромиссам, отрицание всякой непоследовательности <...> Творческий гений Белинского соединял в себе общественный пафос и философское мышление, эстетическое чувство и литературный талант, дар научного обобщения и поэтическую фантазию».

*И.Г.*

---

## ЧАРЛЗ ДИККЕНС<sup>1</sup>

Знаменитый английский писатель Чарлз Диккенс (псевдоним Боз, 1812–1870) родился в семье портового чиновника, но детство его прошло в нищете, так как отец разорился и попал в долговую тюрьму. Юный Чарлз не смог получить образование, ибо еще будучи мальчиком он помогал семье и заботился о собственном пропитании. В молодости Диккенс работал парламентским стенографом и газетным репортером. Его писательская карьера началась в 1833 г. с публикации нравоописательных очерков, эссе и рассказов в периодических изданиях, а первое большое произведение в этом жанре – «Очерки Боза» (1836).

Всего Диккенс написал 15 романов, несколько книг очерков, повестей и рассказов и ряд пьес. В СССР было опубликовано 30-томное собрание сочинений Диккенса (1957–1963). Большинство романов Диккенса хорошо знакомы русскому читателю: «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837), «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Лавка древностей» (1841), «Мартин Чезлвит» (1844), «Домби и сын» (1848), «Дэвид Копперфилд» (1850), «Холодный дом» (1853), «Крошка Доррит» (1857), «Большие ожидания» (1861), «Наш общий друг» (1865). Это авантюрно-приключенческие, социально-проблемные, социально-психологические и исторические романы. Сентиментально-юмористический роман о благодушном чудаче мистере Пиквике и о членах организованного им «клуба» принес писателю всемирную славу, а «романы воспитания» об Оливере Твисте, Николасе Никльби и Дэвиде Копперфилде описывают опыт познания окружающей действительности.

---

<sup>1</sup> Диккенс Ч. // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 686.

тельности и историю развития личности. При этом роман «Дэвид Копперфилд» является автобиографическим, ибо напоминает в ряде подробностей жизнь самого Чарлза Диккенса.

Первые же романы стали основой для материального благополучия писателя. Он жил в Лондоне и в загородном доме с многочисленным семейством, издавал два литературно-художественных журнала – «Домашнее чтение» и «Круглый год» («Household Words», «All the Year Round»). Обладая актерским талантом, Диккенс «постоянно участвовал в любительских спектаклях и разъезжал по стране с чтением своих сочинений».

В России сочинения Чарлза Диккенса стали известны с 40-х годов XIX в. Они печатались в журналах «библиотека для чтения», «Отечественные записки», «Русский вестник» и др., а также выходили отдельными изданиями. О романах Диккенса высказывались Ф.М. Достоевский, В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, А.Н. Островский, И.А. Гончаров, В.Г. Короленко, Максим Горький. Так, Ф.М. Достоевский писал: «...Мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже, может быть со всеми оттенками», а Горький полагал, что Диккенс «...изумительно постиг труднейшее искусство любви к людям»<sup>1</sup>. В.Г. Короленко написал рассказ «Мое первое знакомство с Диккенсом».

*И.Г.*

---

<sup>1</sup> Диккенс Ч. // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 691.

---

# КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

*Е.Е. Левкиевская*

## НАРОДНАЯ ОДЕЖДА. СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА\*

Термин «русская одежда» или «народная одежда» с точки зрения культурологии достаточно условен и часто обозначает не этнографически аутентичную одежду, не реальный народный костюм, а некий обобщенный и часто очень условный «культурный стандарт» одежды (особенности кроя, вышивки, набор элементов одежды). Этот стандарт в глазах самого этноса или его соседей воспринимается как эталон «русскости», «народности» и в условиях массовой культуры легко выхолащивается, теряет свою первоначальную семантику и функции, переходя в китч. Например, в китчевой культуре, создаваемой часто для иностранцев, знаком «русскости» является сарафан, а не понева, хотя именно она, как предполагают исследователи, есть наиболее древняя форма восточнославянской женской одежды.

Говоря о вторичном использовании традиционной одежды и ее интерпретации вне первоначального функционального контекста, можно проследить несколько основных тенденций: социальную, этническую, идеологическую, индустриальную и, в меньшей степени, религиозную.

Вплоть до первой трети XX в. народная одежда (или то, что таковой считалось) чаще всего воспринималась с социальной точки зрения как знак простонародья, свидетельство принадлежности к низшим общественным слоям в противовес дворянской одежде.

---

\* *Левкиевская Е.Е.* Народная одежда. Семантика и прагматика // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 134–144.

После революции, особенно в 20–30-е годы XX в., социальная окраска традиционной крестьянской одежды продолжает сохраняться, хотя приобретает принципиально иной смысл, маркируя сельскую, крестьянскую, «отсталую» среду, которой противопоставлена городская, рабочая, «передовая» (так, например, одежда героини Л. Орловой в фильме «Светлый путь» подчеркивает изменение ее социального статуса – от забитой провинциальной девушки в платке и «крестьянском» платье к передовой стахановке в городском костюме, с модной прической).

Социальное осмысление одежды касалось даже тех случаев, когда сходство деталей одежды (или манеры ее носить) с народными было случайным и вовсе не задумывалось как таковое их создателями. Важным было то, как эти элементы «прочитывались» обществом. Примером может служить смена моды на мужскую одежду в 20-х годах XIX в. в русской дворянской среде: на смену долго, с XVIII в., господствовавшим в мужской моде кюлотам – дворянской одежде, носившейся с чулками или узкими панталонами, заправлявшимися в сапоги, пришла мода на штаны навыпуск, поверх обуви. Подобное нововведение было в сознании дворянского сообщества соотнесено с элементом народной одежды, хотя в действительности не имело к ней никакого отношения. Такие штаны даже назывались соответственно – *портки*. Показательно, что в провинциальной Москве, до которой столичная мода еще не успела докатиться, приезжий петербуржец явился в таких «портках» на бал. Характерна реакция на это его знакомого москвича: «Что ты за штуку тут выкидываешь. Ведь тебя приглашали на бал танцевать, а не на мачту лазить, а ты вздумал нарядиться матросом» (цит. по: с. 138). В другом случае молодой франт, явившийся на вечер к старухе Перекусихиной в панталонах навыпуск, навлек на себя гнев хозяйки, которая сочла такую одежду неприличной. Когда он стал робко объяснять историю своих панталон, хозяйка ответила: «Не у меня! Только не у меня, ко мне, слава Богу, никто еще в портках не входил!» (цит. по: с. 138).

В то же время в XIX в. традиционная одежда для представителя дворянского сословия могла служить знаком занимаемой им определенной идеологической, политической позиции в рамках деления общества на «западников» и «славянофилов». С этой точки зрения «русская» одежда служила маркером мировоззрения, противопоставлявшего Россию (как цивилизацию, образ жизни,

культуру) Западу. В зависимости от личных взглядов одежда могла рассматриваться и как признак национальной идентичности, политики «возвращения к национальным корням», и как признак национальной «отсталости», противопоставленной западному «прогрессу» в рамках оппозиции «варвар – европеец». Наиболее четко последнюю точку зрения на национальную одежду выразил известный западник В.Г. Белинский, писавший: «Положим, что надеть фрак или сюртук вместо овчинного тулупа, синего армяка или смурого кафтана, еще не значит сделаться европейцем, но отчего же у нас в России и учатся чему-нибудь, и занимаются чтением, и обнаруживают любовь и вкус к изящным искусствам только люди, одевающиеся по-европейски. Что ни говори, а даже фрак с сюртуком – предметы, кажется, совершенно внешние, немало действуют на внутреннее благообразие человека. Петр Великий это понимал, и отсюда его гонение на бороды, охабни, терлики, шапки-мурмолки и все другие заветные принадлежности “московского туалета”» (цит. по: с. 139).

