

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

даждест

4 (63)
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. председателя, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских
наук, *С.Я. Левит* – кандидат философских наук,
Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2012. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2012. – № 4 (63) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 272 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

| | |
|--|----|
| П.С. ГУРЕВИЧ. Культура как феномен..... | 7 |
| ВИКТОР БЫЧКОВ. Концептуализм..... | 9 |
| Р.М. ПЕРЕЛЬШТЕЙН. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве | 14 |
| Т.В. ЕВТЕЕВА. Понимание цивилизации и культуры в интерпретации А.И. Герцена | 39 |

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

| | |
|--|----|
| Российское общество и наука в ХХI веке. (Сводный реферат) | 41 |
|--|----|

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

| | |
|--|----|
| Эстетические идеи Юрия Крижанича. (Обзор) | 45 |
| НАТАЛИЯ МОРЖЕНКОВА. Трагедия на фоне «мирового» пейзажа. «Пейзажные пьесы» Гертруды Стайн | 55 |
| АЛЕКСАНДР ДОЛИН. На перепутьях кармы | 65 |
| Приметы воскрешения ауры. (Сводный реферат) | 71 |
| На взгляд Юрия Лотмана..... | 78 |
| А.Л. КОТЕНКО, О.В. МАРТЫНЮК, А.И. МИЛЛЕР. «Малоросс»: Эволюция понятия до Первой мировой войны.. | 80 |
| ИРИНА НЕХОРОШКИНА. Ирония судьбы, или Пар легким не бывает | 86 |
| МАРИЯ ЗАЛАМБАНИ. Институт брака в романе «Анна Каренина»..... | 89 |

| | |
|--|----|
| ДИНА ХАПАЕВА. Вампир – герой нашего времени | 93 |
|--|----|

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|-----|
| Т.Н. КРАСАВЧЕНКО. Особенности восприятия русской культуры в Англии, (конец XIX – XX в.)..... | 98 |
| Г.О. УСАТЕНКО. «Когнитивный поворот» как основа для изучения истории литературы..... | 115 |
| С.Ш. ШАРИФОВА. Жанровая природа фантастической литературы | 117 |
| ДЖ. Д. НИЛ. Вордсворт, Мильтон и вопрос жанра | 119 |
| Т.М. НИКОЛАЕВА. О чем на самом деле написал Марсель Пруст? | 122 |
| МИХАИЛ ГРОНАС. Наизусть: О мнемоническом бытовании стиха | 124 |
| Л.А. СПИРИДОНОВА. М. Горький в жизни и творчестве ... | 130 |
| МИХАИЛ КРУТИКОВ. Шолом-Алейхем в довоенной советской критике | 135 |
| ГЕННАДИЙ ЭСТРАЙХ. Советская карьера Шолом-Алейхема | 139 |

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|-----|
| ВИКТОР БЫЧКОВ. Философия в красках..... | 143 |
| И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Казимир Малевич и супрематизм | 152 |
| ОЛЬГА УТЕСОВА. «Крик» Эдварда Мунка | 154 |
| АЛЕКСАНДРА УРАКОВА. «Облаченная в целомудрие»: Американская эротика 1840-х годов | 156 |
| Скромное обаяние плаката: Беседа с Петром Домбровским..... | 164 |

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

РОДЖЕРС БРУБЕЙКЕР. Религия и национализм:

Четыре подхода 167

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

МАРГАРИТА АЛЬБЕДИЛЬ. Знак бесконечного

в конечном..... 169

П.С. ГУРЕВИЧ. Культура в ракурсе символов и знаков..... 177

Пространство и время в античном мифе 179

Символизм в русской культуре XVII века 183

ДЖОН ХАРВИ. Люди в черном 194

Символы живописи и эмблематики 204

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Д.Д. НИКОЛАЕВ. Вечные образы в драматургии

русского зарубежья 206

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Д.Ю. РЕВЯКИН. «Музейон есть обитель всех родов

прекрасного». Н.К. Рерих как музейный деятель 208

В созвездии Терпсихоры..... 214

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

ЛЕВ БЕРДНИКОВ. Блеск и нищета двора Петра Второго ... 216

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Л.В. СКВОРЦОВ. Информационный фактор в современном

массовом сознании: Культурологический подход 224

О.В. ТИХОНОВ. Интернет как пространство конструирования

идентичности 232

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

| | |
|---|-----|
| А.И. Герцен | 234 |
| В.А. НИКОНОВ. Карамзин | 236 |
| ДАССИЯ ПОЗНЕР. Шаляпин Борис Федорович | 241 |
| ОЛЬГА ГРИГОРЬЕВА. Судьбы скрещения..... | 245 |

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

| | |
|--|-----|
| Л.А. СОФРОНОВА. О «ветхих дерюгах», золотом «кораблике» и «красном жупане» | 249 |
| Н.В. ЗЛЫДНЕВА. Одежда и время: Мотив ветхой одежды как палимпсест | 259 |

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

| | |
|---|-----|
| Н. КОБЧЕНКО. Суржик как языковая игра..... | 268 |
| З.Ф. ЮСУПОВА. Интеграция лингвистического и лингвокультурологического принципов в обучении русскому языку как неродному..... | 270 |

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

П.С. Гуревич

КУЛЬТУРА КАК ФЕНОМЕН*

Реферируется глава из учебника П.С. Гуревича, посвященная рассмотрению понятия «культура». Автор излагает понимание этого явления некоторыми известными историками и культурологами.

По мнению Томаса Стернза Элиота (1888–1965), англо-американского поэта и историка культуры, образ жизни данного народа, живущего в одном месте, называется культурой. Согласно Элиоту, основой понимания культуры становится именно «*культура общества*». Для британского философа культуры Арнольда Джозефа Тойнби (1889–1975) неотъемлемой составляющей западной культуры является христианская вера. Немецкий философ Эрнст Трёльч (1865–1923) тоже считает, что христианство и западная культура тесно связаны между собой. А вот швейцарский историк и философ культуры Якоб Буркхардт (1815–1897) отделял культуру и от религии, и от государства. Он отмечал, что язык есть острие культуры, а «наиболее рельефно ее дух проявляет себя в искусствах» (с. 50).

Древнегреческий философ Демокрит называл культуру «второй природой», и многие ученые разделяют это мнение. Так, голландский историк культуры Йохан Хейзинга (1872–1945) пи-

* Гуревич П.С. Культура как феномен // Культурология: Учебник. – М.: КНОРУС, 2011. – С. 48–64.

сал, что «человечество все снова и снова творит рядом с миром природы второй, измышленный им мир» (с. 51).

Поскольку культура связана с жизнью человека, она всегда социальна. «Когда путешественники нашли в лесах двух маленьких индийских девочек, вскормленных медведицей, оказалось, что они уже не смогли стать представителями человечества» (с. 52). А сказка Редьярда Киплинга о Маугли – не более чем вымысел английского писателя. Культура – часть общечеловеческого достояния. Она включает в себя язык, образование, традиции, мифы, науку, искусство, философию, управление, право, ритуалы, изобретения, верования, технологии. Иными словами, культура есть сокровищница созданных человеком объектов.

Мир культуры является *миром ценностей*, а «культурная деятельность почти так же озабочена *сохранением* ценностей, как и их созданием» (с. 60). Культура может поддерживаться только тогда, когда люди посвящают значительную часть своих усилий сохранению культурного наследия – обычаев и материальных памятников. Плюрализм характерен для всякой культуры. «Любое общество в высшей степени сложно устроено и образовано многочисленными институтами, имеющими множественные цели и взаимно переплетающиеся интересы» (с. 60).

Творец культуры – человек, причем им руководит отнюдь не инстинкт, а свободная творческая деятельность. «Появление человека на арене истории можно рассматривать в качестве феномена культуры. Культура – “вторая природа”, она всегда социальна, является человеческим достоянием, творением ума и рук человека, имеет ценностный характер, связана с поиском смысла, устремлением к возвышенному, к универсальным ценностям», – заключает автор реферируемой работы (с. 64).

И.Л. Галинская

Виктор Бычков

КОНЦЕПТУАЛИЗМ*

Один из основателей концептуализма (англ. – *Concept Art*) американец Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал его «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть концептуализма как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 1960-е годы. Среди основателей и главных представителей концептуализма называют прежде всего имена американцев Р. Берри, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехэма, Е. Хессе, Б. Наумана, Она Кавары, членов английской группы «Искусство и язык» и др. Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом ЛеВитом и Дж. Кошутом. В их понимании концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки – эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт).

На первый план в концептуализме выдвигается *концепт* – замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; документально зафиксированный проект. Суть арт-деятельности усматривается концептуалистами не в выражении или изображении идеи (как в традицион-

*Бычков В. Феноменология искусства. Модернизм. Концептуализм // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: Издательство МБА, 2010. – С. 577–608.

ных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фонозаписей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах таким образом переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, т.е. с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Под влиянием *структурализма* и общей ориентации гуманитарных наук на лингвистику и в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть *язык* человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста» со всеми декларируемыми структурализмом последствиями и методами анализа и искусствоведческой герменевтики. Классическим образцом начального концептуализма стала композиция Джозефа Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря. Концептуализм, таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуалистской деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно *играют* на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например).

В художественно-презентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта, отчасти минимализма. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в

концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Взяв на себя своеобразно понятые функции философии и искусствознания, концептуализм стремится к дематериализации арт-творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом *процессе* формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно интеллектуальном восприятии артефакта как дополнении к концепту. При этом именно концепт нередко выполняет в концептуализме функции реди-мейда, некоего готового интеллектуального продукта, заимствованного из внехудожественной сферы.

Установки концептуалистов, как и вообще авангардно-модернистского движения, принципиально *антиномичны*. С одной стороны, например, их артефакт предельно замкнут в себе, это своего рода «вещь в себе», ибо он, в отличие от традиционного произведения искусства, ничего не выражает и ни к чему не отсылает сознание реципиента, кроме самого себя: он просто репрезентирует себя. С другой стороны, он, пожалуй, более, чем произведение традиционного искусства, связан с культурно-цивилизационными контекстами, и вне их почти утрачивает свою значимость. *Контекст* имеет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт.

Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единоразовую презентацию (или актуализацию в поле культуры): они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой угольной ямы в парке у Метрополитен-музея и последующим насыпанием ее; или похороны С. ЛеВитом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его

«идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный им и его создателями в момент его актуализации.

Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект, с другой же – его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный «логоцентризм» концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных реципиентов.

Отсюда еще одна антиномия концептуализма: при удивительной внешней простоте и даже примитивности большинства его артефактов, созданных, как правило, на основе предметов и их элементов обыденной жизни, но изъятых из среды их утилитарного функционирования, или элементарных неутилитарных действий, их адекватное восприятие в концептуальном измерении доступно только «посвященным», т.е. реципиентам, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его «правилах игры». Являясь, таким образом, практически элитарным феноменом, т.е. предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь, и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы по-новому понимаемого искусства, эстетического; одной из своих целей ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в пространство искусства.

Отрицая и в теории, и на практике традиционные (неписанные, естественно) «законы» эстетики, многие концептуалисты тем не менее фактически вовлекают в сферу эстетического (т.е. неутилитарного) массу внеэстетических и даже антиэстетических элементов и явлений. Концептуализм ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм, однако его осознанный

и четко проведенный и выстроенный антиномизм автоматически возбуждает в психике реципиента бурные иррациональные процессы. В частности, ориентация на простоту, тривиальность, неинтересность, монотонность, незаметность, доведенную до абсурда приземленность многих артефактов концептуализма провоцирует импульсивное *возмущение* реципиента, взрыв его эмоций. Своим глобальным, но хорошо скрываемым *иранизмом* концептуализм постоянно дразнит, провоцирует зрителя, возбуждает у него подозрение в насмешке над ним. И часто он не так далек от истины. «Заговор искусства» против человека, вскрытый Бодрийяром, в концептуализме проводится с методической последовательностью, о которой часто не подозревают даже сами концептуалисты, втянутые в него непонятно какой силой, неумолимым веянием времени.

В этом плане концептуализм стал переходным явлением от авангарда через модернизм к *постмодернизму*, и даже отдельными исследователями небезосновательно считается первой фазой постмодернистского типа арт-мышления – арт-делания.

С.Г.

Р.М. Перельштейн

**КОНФЛИКТ «ВНУТРЕННЕГО»
И «ВНЕШНЕГО» ЧЕЛОВЕКА
В КИНОИСКУССТВЕ***

Монография посвящена одной из архетипических тем киноискусства – проблеме конфликта «внутреннего» и «внешнего» человека. Христианская антропология исходит из того, что человек имеет две ипостаси. Первая связана с опытом преодоления смерти и называется «человек внутренний». Вторая представляет собой попытку сойтись со смертью как можно ближе и носит название «человек внешний». «Две “разнокачественные сущности” единой духовно-телесной организации человека находятся в беспрестанной борьбе друг с другом. Примирение между ними, согласно христианской антропологии, невозможно» (с. 7).

Книга состоит из введения, двух частей (восьми глав) и заключения. Во введении автор подчеркивает, что «трагический и жесточайший конфликт внутреннего и внешнего человека имеет прямое отношение к противоречию между *реальностью* как сценарием нашей возможной подлинной жизни и *игрой* как сценарием бегства от жизни» (там же). Искусство кино способно выявлять «проблематику жизни», связанную с феноменом выбора между подлинным и мнимым существованием «благодаря тому, что оно непрестанно обращается к антитезе внутреннего и внешнего человека как двум возможным вариантам нашей судьбы» (там же). Ав-

* *Перельштейн Р.М.* Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 255 с. – (Humanitas).

тор отмечает, что если конфликт внутреннего и внешнего человека — одна из вечных тем искусства кино, то противоречие между реальностью и игрой — одна из возможных тем художественного фильма, которую трудно себе представить вне этого конфликта. «Искусство есть кружная, окольная тропа от внешнего человека к внутреннему. Тропа, которая может вывести нас к самим себе, т.е. к тому, что в нас самих ближе нам, чем мы сами, по меткому выражению Бердяева, а может и затеряться в дебрях чужой нам, оплошно присвоенной судьбы, сгинуть в посылости нашего угрюмого равенства самим себе» (с. 9).

Автор отмечает, что данная работа является киноведческим исследованием с элементами драматургического анализа произведений киноискусства, причем особое внимание уделяется разбору такого компонента драматургии, как тема. «Тема художественного фильма, будучи содержательной составляющей его идеи, чаще всего формулируется как некое неразрешимое противоречие» (с. 10). К числу подобных антиномий принадлежит оппозиция между реальностью и игрой как типами бытия. Автор прослеживает тему «реальность и игра» в целом ряде отечественных и зарубежных кинофильмов. «Для части лент эта тема является смыслообразующей, а часть соприкасается с ней лишь некоторыми сторонами сюжета или особенностями конфликта» (с. 13). Так или иначе, психологическая и метафизическая ось кинокартин, которые анализирует автор, выражена весьма ярко: «Душа непостижимо простирается, дух незримо восходит, конфликт между ними очевиден» (с. 13–14). Этот конфликт, по мнению автора, органически присущ как противоречию между реальностью и игрой, так и противостоянию «потанной сферы духовного существования» внутреннего человека «грубой растительной душе» человека внешнего (цит. по: с. 14).