В противовес этому отказ от национальной одежды в пользу западной мог рассматриваться как потеря русскими собственного национального характера, собственного «я», забвение исторической памяти; в частности, такую точку зрения выражает в известной комедии Чацкий, выступавший в качестве протагониста самого Грибоедова и высмеивавший европейскую моду, принятую русским дворянством: «Хвост сзади, спереди – какой-то чудный выем, / Рассудку вопреки, наперекор стихиям / Движенья связаны и не краса лицу...»

Со стороны верховной власти в имперский период предпринимались неоднократные попытки использовать «русскую» одежду то в качестве знака этнокультурной идентификации для демонстрации своих патриотических настроений и единства со своим народом, то в качестве маскарадного бального костюма. После Петра I, принципиально отвергнувшего традиционное русское платье для высших слоев общества, попытки удержать в придворном быту некоторые формы национальной одежды были предприняты Екатериной II, они продолжались до царствования Николая II включительно. В частности, в 80-х годах XVIII в. для торжественных приемов дамам предписывалось являться во дворец в роскошном «русском» платье, напоминавшем старинные летники и сарафаны.

В рамках Российской империи с ее жесткой бюрократической унификацией всех норм общественного поведения (особенно одежды) использование дворянином «русской» одежды в качестве повседневного костюма могло наделяться еще одним смыслом: «народная» одежда (не унифицированная государством и не предписанная дворянину в качестве обязательной) рассматривалась как известное фрондерство, знак личной свободы от государства носившего ее человека, как подчеркнуто эксплицированный статус не служилого человека («служить бы рад – прислуживаться тошно»), не втянутого в механизм государственной машины, как демонстрация своего отказа подчиниться всеобщей унификации. Ярким примером такого поведения был Евгений Онегин и сам Пушкин в период Михайловской ссылки: «И одевался – только вряд / Вы носите ль такой наряд. / Носил он русскую рубашку, / Платок шелковый кушаком, / Армяк татарский нараспашку... / И шляпу с кровлею, как дом... / Сим убором чудным, / Безнравственным и безрассудным / Была весьма огорчена / Псковская дама Дурина...» Показательно, что Пушкин счел необходимым указать на общественную оценку подобного наряда («безнравственный и безрассудный»), поскольку подобный костюм был, безусловно, определенным «высказыванием» в адрес общества, и общественное мнение абсолютно верно угадало его смысл.

Народная одежда как форма свободы от государства нередко использовалась в повседневной жизни представителями так называемых «свободных профессий» и нередко сопровождалась еще одним обязательным атрибутом «русскости» – бородой (кстати, весь XVIII в. и добрую половину XIX в. запрещенной для служащих Российской империи и допускаемой только для лиц, ведущих сугубо частную жизнь). Усматривая в таком наряде угрозу имперской унификации, власти могли и не допустить человека в таком виде на общественно значимые мероприятия. Показателен случай с художником Ал. Ивановым, которого не хотели допустить к церемонии освящения Исаакиевского собора именно потому, что он носил бороду и русское платье. Граф Гурьев заявил ему: «Как, вы русский? – Я никак не могу в этом костюме и с бородой допустить к церемонии. Француза – дело другое, но русского никак!» (цит. по: с. 140). Примечательно, что русское платье в рамках имперской унификации рассматривается как «вольное» платье, позволенное только иностранцу (вспомним, что до Петра иностранцам

запрещалось носить русскую национальную одежду!), а не добропорядочному гражданину империи.

В ряде случаев «русская» одежда использовалась (и используется) как знак религиозной принадлежности того, кто ее носит. Это касается, прежде всего, современных старообрядцев, продолжающих до сих пор носить «русскую» одежду (мужчины – вышитую рубаху-косоворотку навывпуск, женщины – сарафан и головной платок), при этом некоторые сохраняют такой стиль одежды даже в условиях современного города, а их дети в такой одежде посещают школу. Для православных, придерживающихся официальной церкви, такое внешнее проявление себя характерно в гораздо меньшей степени, а традиционная одежда используется ими в определенных маркированных ситуациях (например, при посещении церкви или общественно-религиозных мероприятий, например православных ярмарок).

Довольно сильный импульс «возвращения к национальным корням», выражаемый именно через «код одежды», наблюдается в последние 10–20 лет в связи с рецидивами неоязычества (декларирующего дохристианские религиозные формы и образ жизни восточного славянства как «исконные»). Его адепты носят псевдонародную одежду и стараются воссоздать облик древнего восточного славянина так, как они его понимают.

*С.Г.*



---

*Мария Бурас, Максим Кронгауз*

## **НЕУЖЕЛИ ВОТ ТОТ – ЭТО Я\***

Английское издательство Ravette Books Limited выпустило недавно серию «ксенофобских путеводителей» по разным национальностям: англичанам, немцам, французам, китайцам, американцам, русским и др.

Все входящие в серию книги составлены по единому плану, рубрикация соответствует стандартам классического этнографического описания, приводятся даже карты и некоторые статистические данные.

Иронично название серии «Ксенофобский путеводитель», а также оформление каждой книги: на обложке изображен общепризнанный символ описываемой нации (матрешки, фарфоровая чашечка чая с молоком, статуя свободы с пакетиком жареной картошки из «Макдональдса», лягушка на фоне ножек танцовщиц из Мулен Руж и т.п.).

Авторы каждой книги, как правило, – представители описываемой нации. Так, «путеводитель по китайцам» написан этническим китайцем (хотя и родившимся в Англии) по фамилии Янг, «по немцам» – немцами Зайденицем и Барковым, «по американцам» – американкой Стефани Фол и так далее. Правда, путеводитель «по россиянам» написать доверили Элизабет Робертс, никаких русских корней не имеющей. Но про нее сказано, что «она всегда воспринимала Россию как своего рода болезнь, которую она сама подхватила в возрасте 14 лет и от которой так и не смогла оправиться».

---

\* [http://old.russ.ru/ist\\_sovr/tour/20010316-pr.html](http://old.russ.ru/ist_sovr/tour/20010316-pr.html)

Политически корректно сформулирована и задача серии: представить «непочтительный взгляд на верования и слабости наций, практически гарантирующий излечение от ксенофобии»; на обложку вынесено «ксенофобское кредо»: «Предупрежден – значит, вооружен». Продаются «Ксенофобские путеводители...» практически во всех европейских международных аэропортах.

Каковы же, с точки зрения авторов серии, разные народы?

Немцы «считают себя скромными, довольно обыкновенными людьми. Дайте им пива, колбасы, немного уюта и другого немца, с которым можно было бы обсуждать политику или сокрушаться по поводу жизненных стрессов, и они будут довольны».

«Они полагают, что исключительно хорошо образованны. Вопреки расхожему мнению, немцы не знают всего – они просто все знают лучше».

«Немцы жаждут быть понятыми и любимыми другими, но при этом гордятся тем, что этого не может быть никогда. В конце концов, как чужак может понять таких сложных, глубоких, тонко чувствующих людей?»

Кстати, указание на то, что представители любой нации полагают, будто другие народы неспособны проникнуть в глубины их психологии, встречается практически во всех книгах серии.

«Немцы любят, чтобы вещи работали. Это основа основ. Автомобиль или стиральная машина, сломавшиеся через полгода после покупки, – это не неприятность, а нарушение общественного договора».

«Немецкое общество в целом не очень расположено к детям. На людях ваша собака встретит, как правило, более теплый прием, чем ваш отпрыск. Дети считаются источником шума и разрушений, нарушителями права других людей на покой и орднунг».

«Немцы одержимы своими машинами. Они любят их больше всего остального. Если итальянцы питают такого рода страсть к своим детям, то немцы предпочитают не выпускать детей из дома, чтобы машины могли без опаски играть на улице».

«Немец слегка грубоват. Если он налетит на вас на тротуаре, не следует ожидать извинений – скорее, вы получите испепеляющий взгляд за то, что из-за своего эгоизма и неосмотрительности оказались на его пути».