Методологической основой своего исследования автор называет те важнейшие принципы анализа произведений киноискусства, которые разработаны в отечественном киноведении, при этом особенно выделяются труды таких ученых, как Н. Хренов, В. Утилов, М. Ямпольский. Из теоретиков зарубежного кино в первую очередь отмечаются З. Кракауэр и А. Базен. Методологическую основу исследования с позиций теории кинодраматургии

составляют работы отечественных теоретиков драматургии фильма: В. Туркина, Ю. Тынянова, Л. Нехорошева, Ю. Арабова. «Наряду с киноведческим методологической основой работы является междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополняется теоретическими выводами русской религиозной философии, философской антропологии и психологии искусства» (с. 17). Автор отмечает, что «метафизика сердца» как направление поисков русской культуры составляет методологическую основу исследования с позиций русской религиозной философии. «Когда С. Франк в работе “Свет во тьме”... говорит о сердце как о *месте соприкосновения двух миров*, он в конечном итоге уподобляет сердце реальности как их границе. “Реальность” же является одним из центральных понятий философии Франка. Подобно *реальности, сердце* – и глубинный тип бытия, и его поверхностный слой. Сердце человека всеобъемлюще. Оба этих “момента” – *глубины и поверхности, духа и плоти* – отражены в учении об “антиномизме сердца” Б. Паскаля, которого Франк называл “гениальным христианским мыслителем”» (там же). Автор убежден, что этих два неразрывно связанных между собою «момента» являются солью конфликта внутреннего и внешнего человека. «*Глубинный, универсальный тип бытия и поверхностный тип, соотносимый с предметной действительностью, преобразуются личностью в два органически ей присущих феномена – “лица” и “личины”, или маски*» (там же). Оба этих феномена, по мнению автора, имеют прямое отношение к «метафизике сердца», укорененной в конфликте внутреннего и внешнего человека. Без «метафизики сердца» «невозможно себе представить философии русского персонализма в лице таких его представителей, как Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Булгаков, С. Франк, Вяч. Иванов, Б. Вышеславцев» (с. 17–18). Автор не обходит вниманием и оригинальные концепции современных отечественных мыслителей и культурологов, таких как А. Мень, С. Аверинцев, В. Бычков, В. Кантор, И. Евлампиев, «впитавших христианско-культурологическое наследие, связанное с философами Серебряного века и русского зарубежья» (с. 18).

Исследование разделено на две неравные по объему части, что обусловлено их характером – это по преимуществу теоретиче-

ский характер первой части и по преимуществу практический – второй.

Первая часть – «Внутренний и внешний человек как лики подлинного и мнимого существования» – состоит из трех глав: 1) «Реальность и игра»; 2) «Внутренний и внешний человек»; 3) «Гамлет снимает маски». В главе первой речь идет о реальности и игре как типах бытия, не столько дополняющих, сколько исключаящих друг друга. Автор задается вопросом: игра, становящаяся жизнью, – не есть ли это побег от реальности? Он ссылается на статью В. Мазенко «Игровое начало в произведениях А.П. Чехова», в которой отмечается, что одной из иллюзий человечества является игра. «Для многих чеховских персонажей игра представляется оптимальным способом существования в мире, к которому так трудно порой приспособиться. Игра – спасение, игра – укрытие от житейских бурь» (с. 30). В статье В. Мазенко отчетливо показано, как *«внешнее ролевое существование чеховских героев катастрофически не совпадает с их подлинной внутренней жизнью»* (там же). Вполне естественный вывод – отождествление игры с существованием мнимым. «Реальность как подлинная жизнь противопоставляется игре как мнимой жизни» (там же). Однако автор, так же как и В. Мазенко, не склонен абсолютизировать это противопоставление. Как пишет В. Мазенко, «...сам факт разыгрывания героями каких бы то ни было ролей не может быть наполнен исключительно отрицательным смыслом. Игра, наряду с искусством, является одним из способов познания мира, где решение предлагается не в практической, а в условной знаковой сфере» (цит. по: там же). Игра, по словам автора, «вырабатывает из тела орган духа», но игра не знает, что с этим духом делать. «Далее начинается задача личности, положившей себе цель – обрести реальность» (там же).

Игра как план бытия, подчеркивает автор, имеет весьма серьезных покровителей. «Кант говорит об игре душевных сил или способностей, ведущей к постижению внерациональных сущностей» (с. 32). Суждение Шиллера об игре говорит само за себя: «...человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (цит. по: там же). Автор подчеркивает, что отделить игру как эстетический феномен, который Шиллер противопоставляет *страш-*

ному и священному царству необходимости, от игры как метафизического феномена становится довольно сложно, но это возможно, поскольку граница между ними все же существует. Игра анализируется в данном случае как феномен метафизический и наделяется моральной функцией, при этом автор берет на себя смелость трактовать его негативно. «Термин “игра” замешан в скандале подмены реальности ее подобиями, в результате которой создается некий виртуальный, фантастический мир, сладкоголосый, как сирены, и столь же губительный» (с. 36). Понятие реальности автор отождествляет с понятием духовной реальности, которая, выражаясь словами А. Лосева, «с разной степенью напряжения бытия проявляет себя и в мире видимом, и в мире незримом» (там же).

Противоречие между реальностью и игрой имеет, по словам автора, отношение не только к конфликту внутреннего и внешнего человека, но и к оппозиции «вещей слепоты» и «слепого зрения», выражающей оппозицию подлинного и мнимого существования. В этом аспекте анализируются книга М. Ямпольского «Память Тересия»¹ и книга Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое».

Завершая главу первую, автор отмечает, что реальность и игра – не единственная оппозиция, которая высвечивает лики подлинного и мнимого существования, тем более что определить смысл самого понятия подлинного – задача не из легких.

Глава вторая посвящена проблеме внутреннего и внешнего человека. Автор определяет эти понятия следующим образом: «Внутренний человек в своей основе – это наше лицо. Внешний человек в своей основе – наша маска. Однако внутренний человек целиком не защищен от маски. Стоит сердцу остыть, стоит нам потерять из виду мистическую нить бытия, как маска, словно туча, заволакивает лицо внутреннего человека» (с. 46). С точки зрения русской метафизики внутренний человек – это «тот божественный свет, который мы несем в себе, как в неких бездонных сосудах. Однако внутренний человек не растворяется без остатка в Боге, не исчезает в Боге как капля в океане – именно этому учит индийская

¹ Ямпольский М.Б. *Память Тересия. Интертекстуальность и кинематограф.* – М.: РИК Культура, 1993. – 464 с.

мистика, а лишь соприкасается с Богом, как соприкасается личность с личностью, прорастает в Боге, как прорастает сердце в сердце» (с. 46).

Что касается конфликта внутреннего и внешнего человека, автор считает его извечным и неразрешимым. «Невозможно остановить развитие этой коллизии. Ничем не перегородить эту бурную реку. Мы лишь можем с большей или меньшей точностью угадывать ее повороты, ее подводные течения, к которым относится... противоречие между реальностью и игрой» (там же).

Мечта о подлинной жизни несбыточна, по словам автора, только для нашего внешнего человека. Человека, меняющего маски и являющегося в метафизическом смысле маской. «Внутренний же человек потенциально открыт для подлинной жизни, он и есть наше возможное подлинное существование» (там же). И когда Б. Вышеславцев говорит, что все зло имеет своим источником внутреннего человека, т.е. сердце, автор считает вправе спросить у философа: а как же связан со злом наш внешний человек? «Мы не пойдем против правды, если скажем, что зло имеет своим источником и нашего внешнего человека. И не в большей ли степени? Внутренний человек, и здесь мы согласимся с Вышеславцевым, теснее связан со злом, но у него и больший опыт пересиливания зла и смерти. Мы полагаем, что все зло имеет своим источником внутреннего человека только тогда, когда он, пойдя на поводу у природы, надевает маску. Конечно, такой антиномией, как образ маски, мы не разрешаем антиномии внутреннего человека, его конфликта с самим собой» (с. 49).

Автор подчеркивает, что не нужно путать дихотомию «внутренний человек – внешний человек» с теми *внутренними* и *внешними установками* индивидуума, о которых писал К. Юнг в работах «Психология бессознательного»¹ и «Психологические типы»². Внешняя установка, согласно Юнгу, «руководит» созданием «сложной системы отношений между индивидуальным сознанием и социальностью», в результате чего возникает «удобного вида

¹ Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: Канон, 1994. – 319 с.

² Юнг К.Г. Психологические типы. – СПб.: Ювента; М.: Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.

маска, рассчитанная на то, чтобы, с одной стороны, производить на других определенное впечатление, а с другой – скрывать истинную природу индивидуума» (с. 49). Внутренняя установка, по словам В. Михалковича, комментирующего К. Юнга, напротив, «подчиняет психику неясным, темным побуждениям чувства, мысли и ощущения, которые не притекают с наглядностью из непрерывного потока сознательных переживаний... но которые всплывают из темных внутренних недр...» (цит. по: с. 50). Итак, юнговская внутренняя установка – еще одна маска, или прообраз той самой маски, которую надевает внутренний человек, когда не желает бодрствовать и оказывается поглощен «пучиной бессознательного состояния». Однако за маской способен скрываться не только внутренний человек. «Будучи по существу своему маской, внешний человек сам может как надевать маску, стыдливо прикрывая ею свою биологическую природу, цивилизуя и облагораживая заключенную в нем *мрачную бездну*, так и снимать маску, окончательно расчеловечиваясь и являя свой звериный лик» (там же).

Внутренний и внешний человек, подчеркивает автор, имеют один корень, нашу личность, но «ветви этого древа раскинуты в разные стороны, различны и их плоды. Проектом внутреннего человека является призвание и свобода, за которую мы платим своим благополучием. Проектом внешнего человека является роль и обстоятельства, точным слепком которых он является» (там же). Призвание, как подчеркивает автор, будучи служением, в определенном смысле – жертвованием себя миру и людям, несопоставимо с ролевым существованием, при котором «внешний человек выстраивает деловые отношения как с миром видимым, так и с миром незримым, пытаясь заручиться покровительством Высших сил при овладении земными ценностями» (там же). Дар лица, замечает автор, несоизмерим с бременем маски. «Лицо заставляет нас искать не *простоты и покоя*, как равнения на самодовольную середину, и не *бурь и безумств*, рождающихся на просторах дионисических оргийных культов, а, как выразился И. Евлампиев, “какой-то притягательной сложности, пусть даже чреватой конфликтами и противоречиями, какой-то *проникновенности*”, – искренности, подлинности, наконец» (с. 50–51). Маска же представляет собой оттиск обстоятельств, давящих на нас. И наше право,

пишет автор, «негромкое право» – внутренне сопротивляться им. «Маска заставляет нас принять форму этих обстоятельств, развивает в нас нечувствительность к тайне жизни» (с. 51).

Автор делает попытку составить условный психологический портрет внешнего человека, подчеркивая сложность этой попытки, поскольку внешний человек не является целостной личностью. Он унаследовал такие пороки личности, надевающей маску, как «конформизм, лицемерие, сведение безграничного в нас к определенному набору свойств, которые грозят исчерпать личность, присягнувшую этим свойствам на верность» (с. 55). Внешний человек довольствуется «крайними пределами жизни» и «правами человеческого разума», который отмечает сверхприродную, метафизическую реальность «как, по выражению О. Седаковой, “какой-то страшный подвал, как грязное и душное подполье, набитое ужасами и призраками”» (там же). Важнейшей приметой внешнего человека автор считает его испепеляющую страсть к порядку. Порядок должен быть во всем: в любви, в ненависти, в государстве, в религии, в голове, «поэтому любая сложная душевная или духовная работа тут же берется под подозрение и для начала высмеивается... Он никогда не преступает границы своих желаний, наш внешний человек. Наш наружный, уязвленный с ног до головы человек делит людей на *высший* сорт и *низший*, причисляя себя, после некоторых колебаний, к людям высшего сорта, которым “просто” еще не повезло. И вот тут-то в нем и просыпается игрок, разгоняющий мрак ролевого существования, герой, поднимающийся над обыденностью, умавливающий фортуна заклинаниями, одержимый безумной надеждой сорвать куш, который принадлежит ему по праву» (с. 56). Итак, игра – вторая страсть внешнего человека. «Она сообщает испепеляющей и изнуряющей страсти – порядку – некоторую живость, вносит элемент случайности, непредсказуемости, иррациональности, но это карманная случайность, декоративная непредсказуемость, перочинная иррациональность, так как их власть ограничена пространством и временем игры» (там же). Внешний человек является носителем механистического мировоззрения. Его музыкальные предпочтения примитивны с точки зрения классической культуры, «потому что они отражают либо ритмы нашей биологической жизни, то, что

О. Шпенглер называл “темным обычаем существования”, либо ритмы производственных процессов, которыми пронизано индустриальное общество... Образно выражаясь, музыка внешнего человека отражает внутренние переживания машины, в том числе и человеческого организма как некоего автомата... Человек уже не “мыслящий тростник”, каким его видел Б. Паскаль, а мыслящий металл, каким его видят утописты всех мастей. Словом, музыка эта удивительно точно, с виртуозностью почти немыслимой отражает метаморфозы материи, но не духа. Она – слуховой Голем, сотворенный нашим внешним, улавливающим только ритмы конвейера человеком. Так механическая сторона всего существующего... вероломно подрезает крылья другим сторонам жизни, не говоря уже о “реальности незримого”, которая... добросовестно имитируется музыкой внешнего человека...» (с. 57). Иными словами, имитация и симуляция – вечные спутники внешнего бытия.

Составить условный психологический портрет внутреннего человека еще сложнее, чем внешнего. «Внутренний человек – это самая таинственная, какая только возможна, наша связь с самими собой, а значит и с тем, что в нас не от мира сего» (с. 58). Внутренний человек, в отличие от внешнего, не слит с биологическим, равно как и с социальным человеком, с нашим организмом, равно как и с нашим социальным статусом. «Внутренний человек, если угодно, живет по обе стороны биологически-социального человека... Подлинная жизнь человека протекает не внутри него как телесной или психической вещи, а в тайном мире. В мире “Большого разума”, как его называет Бердяев, понимая под ним способность “простираť свой взгляд от видимых явлений природы до предельных граней бытия”...» (там же). Внутренний человек – это тот проводник, тот Сталкер, который, по словам автора, и выводит нас за пределы нас самих.

Завершая главу вторую, автор высказывает свою «заветную догадку»: «Реальность в самом широком смысле этого слова есть тайное имя внутреннего человека. Игра в самом широком смысле этого слова есть тайное имя внешнего человека. Внутренний и внешний человек есть лики подлинного и мнимого существования как экзистенциальной драмы особого рода, в которую вплетена потусторонняя мистическая нить... У внешнего человека ослабле-

на мистическая связь с целым, потому что он постоянно выстраивает свои отношения с вещами, лишенными символической глубины. Он наводит мосты, соединяющие его с обыденностью, и укореняется в обыденности, полон ею, но в этом не слабость его, а сила» (с. 60). Внутренний человек отказывается играть в серьезные игры этого мира, он «выламывается» из ряда, нарушает заведенный порядок вещей, подталкивает нас к нашему призванию быть самими собой, «что является самой мучительной загадкой и даже болью, но, видимо, без этой боли мы никогда не станем задачей и замыслом Бога» (с. 61).