«Для большинства немцев досуг представляет собой проблему, поскольку он по определению есть время, когда никто не

говорит тебе, что надо делать, и не следит за тем, правильно ли ты это делаешь. Чтобы с этой проблемой справиться, немцы делают то, что они лучше всего умеют: они превращают досуг в работу. Вы никогда не увидите немцев, праздно шатающихся по парку, наслаждаясь солнечным днем.

Досуг – это возможность для самосовершенствования, поэтому в понедельник утром следует ожидать подробного отчета о том, как движется изучение староисландского языка или что происходило на воскресном семинаре по теории двигателей для группы взаимопомощи матерей».

«Немцы не шутят об иностранцах; шутки о восточных немцах возникли лишь после воссоединения Германии. Юмор их фокусируется на региональных характеристиках: чопорность пруссачков; дерзкая, легкая натура баварцев; тугодумие восточных фризов; быстрота берлинцев; хитрость саксонцев.

“Пруссак, баварец и шваб сидят и пьют пиво. В кружку каждому падает по мухе. Пруссак выливает пиво с мухой и требует другое пиво. Баварец вытаскивает муху пальцами и продолжает пить. Шваб вытаскивает из своей кружки муху и заставляет ее выплюнуть пиво, которое она успела выпить”».

Американцы представлены в этой серии так: они «как дети: шумны, любопытны, неспособны хранить секреты, не отличаются тонкостью и склонны плохо вести себя на людях».

«Американцы горды тем, что они американцы, – в конце концов, Америка лучшая страна в мире, – но каждый в отдельности объяснит вам, что лично он несколько не похож на прочих американцев. Он лучше».

«Понятие выигрыша центрально для понимания американской души».

«Чтобы хорошо себя чувствовать, американцы тратят тысячи долларов на книги, лекарства и различные формы психотерапии».

«Американцы видят заговоры за каждым событием, от покушения на Кеннеди до всемирного распространения СПИДа».

«Американцы тяготеют к дешевому фарсу; ирония и тонкий юмор им зачастую просто непонятны. [...] Шутка считается грубой, если она затрагивает этнические, социальные, религиозные, сексуальные или расовые стереотипы. Тем не менее простор для юмора остается: можно шутить про профессию, политические пристрастия или место происхождения».

«Существует лишь крайне незначительное число вещей, которые американцы по-настоящему осуждают. К таковым относятся: старение, [...] избыточный вес и смерть».

«Американцы думают обо всем в терминах денег, поскольку их можно сосчитать». «Американцы знают, что какова бы ни была их сексуальная жизнь, она могла бы быть лучше».

«Американцы чрезвычайно интересуются хорошими манерами, отчасти потому, что у них самих нет никаких манер вовсе».

«Каждый прием пищи вызывает у американцев ужас: они опасаются, что еда выпрыгнет из тарелки и прикончит их или же – что еще хуже – вынудит их прибавить в весе. [...] Еда находится на передовой американской битвы за вечную молодость, крепкое здоровье и привлекательную фигуру, и первым в этой борьбе пал вкус. Американцы слопают любую отвратительную на вкус или же абсолютно безвкусную субстанцию, если их убедить, что она прибавит им здоровья или же поможет похудеть».

«Французы заботятся о своей печени. Немцы – о своей выделительной функции. Американцы же – о своих волосах. [...] Когда в рамках одного из опросов был задан вопрос, что первым делом замечают при взгляде на потенциального партнера, и женщины, и мужчины ответили: волосы. Хорошие волосы важнее образования и счастливой семьи».

«Путеводитель по русским» гласит: «Русские, хотя и отчаялись, что что-либо когда-либо получится, все же твердо верят, что как нация они призваны спасти мир».

«Русские считают себя экспансивными, великодушными, открытыми, миролюбивыми и искренними людьми. Иногда они могут поговорить о себе в шутовском отстраненном тоне – чтобы проверить отношение к себе чужака. Но на это не следует покупаться. Хотя сами они порой и отзываются о себе уничижительно, но злятся, если их недостатки критикует кто-либо другой».

«В России всегда существовала тенденция обращаться с иностранцами не так, как с согражданами. [...] Несмотря на очевидную почтительность обращения, глубоко в душе русские невысокого мнения о прочих народах, и их отношение к иностранцам характеризуется одновременно самообороной и агрессией».

Несмотря на то, что у немцев в этом веке плохой “послужной список”, русские относятся к ним с жалостью, смешанной с завистливым восхищением. Они скорее уважают немцев и счита-

ют, что немцы надежны и на них можно положиться. Дивятся, как те каждый день встают и приходят на работу секунда в секунду, а потом до пяти часов вечера непрерывно работают. Порядок, прилежание, скрупулезность, умение доводить дело до конца – всеми этими качествами русские восторгаются, как иные могли бы восторгаться акробатом в цирке: все это чрезвычайно замечательно, но это, конечно, не значит, что так себя и надо вести.

[...] Над американцами русские за их спиной смеются. Они не понимают, как такая наивная, плохо образованная и тупая нация может быть так богата. Успехи американской промышленности они считают необъяснимыми и несправедливыми.

«“Душу” русские ставят выше всего остального. Если у кого-то есть “душа”, ему все простится.

Русские имеют тенденцию “открывать душу” абсолютно незнакомым людям, рассказывая о себе все, даже если собеседник и не очень-то хочет об этом знать».

«Необходимость преодоления огромных российских расстояний обусловила своего рода фатализм относительно возможности прибытия когда-либо. Русские всегда путешествуют, запасшись едой, питьем и чем-то, на чем можно было бы спать, – даже если они едут всего лишь на метро».

«Главные мании русских – разговоры, выпивка и секретность.

Русские разговаривают без умолку. К сожалению, они не способны одновременно разговаривать и идти. Гулять с ними практически невозможно: всякий раз, как они пускаются в обсуждение новой теории относительно смысла жизни, они останавливаются. Это дало повод некоторым ученым заключить, что у русских – уникально для человеческого рода – та часть мозга, которая контролирует ноги, каким-то образом связана с языком».

«Русские пьют утром, днем и вечером. [...] Каждая сделка, заключенная русскими, сопровождается выпивкой, они чувствуют себя комфортно лишь с тем, с кем вместе хоть раз напились допьяна».

«Русские проститутки практикуют удивительную и (для везучих клиентов) приятную вещь: брать с мужчин, которых они находят привлекательными, меньше денег. [...] Один американец был поражен сексуальной свободой жен и подружек его русских коллег. Дамы постоянно подходили к нему и приглашали в постель,

успокаивающе прибавляя: “Мой муж (или друг) говорит, что он ничего не имеет против”». «С любовью у молодежи в России дело обстоит довольно плохо из-за ужасающей нехватки мест для ее реализации. Популярны для этой цели укромные углы на лестницах, особенно за батареями, и офисные столы во внерабочее время».

«Для русских идеальная работа выражена глаголом “сидеть”. Под этим подразумевается – делать как можно меньше, получая при этом как можно больше. Также это понятие включает в себя поздний приход (если уж приходиться на работу необходимо) и ранний уход с работы».

«“Новые русские”, недавно разбогатевшие бизнесмены 21–22 лет, безрассудно носятся на иностранных машинах, пренебрегая правилами дорожного движения; они развязны и самоуверенны, на руке у них висят красотки, у них дорогие ванны, и они постоянно ездят за границу. [...] Русские подростки раньше были чувствительными и наивными. Теперь их единственная цель – работать в “иностранной фирме” или в банке. У них нет абсолютно никаких принципов. [...] Те, кто заработали свой первый миллион, иногда носят его с собой в чемодане».

Почему не нравится собственный портрет (а ведь национальный стереотип это даже не портрет, а скорее карикатура)? Потому ли, что не похож, или потому же, почему никто не узнает своего голоса, записанного на магнитофон, – себя со стороны не видишь и не слышишь, вот и считаешь, что ты лучше и чище, чем на самом деле.

Национальные стереотипы имеют не только внешнего адресата. Это и способ самоидентификации, и даже своего рода защита от чужого.