Подводя итог своим исследованиям и размышлениям, автор резюмирует: реальность – это наша подлинная жизнь, игра – побег от подлинности. Более того: реальность – это «подлинная жизнь, творимая нашим внутренним человеком вопреки обстоятельствам, которые, на первый взгляд, сильнее нас, но которые внутренний человек, благодаря опыту общения с незримым, с потусторонним, с Непостижимым, все же преодолевает» (там же). Игра – это побег от подлинности, «который планирует и совершает наш внешний человек, лишь внешне поднимающийся над обстоятельствами, лишь в своих фантазиях преодолевающий их, так как создан внешний человек по их образу и подобию» (там же).

Автор делает также важный вывод о роли искусства в противостоянии внешнего и внутреннего человека, мнимого и подлинного бытия, игры и реальности: именно подлинное искусство исподволь, тайно, без предупреждения готовит почву для перерождения внешнего человека во внутреннего. «Это происходит, вероятно, потому, что искусство способно *добро* и *истину* неожиданно сопрягать с *красотой*. Делать неожиданной встречу *истины* и *добра*» (с. 51).

Глава третья первой части монографии «Гамлет снимает маски» построена на анализе работы Л.С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира»¹. Автор задается вопросом: что, если, следуя за Выготским 1910-х годов, так много связавшим в себе самом и в своем времени с образом Гамлета, «мы

¹ *Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – С. 336–491.*

предположим, что именно Гамлет, каким его увидел Шекспир, является знаковой фигурой противоречия между реальностью и игрой? Не есть ли Гамлет – нерв этого противоречия?» (с. 66). Автор подчеркивает, что мы не найдем прямых указаний ни у Шекспира, ни у Выготского на то, что именно тема «реальность и игра» лежит в основе пьесы. Однако глухой намек, указание «для имеющих уши», тайный внутренний жест – все это имеется. «Во-первых, так и остается неясным до конца трагедии, что Гамлет сам делает, а что с ним делается, он ли играет безумием или оно им. Во-вторых, зритель имеет дело как бы с двумя трагедиями – *внутренней* и *внешней*, что, как мы полагаем, и соответствует представлению о *реальности и игре, лице и маске*. За внешним, слышимым диалогом ощущается внутренний, молчаливый, – отмечает Выготский. – Это как бы внешняя трагедия, за которой скрывается трагедия внутренняя, как бы трагедия масок, за которой нащупывается трагедия душ» (с. 67). Сюжеты восхождения Гамлета к своему подлинному «я» исполнены, по словам автора, драматизма. «Путь к самому себе самый опасный из всех путей» (с. 72). Гамлет срывает маски не только с самого себя, но и с внешнего мира, который «сгущается» в *вещь*. «Благодаря Гамлету *вещь* тоже снимает маску. Однако не за всеми масками, которые совлекает с себя Гамлет, находится его истинное, подлинное лицо» (с. 72–73). Личности, надевающей маску, легче пойти на поводу у внешнего человека, чем прислушаться к голосу внутреннего. И это тоже терзает Гамлета, которому приоткрылась бездна его внутреннего человека. «Внешний человек промышляет мелким предательством самого важного в нас, он весь – мелкая стихийная торговля нашей сутью. Вот и надевание маски, защищающей нас от мира, превращается в рефлекс, это вовсе не поступок. В эти дневные часы, *часы маски*, правит обыденность, с которой Гамлет все никак не может свести счеты. Поэтому Гамлету так досаждают солнечный свет, поэтому он так одержим в своем стремлении сорвать маску с мира, как царства внешнего человека» (с. 74). Принц рядится в безумца, чтобы заставить обыденность нервничать, совершать ошибки. «И обыденность терпит поражения одно за другим... Но, противопоставляя обыденности гордого внешнего человека, Гамлет осознает свою неправоту. Он полон своей неправотой; она-то – или внут-

ренный человек, взыскующий Высшей сокровенной реальности, сгустившейся в Призраке, – и вяжет принцу руки. Внутренний человек, взыскующий подлинного существования, мешает Гамлету соответствовать отведенной ему, прописанной до последней реплики и ужимки роли. Потому-то Гамлет, заколовший Полония, и сдерживает меч, обагренный кровью невинного, прислушиваясь к голосу своего внутреннего человека...» (с. 75).

Автор приходит к выводу о том, что «масштаб версии крушения героя *на разломе эпох* – Ренессанса и Нового времени, не идет ни в какое сравнение с масштабом догадки Выготского о том, что Гамлет находит в себе силы удержаться на *разломе миров* – “мира времени” и “мира вечности”, что означает не поражение героя, а его победу. Распалась связь не столько исторического прошлого и настоящего, сколько связь видимого мира с миром незримым, связь вещи с символом, а человека с Богом» (с. 77). «Дней связующая нить» прошла, как пишет автор, и через сердце Гамлета, и через сердце чеховского студента (героя рассказа «Студент»). «И Гамлет, и чеховский Студент пытаются соединить своим сердцем, как мостом, два мира – “мир времени” и “мир вечности”, видимое и незримое, *прорастить* их друг в друге, как выразился бы П. Флоренский. Библейская глубина вещей, которые тени не отбрасывают, и житейская поверхность вещей, исправно тень отбрасывающих, мучительно связаны друг с другом в нашем сердце» (с. 78). Открыв сердце Призраку, уверовав в своего внутреннего человека как в Высшую реальность, «Гамлет словно бы проращивает в себе вещь, которая снимает маску. Ту самую вещь символического порядка, которая не отбрасывает тени, а значит, и порывает с маской, с затененностью. Гамлет проращивает в себе вещь, которая делает шаг от “реального”, как эмпирического бытия, к “реальнейшему”, как бытию сверхприродному, “*провеиваясь*” от бренного к бессмертному» (с. 78). Автор задается вопросом: снимает ли Гамлет маску со своего внутреннего человека, в которого он хотя и уверовал, но никак не может с ним поладить, сопрячь с человеком внешним? «Мы полагаем, что снимает. И происходит это благодаря тому, что страстно мыслящий принц пытается удерживать оба рубежа реальности, прозревая в *видимом незримое*, т.е. прозревая в “видимом и простом” смысле смысл “необычный и

глубокий”» (с. 79). Реальность не сводится для Гамлета к миру видимых вещей и материальных явлений. «Но реальность для него – это и не только он сам: реальность, образно выражаясь, не запаяна в Гамлета как в некую колбу, не сводится к его специфическому представлению о ней» (там же). С точки зрения метафизического идеалиста, подход которого представляется автору наиболее последовательным, «Призрак отца, будучи феноменом духовным, не менее реален, чем любой из физических феноменов, в объективности которых метафизический идеалист не сомневается» (с. 80). Призрак – не галлюцинация, не игра воображения или расстроенных нервов. Тень Отца – не сон, не Онейрос, не глубины подсознания Гамлета. «Призрак – *видение* некоторой символической реальности» (там же). Признав христианскую реальность Призрака, уверовав в него, и в то же время всем своим существом противясь языческой воле Призрака, взывающего к мщению, Гамлет снимает маску и со своего внутреннего человека. «Гамлет как бы сгоняет тень с чела своего внутреннего человека, хотя тень и неотступно преследует его, напоминает о себе упреками, которыми принц осыпает себя» (там же). Драма принца, по словам автора, в том и состоит, что *убийство* подлеца, расправа над внешним Клавдием оборачивается *самоубийством* внутреннего Гамлета. «Не потому ли вместо того чтобы заколоть короля, Гамлет вопрошает “Быть или не быть”? В том числе быть ли внутреннему Гамлету, а не только “квинтэссенции праха”. Положение Гамлета усугублено тем, что к мести взывает сама Высшая Реальность устами Призрака, т.е. чуть ли не сам внутренний человек» (с. 81). Но разве может наш внутренний человек жаждать крови? Едва ли. Как тут не сойти с ума? Духовное «я» человека, равно как и духовное «я» любой вещи, подвергается здесь фундаментальнейшему сомнению. «Гамлет не только разыгрывает сумасшедшего, чтобы заставить обиденность совершать ошибки, он и вправду поступается частью своего рассудка, которому не вместить обе бездны...» (с. 82). Волею обстоятельств Гамлет вынужден играть множество ролей и скрываться за множеством его оскорбляющих личин, от напыщенного феодала до жеманного вельможи. Снимая маску со своего внешнего человека, расчеловечиваясь в акте возмездия, принц как

бы зачеркивает свое лицо. «Но таково требование трагедии, ее чудовищный, а потому и потрясающий нас механизм» (с. 82).

Завершая главу третью, автор приходит к выводу о том, что маска великого актера позволяет зрителю взглянуть на самого себя со стороны, увидеть свое отражение, прозреть себя в *другом*. «Только актерская маска, единственная из всех масок, способна отразить лицо, а значит, и сама стать лицом» (с. 85).

Вторая часть монографии «Реальность и игра как тема художественного фильма» состоит из пяти глав и построена на сопоставительном анализе значительного количества отечественных и зарубежных кинофильмов, рассмотренных сквозь призму основной темы книги, отражающей основную коллизию человеческого существования (подлинность и мнимость).

В главе первой «Личность снимает маску» отмечается, что существует много способов побега от реальности как подлинности. «Большую часть сознательной жизни мы тратим на их изобретение и усовершенствование, однако подлинная жизнь нет-нет, да и напоминает о себе, обрушивается на нас, застает врасплох, испытывая на прочность отлаженный механизм, рвущий жилы под знаком нормы и рутины» (с. 94–95). Именно это случилось с героем фильма Вадима Абдрашитова «Охота на лис» Виктором Беловым, который на соревнованиях по спортивному ориентированию неожиданно сходит с дистанции, «потому что понимает, что безнадежно заблудился в самом себе» (с. 95). В ту же ловушку угодила актриса Фоглер из бергмановской «Персоны», по мнению автора, самой загадочной его ленты.

В фильме Иосифа Хейфица «Дама с собачкой», который автор считает одной из лучших экранизаций Чехова, «автоматизму проявлений человеческой индивидуальности противопоставляется спонтанность подлинного бытия» (с. 99).

Как уже отмечалось в первой части книги, игра есть наиболее типичный и привычный способ побега от реальности. «Когда внутренняя жизнь, огонь нашего существования начинает дрожать на ветру, замирать и отчаянно вспыхивать, слишком велик становится соблазн ввязаться в какую-нибудь игру» (с. 100). Будучи бледным подобием внутренней жизни, игра на некоторое время примиряет нас с самими собой, «но демоны не дремлют. Они пре-

вращают игру, эту пародию на внутреннюю жизнь, пародию на пламя, в самую внутреннюю жизнь, в само пламя. Совершается чудовищная подмена, и совершается она согласно шекспировской традиции – в сумерках» (с. 100). Время перед рассветом называют «часом волка». Это тот час, в который Гамлету является призрак отца. По словам Выготского, вся драма «Гамлет» разворачивается под знаком «часа волка». Анализируя фильм Ингмара Бергмана «Час волка», автор замечает, что его героя, художника Юхана, «водят бесы». «Именно благодаря своей респектабельности и отчетливости демоны так быстро берут в оборот Юхана, подменяя его внутреннюю жизнь, живой огонь, воплощением которого является Альма, пародией на внутреннюю жизнь, мертвым огнем, воплощением которого является Вероника Фоглер» (там же).

В фильме Жака Риветта «Прекрасная спорщица», снятом по мотивам новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр», ставится вопрос: «Подлинная реальность – это творчество, требующее самоотречения, или любовь, приносящая себя в жертву?» (с. 101). Причем вопрос ставится на фоне восклицания бальзаковского живописца Порбуса: «Цветы любви недолговечны, плоды искусства бессмертны». Однако ответ, который дается в фильме, не делает выбора в пользу искусства: «И цветы любви, и плоды искусства могут со временем обернуться иллюзией, ритуалом, игрой, поэтому о возможности подлинной реальности говорить не приходится» (там же). Подлинная реальность в «Прекрасной спорщице» лишь изредка вспыхивает под скрипучим пером или размочаленной кистью художника Френхофера, который «блуждает в лабиринте форм своей модели Марианн... И еще подлинная реальность просвечивает в разговорах и в молчании людей, которые когда-то страстно любили друг друга, но искушения, изо дня в день встающие перед так называемыми людьми искусства... грозят навсегда развести их» (там же).

В главе первой анализируются также фильмы «Кто боится Вирджинии Вулф?» Майка Николса, «Правила игры» Жана Ренуара, «Сказки туманной луны» Кэндзи Мидзогути, «Дух улья» Виктора Эрисе, «Одиночество бегуна на длинные дистанции» Тони Ричардсона. Отмечается, в частности, что фильм «Дух улья» с удивительной деликатностью «прочерчивает мерцающую границу

между внутренним и внешним человеком, а заодно и границу между реальностью и игрой» (с. 113). В фильме «Одиночество бегуна на длинные дистанции» маска, которую надевает личность для того чтобы остаться самой собой в глубине, отброшена. «Наступает гамлетовский момент снятия маски: срывание личины и с самого себя, и с мира, который теперь готов тебя растерзать» (с. 114).

Завершая главу первую, автор еще раз подчеркивает: «Мы определили сверхприродную, метафизическую реальность, восходящую к внутреннему человеку, как нашу подлинную жизнь, а игру, восходящую к внешнему человеку, как побег от подлинности» (с. 114–115). Он также отмечает, что тема «реальность и игра», выражающая оппозицию подлинного и мнимого существования, переходит из одной режиссерской работы в другую, объединяя на уровне идеи фильма ленты, которые имеют, казалось бы, так мало общего между собой. «Не во всех упомянутых фильмах выявленная нами тема доминирует, однако она является определенной точкой отсчета, а иногда и решающим аргументом в споре, о чем фильм, если понимать тему как противоречие, как борьбу двух непримиримых начал» (там же).

В главе второй «Вещь снимает маску» утверждается, что противоречие между реальностью и игрой включает в себя как частный случай оппозицию реальности и иллюзии. «Противопоставляя реальности не столько игру, сколько иллюзию, мы подходим к проблеме познаваемости истины. Данная проблема имеет отношение к антитезе подлинного и мнимого на том уровне осмысления жизни, который не лишен психологической составляющей, однако последняя как бы смещена на обочину. В результате разговор о вещи, данной нам в ощущениях, ведется в свете рассуждений об образах символического порядка, обретающихся, как уже было сказано, в нашем сердце» (с. 119). Событие духовной, или перво-зданной реальности, замечает автор, существует не столько как факт, сколько как столкновение фактов, которые до некоторой степени противоречат друг другу. «Однако для нас важно не столько то, что факты духовной реальности вступают в противоречие, сколько то, что они способны приоткрывать разные стороны сокровенного бытия. Событие духовной реальности существует в виде множества версий, ни одна из которых не может быть

окончательной, а главное – единственной» (с. 120). Кроме того, событие духовной реальности продолжает жить на устах и в сердцах его толкователей, которые вправе называть себя его очевидцами не в меньшей степени, чем его «*эмпирические* свидетели».

Пространством духовной реальности является чаща криптомерий, в которой разворачиваются события фильма Акиры Куросавы «Расёмон». «Вечно ускользающая истина, ускользающая реальность, явленная в “Расёмоне”, уравнивается поступком дровосека, который больше не сомневается в том, что есть истина. Истина – это жертва, на которую он идет, когда решается вопреки “мудрости века сего” приютить подкидыша. Непрочность нашего суждения о реальности как целом и не может быть преодолена, и может. Тут все решает движение сердца, на которое мы либо способны, либо нет, но никак не движение ума. Тут либо лицо побеждает, как тихий дерзкий вызов, брошенный миру, либо маска, как адвокат заведенного порядка вещей» (с. 121).