Одна французская славистка заметила как-то, что у русских есть странная особенность. Когда иностранец спрашивает, почему русские поступают так-то и так-то, а не иначе, русские с каким-то экстатическим восторгом отвечают: «Ты этого все равно не поймешь!» Человеку, искренне любящему Россию и интересующемуся ею, это довольно обидно.

Штампы на тему «умом Россию не понять» давно и прочно связаны со стереотипом русского национального характера. К феномену «загадочной русской души» можно относиться по-разному. Можно считать его законной реакцией сторонних наблюдателей на непредсказуемое и плохо продуманное с точки зрения

регламентированной европейской жизни поведение русских. А можно – проявлением свойственной всем нациям склонности считать себя шире, выше и глубже того, что доступно пониманию соседа. Немецкий славист Карл Нетцель как-то в начале века заметил, что все это – выдумка самих русских, которым так проще избегать нелицеприятных для нации вопросов.

Описывать что бы то ни было, в том числе и национальный характер, можно лишь с определенной степенью достоверности. Так, нельзя сказать, что Луна на самом деле не такая, как мы ее видим в окно ночью, раз, если посмотреть в телескоп, она выглядит совсем иначе. Человек, недолго побывавший в какой-то чужой стране, будет взахлеб рассказывать о своих впечатлениях в полной уверенности, что сделал верные наблюдения. Но стоит ему пожить там подольше, как наблюдения начнут противоречить друг другу, а выводы – размываться.

*С.Г.*

---

*Алла Сальникова*

## **ИСТОРИЯ ЕЛОЧНОЙ ИГРУШКИ\***

К 1917 г. елка и елочная игрушка представляли собой непременные атрибуты российской рождественской праздничной культуры. Елки четко стратифицировались по социальному принципу – елка «богатая» и «бедная», «семейная» и «благотворительная», «дворянская», «купеческая» и «интеллигентская», «городская» и «сельская» и т.д. (с. 46).

Елка всегда рассматривалась как по преимуществу детский праздник. В православных представлениях детскость традиционно ассоциировалась со святостью, что подчеркивалось участием детей в литургии, в сакральных сюжетах Писания и иконописи, в агиографии, а главное, самым каноническим образом младенца Христа. «Праздник Рождества – праздник обновления, очищения – как нельзя лучше соотносился с образом ребенка как существа срединного, переходного между ангельским и человеческим мирами» (с. 18). Авангард начала XX в. создал концепцию «эстетизированной детскости», куда прекрасно укладывалась и рождественская елка со всеми ее атрибутами.

Правда, первоначально висящие на русских елках (вместе со съедобными украшениями) игрушки были игрушками в самом прямом смысле этого слова. Обычные детские игрушки украшали и советскую елку в период игрушечного дефицита второй половины 1930-х годов. И все же в детском восприятии обычная и елочная игрушка скорее разъединялись, чем объединялись. С «обычной» игрушкой ребенок мог поступать так, как ему заблагорассу-

---

\* Сальникова А. История елочной игрушки, или Как наряжали новогоднюю елку. – М.: НЛЮ, 2011. – 237 с.



дится, но это не относилось к игрушкам елочным, принадлежащим к праздничному досуговому пространству. И накануне, и во время праздника дети не имели возможности делать с елочными игрушками то, чего им, вероятно, больше всего хотелось, а именно играть с ними как с игрушками обыкновенными. «Но вот праздник заканчивался, и запрещенное вдруг становилось разрешенным» – детям разрешалось снимать с веток игрушки и сладости (с. 21).

Термин «елочные игрушки» достаточно рано стал использоваться в русской языковой практике расширительно, как синоним «елочных украшений», т.е. не только предмет развлечения и забавы, но и что-то нарядное и очень изящное (с. 23).

Елочные игрушки в наибольшей степени олицетворяли собой «образ родного дома». Сама рождественская елка зачастую стояла в центре семейных мифологических сюжетов, а елочные игрушки могли стать семейными реликвиями, сочетая в себе мемориальную и эстетическую ценность. «Зачастую именно образ “елки из детства” олицетворял самое это детство как таковое» (с. 158).

Елочные игрушки представляли великолепную возможность для эскапизма – сознательного или неосознанного бегства в сферу утешительно-радостного, умиротворяющего. Нахождение в культурно-семантическом «елочно-игрушечном» поле означало возвращение в детство, сулящее защищенность, беззаботность, надежду (с. 26).

Оказавшись в сказочном, мифологическом елочном пространстве, любая вещь превращается в «волшебный предмет» (с. 17). Во многом это достигалось благодаря причудливой игре сочетавшегося в ней света и цвета. Елочные украшения блестели, сверкали, сияли, переливались, многократно отражая теплый свет свечей и отражаясь сами в «зеркалах» шаров, прожекторов и других стеклянных предметов. Особый «рождественский» свет являл собой и несколько приземленную идею «домашнего уюта», и высокую идею святости. Электрические гирлянды появились уже на рубеже XIX–XX вв., но оставались редкостью. Во многих домах обычай зажигать свечи на елках сохранялся до середины XX в.

«Яркая пестрота елочных украшений не казалась ни назойливой, ни вульгарной: даже такие раздражающие в обычной жизни цвета, как ядовито-зеленый, пронзительно-розовый или жгуче-оранжевый, в случае с елочной игрушкой воспринимались как

должное и уместное, а мишурная роскошь отнюдь не ассоциировалась с дешевым шиком» (с. 27).

Набор елочных украшений был пестр, но не случаен. Расположенные на ветвях русского рождественского дерева игрушки воссоздавали религиозный, евангельский сюжет, а само елочное дерево «было наполнено религиозной символикой от макушки до подножия» (с. 47). Верхушку дерева обычно венчала Вифлеемская звезда. Крестовина у подножия несла в себе изображение распятия как символа страстей Христовых. Под елкой мог располагаться рождественский вертеп – игрушечная пещера со Святым семейством и другими участниками рождественского действа. Фрукты как особая «райская пища» были представлены на елке обязательными яблоками и виноградом. Свечи являли собой эмблемы Христа, Церкви, Благодати и Веры. Человекоподобные крылатые создания трактовались как ангелы, возвестившие о рождении Христа. «Традиционный канон изображения детей, воспринятый впоследствии на советской елке, сложился в елочной иконографии применительно именно к изображению ангелов» (с. 49).

Это были готовые и хорошо узнаваемые образы. Но постепенно они утрачивали прямо прочитываемую религиозную символику. Процесс «обмирщения» Рождества в России происходил, с одной стороны, путем насыщения этого праздника западными традициями, а с другой – путем причудливого переплетения его со сложившимися святочными обычаями (с. 51).

Ассортимент елочных игрушек к началу XX в. насчитывал не одну сотню наименований – от дорогих стеклянных немецких игрушек до дешевых картонажных. Русская елка была практически лишена «национальной» символики. Исключение составляла лишь часть картонажных игрушек местного производства, изображавшая персонажей русских сказок, лесных зверей и птиц.

До середины 1920-х годов елка успешно уживалась с новыми революционными праздниками. С началом нэпа елочные игрушки вновь появились на предновогодних прилавках – в основном все те же кустарные игрушки «старого образца». Однако антирождественская компания 1927–1928 гг. завершилась фактическим запретом на празднование Рождества. За неимением елки в некоторых семьях тайно наряжали то, что хоть как-то могло ее заменить – растущие в горшках фикус, бегонию, алоэ. Накануне нового 1936 г. власть вернула рождественскую елку, получившую

отныне статус новогодней, вписав это празднество в общий концепт «счастливого советского детства». «Укоренившуюся традицию наполнили новым смыслом, попутно заменив и соответствующую ей атрибутику» (с. 95). Для большинства мальчиков и девочек елки второй половины 1930-х годов были первыми в жизни.

В своей наиболее полной, «классической» форме советский елочно-игрушечный канон явил себя к середине 1950-х годов. В дореволюционной России елочная игрушка была максимально удалена от всего повседневного, будничного, а также и от всего политического. Для новых советских елочных украшений характерна, напротив, идеологическая заданность. Практически все они были образны, а многие из них – сюжетны. Пропаганда здорового образа жизни и массового спорта породила игрушки, изображающие хоккеистов, лыжников, парашютистов. Покорение Арктики нашло свое отражение в игрушках, изображающих дрейфующие льдины и полярные станции. Тема формирования человека-мастера и «политехнизация» жизни нашли свое отражение в стиле «техно» – автомобилях, самолетах, дирижаблях, аэростатах, паровозах, часто – со знаковыми надписями «СССР», «Сталин». Даже, казалось бы, совершенно «аполитичные» овощи и фрукты олицетворяли советское изобилие. Впрочем, родители, покупая елочные игрушки, мало задумывались над уровнем их «советскости» – для них важнее была привлекательность елочного украшения.

После выхода на экраны кинокомедии «Цирк» на елки стали вешать игрушечных клоунов, акробатов и симпатичных негрятят. «Военизированные» игрушки – солдаты, пистолеты, танки, самолеты – появились уже в предвоенный период, но особенно популярны стали в годы войны. Игрушки на сказочные темы, прежде всего на темы из сказок Пушкина, широко выпускались в 1937 и 1949 гг. – к 100-летию со дня смерти и 150-летию со дня рождения Пушкина. В 1960-е годы одной из самых популярных «елочных» тем становится тема покорения космоса.

Особое место в игрушечном елочном «тексте» занимали универсальные символы советской культуры – красная звезда, серп и молот. Пятиконечная звезда не только водружалась на елочную верхушку, но и изображалась на шарах, пиках, флажках и других елочных украшениях. Причем звезда эта представляла собой никак не подобие рождественской звезды, а была антизвездой, горящей в особом антихристианском мире. Сама елка повторяла

архитектонику жестко иерархизированной сталинской культуры – вертикализация с условным шпилем, увенчанным иглой (вошедшей в употребление именно в сталинское время) (с. 119).

При производстве елочной игрушки учитывались особенности детского восприятия. Не случайно среди игрушечных образов советской елки было так много детских, а елочные «взрослые» – красноармейцы, матросы, милиционеры, колхозники, позднее – космонавты – часто выглядели как переодетые дети. «Если советская культура елочной игрушки и отдавала приоритет каким-либо возрастным категориям, то это, безусловно, были ребенок и старец (Дед Мороз, пушкинские Старик из “Сказки о рыбаке и рыбке” и Царь Салтан и др.)» (с. 145).

Язык социального конфликта, столь характерный для советской визуальной пропаганды 1930–1950-х годов, был выражен на елке очень слабо. Карикатурные, «травмирующие» образы «чужих» не должны были портить облика великолепной советской елки: ведь они были действительно «чужими на этом празднике жизни» (с. 148).

С 1947 г. 1 января было объявлено нерабочим днем. Елки устанавливали повсеместно, включая городские площади, дворы и скверы. В уличных ларьках велась торговля елочными украшениями. В первое послевоенное десятилетие качество «украшенности» елок в разных семьях разительно отличалось; однако общественные елки символически уравнивали детей, заставляя на короткое время забывать об уровне материальной обеспеченности их родителей (с. 128).

Вплоть до середины 1960-х годов преобладало артельное и ручное производство елочных игрушек. Переход от полукустарного к машинному изготовлению елочных игрушек сопровождался максимальным упрощением ассортимента и постепенным переходом от игрушки тематической к игрушке абстрактной. «Советская игрушка теряла свою уникальность и в форме и – во многом – в содержании» (с. 133). Уже во второй половине 1950-х – начале 1960-х годов «политическая» елочная игрушка стала вытесняться игрушкой «бытовой», а в 1970-е годы игрушки с явной советской символикой уже не производились.

В 1990-е годы надоевшие советские игрушки стали быстро вытесняться импортными елочными украшениями. Базары и рынки заполонила китайская игрушка – красивая, разнообразная, де-

шевая и практичная, так как на смену бьющемуся стеклу пришли синтетика и пластмасса (с. 165).

В «высокой» елочной моде произошел резкий скачок от уютной, домашней, во многом «детской» елки к претенциозному дизайнерскому рождественскому дереву для взрослых. Безусловное лидерство захватила елка, наряженная в «европейском», монохромном стиле. «В такой елке доминировали сдержанность и лаконичность, которые тем не менее рождали ощущение стильной роскоши» (с. 167). Со временем опять появилась мода на ретро, включая «советское ретро».

Коммерческой выгоде оказались подчинены и многие традиции, связанные с украшением елки. В дореволюционной России не принято было устанавливать и наряжать елку задолго до Рождества и держать ее дольше Крещения – это считалось дурной приметой. Сегодня наряженные елки появляются в крупных торговых центрах страны уже во второй половине, а то и в начале ноября и стоят здесь часто до конца января.

«Советская елочная игрушка, – резюмирует автор, – представляла собой редкий случай полного и безоговорочного одобрения, освоения и “присвоения” гражданами советской страны спущенного “сверху” властного проекта, утратившего постепенно свою идеологическую составляющую и растворившегося в пространстве “народной” праздничной культуры» (с. 179).

*К.В. Душенко*

---

# НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

*У.А. Винокурова*

## ПОСТСОВЕТСКИЙ СИБИРЯК: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ\*

Большая Сибирь, включающая в себя и Дальний Восток, является сложной структурой идентичностей более 30 коренных народов, укоренившихся татар, украинцев, белорусов, немцев, литовцев, эстонцев, поляков и др., тяготеющих к культурной автономии, а также многочисленных локальных групп русских, имеющих свои территориальные идентичности в главных центрах Сибири и сибирских субъектных федераций (забайкальцы, дальневосточники, новосибирцы, красноярцы, омичи, томичи, иркутяне, якутяне, магаданцы, хабаровчане и т.д.). В последние десятилетия Сибирь, теряя население в связи с миграцией в европейскую часть России, активно пополняется мигрантами из сопредельных азиатских стран. Вместе с тем Сибирь была и остается целостным геокультурным образом азиатской России, обладающей обобщенной идентичностью ее жителей, что особенно четко проявилось в постсоветское время. Всероссийская перепись населения 2010 г. свидетельствует о появлении идентичности региональной общности «сибиряк», что является впервые официально оформленным проявлением самоопределения сибиряков.

Постсоветская Сибирь становится все более провинциальной, т.е. усилились транспортные и ресурсные потоки в сторону сопредельных азиатских стран и компаний, что ослабило экономические

---

\* Винокурова У.А. Постсоветский сибиряк: Трансформация ценностей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 16, Психология. Педагогика. – СПб., 2011. – Вып. 2. – С. 25–36.

и геокультурные связи Сибири с европейской частью России. Расширение и закрепление экономических контактов с Китаем, Монголией, Японией, Индией естественным образом накладываются на исходные цивилизационные матрицы. Ныне сибиряки предпочитают отдыхать семьями на курортах азиатских стран, что выгоднее, полезнее и эффективнее, чем в европейских. Вырастают поколения сибиряков, не побывавших в Москве и не стремящихся туда. Трудовая и учебная миграция осуществляется в пределах Сибири. Качество жизни сибиряков остается низким и осознается как результат федеральной политики в отношении Сибири. Фактически все население Якутии, за исключением работников промышленных предприятий, находится на грани выживания.

Образ Сибири представляет собой причудливое сочетание привлекательных черт с воспоминаниями о месте ссылки и тяжелой участи. В. Распутин писал: «За 400 лет, прошедших после покорения Сибири русскими, она, похоже, так и осталась великаном, которого и приучили, и привели местами в божеский вид, но так и не разбудили окончательно. И это пробуждение, это духовное осознание ею самой себя, хочется надеяться, еще впереди» (цит. по: с. 27).