В главе второй анализируются также фильмы «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Зелиг» Вуди Аллена, «Блоу-ап» Микеланджело Антониони, «Жилец» Романа Поланского, «Бразилия» Терри Гиллиама, «После работы» Мартина Скорсезе, «Малхолланд-драйв» Дэвида Линча.

Фотограф Томас из фильма «Блоу-ап» совершает три открытия. 1. Реальность водит нас за нос, она не то, чем представляется глазу. 2. Для разгадки реальности требуется особая оптика, или технология, имя которой – фотоувеличение. В результате фотоувеличения Томас обнаруживает на фотоснимке труп, и тревога нарастает. «Открытие третье: дать ответ, что же есть реальность, бессильна даже особая оптика. Какой бы оптика ни была совершенной, реальность совершеннее ее» (с. 130). Труп запечатлен только на фотоснимке, в кустах труп не обнаружен. Реальность надежно скрыта от глаз и даже от объектива фотоаппарата. «Фотокамера “берет с поличным” действительность, но всегда будет отставать на шаг от реальности, природа которой глубоко символична, духовна, неотмирна» (там же).

Один из вечных вопросов классической литературы: кто безумен – мир или герой, берущийся доказать, что мир сошел с ума. «Эту сложнейшую задачу ставят перед собой и Гамлет, и Дон

Кихот, и князь Мышкин. Наконец, сам Христос и апостолы» (с. 131). Автор задается вопросом: как относятся реальность и игра к такой паре категориальных противоположностей, как разум и безумие? Соотносима ли духовная реальность с разумом? И отвечает на него следующим образом: «Реальность, как наша подлинная жизнь, и игра, как побег от подлинности, противостоят друг другу как разум и безумие только в том случае, если мы отождествим разум с наставлением апостола “быть мудрым в веке сем”, т.е. “быть безумным, чтобы быть мудрым”, а под умопомешательством станем понимать “мудрость мира сего, которая есть безумие пред Богом”. Таким образом, мы поневоле поставим знак равенства между разумом и сверхчувственным, мистическим, бессмертным, а безумие отождествим с рассудочностью, честолюбивыми земными стремлениями, бренностью» (с. 131–132).

Духовная реальность мистична. Не фантазмагорична, а именно мистична. Но что значит мистична, вопрошает автор. «Чтобы ответить на этот вопрос, зададим себе другой. Что есть видимое без незримого? Иллюзия, игра. Но может ли незримое обойтись без видимого? Может, но до тех пор, пока не попытается себя обнаружить, и заявит о себе незримое не через вещь, а через символ, не через *сплетню*, а через *Призрака*» (с. 138). Вещь же становится символом только при погружении в духовную реальность, но это лишь первый шаг на пути вещи к самой себе. «Второй шаг состоит в том, чтобы вещь, порвав со своей иллюзорностью, т.е. отказавшись позировать фотографу и запретив нашему глазу до бесконечности увеличивать себя, “рыться” в себе, стала символом не бренного, а бессмертного, таким образом, сняв с себя маску» (с. 139).

Завершая главу вторую, автор подводит итог своим размышлениям: внешний человек глубинно связан с внешним строем и порядком, на который возлагает такие большие надежды «мудрость мира сего», провозглашая земные идеалы. Внутренний человек глубинно связан с внутренним строем и порядком, воплощенным в подлинной мудрости, в апостольском наставлении: «Будь безумным, чтобы быть мудрым». «Не потому ли внешний строй и порядок есть маска вещи, которая своим существованием дробит вещь, навязывает ей карнавальный характер и делает вещь иллю-

зорной. Внутренний же строй и порядок есть лицо вещи, т.е. символ ее бессмертных, невыразимых сторон и качеств, есть отказ от маски и мысли о том, что вещь может быть завершена, а реальность постижима» (с. 140).

Глава третья «Внутренний человек снимает маску» основана на анализе отечественных и зарубежных фильмов: «Андрей Рублёв», «Зеркало», «Сталкер» и «Солярис» Андрея Тарковского, «Кровь поэта» и «Завещание Орфея» Жана Кокто, «Евангелие от Матфея» Пьера Паоло Пазолини, «Из жизни марионеток» Ингмара Бергмана, «Отсчет утопленников» Питера Гринуэя, «Скромное обаяние буржуазии» Луиса Бунюэля, «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене, «Сны» Акиры Куросавы, «Метрополис» Фрица Ланга.

Автор отмечает, что когда апостол Павел обращается к ефесянам, недавним язычникам, и пытается пробудить в них «еще не спящего, но все еще дремлющего внутреннего человека, причастного полноте Реальности, мы понимаем, что для души не так страшен сон, как состояние сонливости» (с. 144). Дремлющий внутренний человек, по словам автора, словно бы надевает маску, скрывая свое лицо от Высшей Реальности, чтобы не прийти в противоречие с внешним человеком. Борьба внутреннего человека, понимаемого как *свобода*, с внешним, понимаемым как *рабство*, и представляет собой драму двойничества. Автор ссылается на книгу Д. Максимова¹, посвященную А. Блоку, где Д. Максимов пишет в связи со стихотворением А. Блока «Двойник»: «Осознание в себе двойника есть акт выделения и отчуждения “зла”, потенциально присутствующего в личности и искажающего ее... Нужно найти и назвать зло, чтобы суметь с ним справиться» (цит. по: с. 145). Так не будет ли первым шагом к преображению внутреннего человека, к очищению сердца отказ от сна души, как от некой маски, вопрошает автор. «Не есть ли духовное пробуждение, а именно – снятие маски со своего внутреннего человека – попытка найти и назвать зло, осознать в себе двойника, “то мертвое, что мы носим в себе”, о котором говорит режиссер Гвидо из “Восьми с половиной”»

¹ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Об одном стихотворении («Двойник»). – Л.: Сов. писатель, 1981. – 552 с.

(с. 145). Не есть ли Реальность бодрствование в самом широком смысле этого слова? «Попытка же уклониться от бодрствования, от внутреннего человека, как потенциальной возможности бодрствования, есть “сон души”, “духовное усыпление”, которые ничто нам не помешает приравнять к смерти как победе внешнего, “земляного человека”» (с. 146–147).

Антитезу *реальность и сон* автор рассматривает как частный случай оппозиции *реальность и игра*. Уклонение от внутреннего человека, затемнение его сути маской, за которой прячется уставший бодрствовать внутренний человек, всегда происходит под присмотром Диониса. «Божество производительной мощи Природы, воплощение стихийных сил земли не пропустит мимо ни одного “земляного” человека. Мало того, в дыму конопля и смолы, под гром литавр и визг флейты божество пытается втянуть и нашего внутреннего человека в свою игру» (с. 147). В качестве выигрыша в такой игре бог плодородия посулит свободу. Но это свобода мнимая, внешняя. И цена такой игры – отказ от личности. А значит – от подлинной внутренней свободы. «Стоит ли отказываться от свободы подлинной, внутренней, неизъяснимой во имя свободы мнимой, внешней, декларируемой – вопрос непростой и ответ далеко не очевиден» (там же). Вопрос этот, по словам автора, открыт так же, как и «комната желаний» из кинофильма А. Тарковского «Сталкер». «Это наш земной рассудок оцепил Зону, как символ безграничных притязаний человека, колючей проволокой, установил прожектора и поставил *на всякий случай* автоматчиков у ее ворот. Божественный же разум держит “комнату желаний” открытой. Высший Разум уважает свободу человека, причем свободу подлинную, неотторжимую, а не ту, которую так же легко дать, как и отнять» (с. 147–148). Невозможно, замечает автор, игнорировать пучину бессознательного, ту маску, которую надевает душа, когда омывается волнами Хаоса. Невозможно закрыть «комнату желаний» на ключ, а всякая попытка обнести территорию, на которой она находится, колючей проволокой утопична в своей основе. «Почему эта попытка и представлена в образе полицейского государства, запрещающего доступ в аномальную зону» (с. 148). Пучина бессознательного всегда будет манить нас, как она манила аргонавтов, которых собирались погубить сладко-

голосые сирены. Согласно мифу, Орфей своим пением заглушил голоса сирен и спас гребцов. «Искусство, как и сама любовь, ведущая за собой античного Орфея, – это всегда попытка проникнуть в иное измерение, в подлинное “я” другого человека, попытка выйти за грань обыденности, попытка пройти сквозь зеркало и оказаться по ту сторону вещей... Искусство подражает жизни, порою даже рабски, только для того, чтобы, усыпив бдительность, незаметно поведать нам о глубине бытия, о тайне гроба и бессмертия, о невидимом, о тайне любви; чтобы вдруг войти целиком в невидимое и остаться при этом зримым и, насколько это возможно, земным» (с. 149).