По описанию В. Распутина, тип сибиряка русского происхождения имеет отличия в психическом складе и в физическом облике с азиатскими чертами. Развиваясь в сибирских просторах и народной вольнице, сибиряк, получивший от слияния славянской порывистости и стихийности с азиатской природностью и самоуглубленностью, приобрел такие черты, как острая наблюдательность, чувство собственного достоинства, упорство, упрямство и укорененность на этой земле. В Сибири никогда не было крепостного права, благодаря чему, по мнению В. Распутина, в сибиряке сохранились лучшие качества русских. Образ сибиряка сформировался в соответствии с природой Сибири: порывистость и оцепенелость, откровенность и затаенность, яркость и сдержанность, щедрость и сокрытость – это есть Сибирь, ее «огнеупорный» дух. «Радеть о счастливо доставшейся земле – задача сибиряка нового», – считает В. Распутин. Сибирская ментальность решительно противостоит всем тенденциям, связывающим инициативу и самостоятельность человека.

Автор статьи пишет, что во время ее поездки в Иркутскую область ей приходилось общаться с представителями различных

социальных групп и она вынесла представление о том, что в современных иркутянах в заметной мере сохраняются рудименты каторжанского прошлого. Оно проявляется в любимых застольных песнях, музыкальном сопровождении досуга молодежи; в сленговых словах, в межнациональных отношениях, в самопрезентации иркутян.

Образ Сибири в массовом сознании россиян и европейцев обладает устойчивыми стереотипами: «Сибирь-колония»; «сырьевой придаток»; «место каторги и ссылки»; «залог могущества российского» и т.д. Потомки переселенцев и коренных народов Сибири за века приспособления к геокультурным особенностям Сибири сформировали свой образ родины и ее жителей с позитивными чертами свободных, предприимчивых, трудолюбивых, жизнестойких, выносливых, сплоченных людей.

В Сибири в большей степени, чем в Европейской России, сохраняются культурное разнообразие народов, достоинство их самосознания и сила художественного патриотического слова (В. Шукшин, В. Распутин и др.).

Начиная с 1990-х годов в спектре идентификации активно наращивается регионально-территориальная идентичность «сибиряк», смысл которой приобретает качество этнотипа русских, обосновавшихся в Сибири. Вместе с тем она содержит и общесибирские региональные черты сибирской «особости». Сибиряки – это не только территориальная историко-культурная общность людей, проживающих в особых природно-климатических условиях, но и особая личностно-психологическая и этнокультурная характеристика.

По мнению М.А. Жигуновой, существует пять подходов к определению дефиниции «сибиряк»:

1) топонимический – это все люди, проживающие на территории Сибири;

2) историко-хронологический, сибиряки – это люди, родившиеся и долго живущие в Сибири. Это коренные местные жители (аборигены) и русское старожильческое население;

3) природно-географический, сибиряки – это люди, живущие в суровых климатических условиях Севера;

4) психологический, сибиряки – это особый тип людей, обладающих сибирским характером;



5) антропологический, сибиряки – это «винегрет народов», или смешанный этнос, сложившийся на основе русского, с вкраплениями различных этнических черт (с. 32).

Регионализация сознания сибиряка опирается на этнокультурные особенности мировоззрения коренных народов, что особенно четко проявляется в художественном творчестве. Так, культуролог Т.А. Кубанова отмечает, что в конце XX в. в Сибири сформировался новый тип художника, впитавшего и творчески переработавшего традиции народов Сибири, совмещая модернизм и шаманизм, идеи христианства и язычества, основываясь на памяти предков (с. 33).

Художественный образ Сибири наиболее ярко и конструктивно проявился в феномене «сибирского романа», сформировавшегося в 50-х годах XX в. «Сибирский роман» – один из уникальных феноменов российской и советской культуры, является одной из основ сибирской идентичности, организации и общего настроения населения, сибирского патриотизма.

После разрушения единой программы художественно-эстетического воспитания молодежи СССР художественное творчество в Сибири углубилось в исконные истоки культурных традиций, что было отчетливо заметно на многочисленных выставках творчества сибирских художников, где наиболее выдающиеся работы отличались обращением к экософским ценностям народов Сибири.

Исследователи отмечают поиск культурной и ментальной идентификации, способной заменить советскую идентичность сибирской.

Одним из главных противоречий сибирской идентичности является отношение к природе: с одной стороны, усиливается экософское мировоззрение ценностного отношения коренных народов к природе, с другой – разрушение природы в целях добычи ее ресурсов является источником существования многих сибиряков.

«Таким образом, – заключает автор, – обнажение, опора и развитие памяти об исторической судьбе предков, имеющих кровнородственные связи с коренными народами Сибири, усиление территориальной идентичности и формирование художественной картины мира в соответствии с геокультурным сибирским ландшафтом становятся основой трансформации ценностей постсоветского сибиряка» (с. 34).

Э.Ж.

---

*О.А. Ефремов*

**СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ  
ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВО:  
ПРОБЛЕМА ЭТНИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ\***

Одним из компонентов среды, в которой осуществляется предпринимательство, можно считать этничность, которая накладывает, а порой и в чем-то формирует отдельные варианты моделей предпринимательства. Этничность реализуется в национальной экономической ментальности, которая, в свою очередь, через сформировавшиеся стереотипы хозяйственного поведения оказывает влияние на способы предпринимательской деятельности и личность самого предпринимателя.

Естественно, что на ранних этапах развития предпринимательства в нем реализуются стереотипы хозяйственного поведения, сложившиеся в предшествующие эпохи. Однако далеко не все из этих стереотипов жизнеспособны в новых условиях. Некоторые приживаются хорошо, облегчая «освоение» предпринимательства общественной средой и делая его более эффективным. Другие могут быть относительно нейтральны и сообщают предпринимательству не опасный, но и не «полезный» национальный колорит. Третьи могут противоречить императивам предпринимательской деятельности, что неизбежно оборачивается конфликтами как социальными, так и внутриличностными. Само формирующееся, а тем более сформировавшееся, предпринимательство, в свою очередь,

---

\* *Ефремов О.А.* Современное российское предпринимательство: Проблема этнических особенностей // Личность. Культура. Общество: Международный журнал социальных и гуманитарных наук. — М., 2011. — Т. 13, Вып. 4 (№ 67–68). — С. 90–94.

меняет национальную экономическую ментальность, являющуюся существенным компонентом этничности, а та, соответственно, оказывает трансформирующее воздействие на этничность в целом.

Современная ситуация в России не позволяет рассчитывать на существование стереотипов, соответствующих эффективному предпринимательскому поведению в готовом виде просто потому, что история русского предпринимательства не является непрерывной. В советский период предпринимательство было уничтожено, а возрождение предпринимательских стереотипов дореволюционного образца невозможно, поскольку капитализм с тех пор существенно изменился и данные стереотипы не могут сегодня оказаться эффективными. Вряд ли также удастся сформировать эффективные предпринимательские стереотипы на базе существующей ныне национальной экономической ментальности, включающей коллективизм, государственный патернализм и традиционализм. Российский предприниматель, таким образом, существует в условиях конфликта с окружающей средой и, возможно, в условиях конфликта с самим собой.

Однако на периферии национальной экономической ментальности существуют определенные черты, которые при определенных условиях и с очень существенной трансформацией могут способствовать развитию предпринимательства, особенно в современных постиндустриальных условиях. Это, например, креативность, а также интуитивное принятие решений. Но креативность нужно научиться совмещать с уважением к закону, а интуитивность с принципами рационального расчета. Подобные усилия потребуют существенных изменений в национальной экономической ментальности, а через нее и в этничности.

*Т.А. Фетисова*

*Т. Тетеревлева, О. Реут*

## **ИСТОРИЯ В РОССИЙСКОМ СЕГМЕНТЕ ИНТЕРНЕТА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ И ДОСТОВЕРНОСТЬ\***

Материалы в Интернете по истории России все чаще являются главным источником знаний о прошлом для рядового интернет-пользователя. Авторы реферируемой статьи полагают, что «качество и аутентичность исторических материалов, выкладываемых в Интернете, – одна из самых острых проблем его российского сегмента» (с. 63).

Дело в том, что нарастает поток некачественной, недостоверной, как считают историки-профессионалы, исторической информации. Интернет-технология «Веб 2.0» превращает историческое знание в один из элементов «новой, дигитально организованной медийной культуры» (с. 64). Изменения в репрезентации и достоверности исторического знания связаны со многими качествами новых медиа, но авторы реферируемой статьи останавливаются на интерактивности и гипертекстуальности.

Интерактивность приводит к дополнению функций общественно-гуманитарных исследований. Информационная и ценностная функции дополняются функцией коммуникативной. В современном российском Интернете ресурсы по истории создаются следующими авторами: профессионалами и непрофессиональными историками, т.е. историками-любителями, популяризаторами ис-

---

\* Тетеревлева Т., Реут О. История в российском сегменте Интернета: Репрезентация и достоверность // Вестник Института Кеннана в России. – М., 2011. – № 20. – С. 63–68.

тории и теми, кого принято называть «носителями исторической памяти» (с. 64).

Границы жанров в историческом исследовании изменились в начале 90-х годов прошлого века, когда стала предельно востребованной история факта. Ведь до этого требовалось «ценностно-идеологическое прочтение истории» (с. 65). Интернет изменил восприятие исторического знания путем внедрения истории мнений, причем носителями мнений не обязательно выступают профессионалы-историки. «Серьезные научные работы размещаются “на равных” с явно маргинальными, а зачастую и псевдонаучными текстами» (с. 66). Дилетанты интернет-пользователи поставляют информацию, претендуя на «равенство мнений».

Гипертекстуальность, т.е. нелинейность в Интернете, отличается от печатного текста, нарушает его каноны: вначале основные положения, а выводы и сноски в конце. Процесс чтения гипертекста, т.е. «кликное чтение», приводит к тому, что цельный исторический текст «измельчается», рассыпается на фрагменты. Технологии «Веб 2.0», т.е. особенности онлайн-материалов, «позволяют по-новому конструировать исследовательское пространство и коммуникативную среду, представлять <...> и те виды открытий и размышлений, которые находятся на обочине традиционно понимаемого научного исследования» (с. 68). Когда профессиональные историки ведут собственные блоги, то и это разрушает барьеры между академическими учеными и массовой аудиторией.

*И.Г.*

---

*Ю.М. Резник*

## **ЗЕРКАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ. ЕЩЕ РАЗ О КАЧЕСТВЕ НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ\***

Качество научной продукции, в том числе публикаций, пишет автор, есть производная и зеркальное отражение качества жизни ученых в конкретном обществе. В свою очередь, качество жизни сопряжено с такими явлениями, как взвешенная и предсказуемая политика государства, отражающая реальные интересы населения, уважение к человеческому достоинству, социальное и гражданское участие, семейное благополучие, безопасность, здоровый образ жизни. Нерешенность проблемы качества жизни в нашем обществе имеет своим источником общий строй нашей жизни, ее неустроенность, «необжитость» жизненного пространства, отсутствие правовых гарантий и небезопасность.

В научном сообществе качество жизни связано непосредственно с качеством выступлений. Ученый реализует свой энергетический потенциал в научном творчестве, которое направлено на приращение научных данных и изменение картины изучаемого объекта. Ведь качество научных публикаций есть составная часть качества исследований, которые в свою очередь входят в структуру качества жизни других членов общества, привнося в их картину мира новые данные и предлагая оптимальные способы решения возникающих проблем. А это означает, что они вносят свой вклад в повышение (или понижение) качества жизни всего общества.

---

\* Резник Ю.М. Зеркальное отражение. Еще раз о качестве научных публикаций // Личность. Культура. Общество: Международный журнал социальных и гуманитарных наук. – М., 2011. – Т. 13, Вып. 4 (№ 67–68). – С. 9–17.

Для оценки качества научных статей предлагается несколько критериев:

- формальный критерий: соответствие предложенной статьи требованиям редакции к содержанию и оформлению материалов;
- критерий новизны исследования: новизна результатов, постановки проблемы, а также ключевых понятий и основных методов, применяемых в исследовании;
- критерий обоснованности проблемы и подхода к ее решению: раскрытие смыслового решения проблемы, исследуемой в данной статье, последовательность реализации способа ее решения;
- критерий теоретической или практической значимости исследования, результаты которого излагаются в статье.

Научные статьи дифференцируются на высококвалифицированные, среднеквалифицированные, слабоквалифицированные и неквалифицированные. Речь здесь идет не только о соблюдении таких формальных требований, как структура или объем статьи, но и о критериях новизны и научной значимости. Но чтобы получить более полное представление о качестве научной публикации, необходимо ввести еще несколько критериев.

По критерию «научная новизна» работы подразделяются на новаторские, включающие в себя одну или несколько новых идей и оригинальный подход автора к анализируемой проблеме, и статьи-сообщения, имеющие преимущественно информационную направленность.

В отечественной гуманитарной мысли удельный вес новаторских работ весьма невысок. Большинство профессиональных исследователей, число которых продолжает сокращаться, претендуют на авторские разработки. Их исследования обращают на себя внимание, хотя и не являются в полной мере социально востребованными. Подавляющая же часть статей, поступающих в редакции гуманитарных журналов, относится по своему жанру к статьям-сообщениям.

По критерию обоснованности проблемы и способа ее решения статьи разделяются на концептуальные, аналитические, обзорные (описательные) и цитирующие. Концептуальные статьи предполагают наличие у автора собственной концепции или концептуальной модели, в которой предлагается новое видение и решение поставленной проблемы. В аналитической статье дается, как пра-

вило, развернутая интерпретация имеющихся или возможных путей решения данной проблемы с учетом авторской позиции. К ним примыкают терминологические статьи, в которых приводится разъяснение конкретных понятий и терминов, имеющих отношение к анализу проблемы. Статьи-обзоры содержат более или менее подробное описание проблемной ситуации и отдельные попытки ее анализа. Цитирующие статьи исключают проблемное видение ситуации или предмета исследования. Кроме того, в них полностью отсутствует авторская позиция.

К сожалению, многие статьи, присылаемые в редакции, являются преимущественно обзорными или описательными и редко содержат самостоятельное решение поставленной проблемы, что свидетельствует о снижении качества научной продукции и уровня профессиональной компетенции в нашей стране.

По критерию «научная значимость исследования» можно выделить актуальные статьи, социально востребованные и обладающие высокой теоретической или практической значимостью, узкоактуальные или специализированные статьи, представляющие интерес для определенной части сообщества ученых или специалистов-практиков, малоактуальные статьи, получившие отклик отдельных авторов или читателей, и неактуальные статьи, не имеющие научной значимости.

Сегодня в социально-гуманитарных журналах редко встречаются актуальные статьи, вызывающие интерес у всех групп читателей. Как правило, тон задают специализированные статьи, круг читателей которых весьма узок. Год от года продолжает расти число малоактуальных статей и материалов.

Публикации высокой квалификации отличают элитарные научные журналы, ориентированные на достаточно компетентного и профессионального читателя. Автор затрудняется назвать подобный отечественный журнал. В качестве примера приводится издаваемый университетом Чикаго (США) журнал «Критикал Инкуайери» – ведущее издание в области критической теории, культурологии, политологии и современной эстетики, а также «Европейский журнал социальной теории», издаваемый университетом Сассекса (Великобритания).

Большинство журналов РАН размещают статьи средней и выше средней квалификации. Их читатели – главным образом научные работники и преподаватели вузов.



Очень долгое время отечественные ученые-гуманитарии находились в изоляции от стандартов мировой науки, от основных социально-научных дискурсов и практик, занимаясь во многом бесплодным взаимным цитированием или бесконечной интерпретацией зарубежных социальных теорий, уже давно ставших седой классикой.

*Т.А. Фетисова*

*Д.А. Голубев*

## **СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТА «ГЕРОИЗМ» НА ПРИМЕРЕ ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКОГО ФОНДА РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ\***

Паремиология (др. греч. *paroimia* – притча, пословица, *logos* – слово, учение) – это раздел филологии, посвященный изучению и классификации паремий, т.е. пословиц, пословичных выражений, поговорок, девизов, слоганов, афоризмов, загадок, примет и других изречений, основным назначением которых является краткое образное вербальное выражение традиционных ценностей и взглядов, основанных на жизненном опыте группы, народа и т.п.

«Пословицы представляют собой материализацию опыта поколений и отдельных представителей, благодаря чему являются концентрированной народной мудростью и отражают обыденные представления о каком-либо аспекте действительности» (с. 71). В русской и английской картинах мира концепт «героизм» означает, как правило, отважное, храброе, мужественное, смелое поведение, благодаря чему человек преодолевает страх и совершает подвиг.

Автор приводит целый ряд русских пословиц о героическом поведении: «Смелость силе воевода», «Отвагою и горе перейдешь», «Храбрым счастье помогает», «Смелым Бог владеет, пьяным черт качает». Причем храбрым нужно быть в любом случае:

---

\* Голубев Д.А. Сопоставительный анализ концепта «героизм» на примере паремиологического фонда русского и английского языков // Полилог культур: Один мир – многообразие языков. – Ярославль: Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова, 2011. – С. 71–75.

«Хоть не ел, да будь смел». Храбрость помогает стать лидером: «Кто палку взял, тот и капрал», «Смелый воин тысячи водит». Одним словом, концепт «героизм» означает «смелость», «храбрость» и «отвагу» в русском языке. Впрочем, за смелость можно и поплатиться: «Смелого ищи в тюрьме».

В английской культуре героическое поведение представляет собой совокупность таких качеств, как «bravery» (храбрость, мужество), «boldness» (смелость), «valour» (доблесть), «will» (воля, сила воли), «uncompromisingness» (непреклонность), «self-assurance» (самоуверенность), «quick wit» (сообразительность), «fortitude» (сила духа, стойкость), «fearlessness» (бесстрашие), «watchfulness» (бдительность, осторожность). Автор реферируемой статьи пишет, что английский концепт «heroism» означает и «bravery», и «boldness», и «valour». Концепт «героизм» (в русском и в английском языках) вступает в оппозитивные отношения с такими качествами как страх, трусость, бахвальство (с. 73).

«Героическое поведение русского человека порой сопряжено с бесшабашной удалей и лихачеством, которые выражаются в пренебрежении опасностью и свершении необдуманных поступков» (с. 74). Национально-специфические особенности героизма англичан проявляются при пересечении лингвокультурного концепта «heroism» с такими концептами как «common sense» (здравый смысл) и «prudence» (благоразумие, осторожность). В опасных ситуациях англичане проявляют осторожность, руководствуясь которой, в отличие от русских, они предпочитают не подвергать себя и свою жизнь бессмысленному и неоправданному здравым смыслом риску: «Discretion is the best part of the valour», т.е. следует избегать ненужного риска (с. 74–75).

*И.Г.*

---

## **ГЛОБАЛЬНОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА КАК ЯЗЫКА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

### **Сводный реферат**

Согласно распространенной классификации вариантов английского языка Б. Карчу, известной как теория трех концентрических кругов, варианты так называемого внутреннего круга представляют родной для его носителя вариант, выполняющий все возможные в языковом сообществе функции (это британский, американский, канадский, австралийский и новозеландский варианты английского языка). Варианты второго, внешнего, круга являются официальными со-языками своих государств, бывших когда-то колониями англоязычных метрополий (Индии, Пакистана, Сингапура, Филиппин, Ганы, Кении, ЮАР и др.).

Наиболее проблематичен статус вариантов третьего, расширяющегося круга, выступающих в основном в роли языков-посредников в межкультурном общении, а потому выполняющих весьма ограниченные функции в своих странах (Китае, Японии, Франции, Германии и др.).

Проблематичность вариантов расширяющегося круга связана со значительной узостью и ограниченностью выполняемых ими функций; со сложившимся достаточно негативным отношением к ним как явлениям, обусловленным дефицитом языковых знаний; с перфекционистскими стратегиями в обучении языку, предполагающими достижение уровня владения языком элитарными слоями британского общества; с образовательной политикой, нацеливающей изучающих английский язык на коммуникацию преимущественно с носителями языка.

Вместе с тем сегодня в большинстве стран мира стратегия перфекционизма в изучении английского языка уступает место

стратегии выработки коммуникативной компетенции для общения не только с носителями языка, но и главным образом с пользователями-билингвами. Английский язык, будучи языком глобального распространения, выступает вторичным средством культурно-языковой идентичности, позволяя каждому этноречевому сообществу поделиться с представителями других народов своим культурным наследием (1).

Преподавание английского с целью «овладения» им почти как носителем языка, притом что возникают неизбежные ассоциации с подчиненным положением, сменяется преподаванием, целью которого является коммуникативная компетенция, т.е. предоставление учащимся инструментов, с помощью которых они смогут определить свое место в мире не как какие-то воображаемые носители английского, а как его реальные пользователи, с вполне реальными собственными задачами, причем не только в общении со своими соотечественниками или носителями языка, а с говорящими на английском языке представителями других региональных вариантов.

Результатом этой новой ориентации в развитии языковых умений становится «деанглизация» культурной базы процесса преподавания и то, что определения типа «венгерский английский», «корейский английский», «аргентинский английский» и др. становятся вполне приемлемыми. Эти термины теперь используются не для того, чтобы клеймить отклонения в данных вариантах как результат небрежности или просто лени в обучении, а для того, чтобы указывать на особенности локальных речевых моделей, которые являются естественным результатом социолингвистических и лингвистических процессов нативизации (2).

По мере интенсификации культурных и языковых контактов, в частности в результате нарастания процессов глобализации английского языка, увеличивается потенциальная возможность возникновения конфликтных ситуаций, связанных с неприятием и чужого языка, и чужой культуры. В частности, процессы языкового заимствования, усиливающиеся под давлением глобального английского языка, при их рассмотрении в качестве опосредованного результата контакта культур часто сопровождаются негативной реакцией со стороны принимающего их языкового сообщества, а точнее, той ее части, которая отказывается принимать данные заимствования, и даже если использует их, то оценивает как про-

---

тиворечащие сложившейся в данном культурном сообществе системе норм и ценностей.

Лингвокультурные конфликты свидетельствуют о стремлении представителей стран «расширяющегося круга» к сохранению базовых национально-культурных представлений и ценностей (3).

### **Список литературы**

1. Прошина З.Г. Легитимность вариантов «неродного» английского языка // Личность. Культура. Общество: Международный журнал социальных и гуманитарных наук. – М., 2011. – Т. 13, Вып. 4 (№ 67–68). – С. 164–165.
2. Бернс М. Расширяя границы «расширяющегося круга»: В каком направлении нам двигаться дальше в контактной вариантологии английского языка (World Englishes)? // Там же. – С. 166–177.
3. Ривлина А.А. «Лингвокультурный конфликт» и его «наивная» метаязыковая интерпретация: (На материале взаимодействия современного русского языка с английским) // Там же. – С. 177–183.

Серия «Теория и история культуры»

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**Дайджест**

**2012 № 3 (62)**

Редактор-составитель выпуска –  
доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.  
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева  
Технический редактор Н.И. Романова  
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.  
Подписано к печати 21/VI –2012 г. Формат 60х84/16  
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена  
Усл. печ. л. 15,0. Уч.-изд. л. 11,0  
Тираж 400 экз. Заказ № 105

**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: inion@bk.ru  
Отпечатано в ИНИОН РАН  
Нахимовский пр-кт, д. 51/21  
Москва, В-418, ГСП-7, 117997  
042(02)9**