В главе четвертой «Внешний человек снимает маску» автор анализирует анимационный фильм Александра Петрова «Сон смешного человека», снятый по мотивам одноименного рассказа Ф. Достоевского, а также такие художественные фильмы, как «Седьмая печать» Ингмара Бергмана, «Корабль дураков» Стенли Крамера, «Ночной портье» Лилиан Кавани, «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, документальный фильм «Каянискатси» Годфри Реджио.

Развивая христианское учение о грехопадении, русские мыслители Ф. Достоевский, С. Франк, С. Булгаков показали, что стремление к земным идеалам, к «расцвету царства внешнего человека» реализуется за счет угасания личности, за счет забвения царства внутреннего человека, которое есть «царство не от мира сего». Царство внешнего человека и есть Град Каина, символизирующий собою братоубийство. Это царство основано на идее порядка и упорядочения. «Не только философы любят порядок, но и тираны. Наверное, поэтому и нет ничего страшнее рассуждающего о высоких материях деспота или академического философа в португее» (с. 183–184). Ничто, по словам автора, так не упорядочивает стихийное, природное начало в личности, как маска, которая вероломно коллективизирует личность. «Утописты с их культом Порядка, освященным платоновско-конфуцианской доктриной “служения народу”, главной издержкой которой является умаление личности, не представляют себе человека без маски» (с. 185). Как только мы позволяем себя увлечь идеей земного рая, так «тут же метафизическая в своей основе оппозиция реальности и игры

принимает характер нового противоречия, мучительного противоречия между реальностью и утопией» (с. 185).

Именно утопизм, а не нигилизм Семен Франк считал первой по своей опасности социальной болезнью. «Утопии, согласно Франку, противостоят христианский реализм, который есть сознание опасности и ложности утопического стремления к *совершенному порядку, совершенному строю* человеческого и мирового бытия» (с. 190). Автор полагает, что утопии, как некоему радикальному социальному проектированию, всегда сопутствуют процессы нравственной мутации. «Ведь чтобы построить новый идеальный мир, нужно сначала стереть с лица земли мир старый и несовершенный. А для этого нужны свежие силы, молодые умы и руки и, конечно же, витии, внедряющие идею в массы. Вот здесь-то и начинается беспрецедентная манипуляция сознанием, выбивание пыли из старых мозгов и вколачивание гвоздей в мозги молодые» (с. 191–192). Под знаком веры в автоматическое обеспечение совершенства жизни неким общественным порядком прошел не только XX век. Но автор уверен, что именно в этой фанатической вере следует искать корень гуманитарной катастрофы XX столетия. Утопист уверен, что наш внешний человек поддается дрессировке, что в нем можно окончательно погасить инстинкт хищника, насильно, при помощи внешнего рычага вернуть человека в то состояние, в котором он находился до грехопадения. Утопизм не может смириться с мыслью, что зло органически присуще человеку. Однако «зло нельзя механически от нас оторгнуть, спрятать под маской, которую надевает человек внешний. Зло, или духовная смерть затаилась в каждом человеческом хряще, и одолеть зло, равно как и смерть, возможно только на предельной глубине бытия, недостижимой для земных царств, какие бы лучезарные и могучие люди ни начинали их строить» (с. 203). Утопизм – это прежде всего вера в то, что Царство Божие сначала должно быть воздвигнуто на земле, а уже затем, автоматически, и «внутри нас». Христианский реализм идет от обратного – сначала Царство Божие создается «внутри нас», а затем и вокруг нас. Прогресс не в силах *автоматически* исправить поврежденную природу «падшего человека». Однако «личность способна превозмочь звериные, табунные, необузданные, эгоистичные свои порывы, прикоснувшись к тайне лица, к тайне внутреннего человека...» (с. 210).

И, подчеркивает автор, если быть честными перед самими собой, следует помнить, что Зверь одолим только Лицом, а не новым намордником, только сокровенным «я». Но в глубине души человек всегда будет мечтать о наморднике, и не только для ближнего, но и для самого себя, «выдавая эту мечту за идею спасения мира от зла» (с. 211). И там, в глубине души, на «высочайшей вершине бездны» (здесь автор ссылается на слова Н. Маньковской), «появляется Великий Инквизитор, который всегда готов прийти на помощь человеку» (там же).

В главе пятой «Актер снимает маску» содержится анализ фильмов «Восемь с половиной» Федерико Феллини, «Всё на продажу» Анджее Вайды, «Американская ночь» Франсуа Трюффо, «Лицо» и «Фани и Александр» Ингмара Бергмана, «Голос» Ильи Авербаха.

Обращаясь к разговору о метафизике актерской игры, автор делает следующее предположение: актер надевает маску для того чтобы, «покинув» *себя* и «войдя» в *другого*, «прикоснуться к вечности, начать жить по-настоящему, отказавшись на время от своей постылой социальной роли, от инстинкта театральности. Вне сцены актер также вынужден надевать маску, но уже другую, топорную маску, чтобы не только остаться самим собой в глубине, но и дать шанс остаться самим собой человеку, которого он боится ранить. Ранить откровенностью или вдруг оказаться с ним недостаточно искренним, что, собственно, одно и то же» (с. 219–220). Чтобы определить степень слияния актера с маской, выявить критерий этого слияния, взаимопроникновения, автор использует оппозицию *искренности* и *откровенности*, которая, по его мнению, является проекцией антитезы «реальность и игра» на сценическое действие. «Назовем искренность, которая опустошает, *откровенностью*. Только не нужно путать человеческую откровенность с тючевским *откровением духов*, с Откровением, как *величайшей тайной*. Всем известно, что можно быть откровенным и совершенно неискренним... Откровенность сродни особому рода бесстыдству, а искренность сродни особому рода целомудрию» (с. 216–217). Искренность, отмечает автор, если прибегнуть к библейской метафоре, – завет с небом, откровенность – договор с землей.

Говоря о метаморфозе актерского перевоплощения, автор напоминает, что помимо светлой стороны этой метаморфозы су-

ществует и темная. «Состоит она в том, что социальный инстинкт театральности начинает распространяться и на полностью с первого взгляда контролируемую жизнь актера в роли. Инстинкт театральности обладает двойственной природой: это и попытка остаться самим собой в глубине, и попытка бегства от самого себя... Происходит именно то, чего актеру, как нам кажется, следует больше всего опасаться: использование *другого* в качестве своей социальной маски, т.е. в качестве одного из своих защитных механизмов. Тогда как дело требует того, чтобы не *защищаться*, а *открыться* насколько это возможно» (с. 221). Автор напоминает пронизательное замечание Владимира Соловьёва: «Мистическая глубина жизни иногда близко подходит к житейской поверхности» (цит. по: с. 236). Именно там, на их стыке, рубеже, и начинается внутренний человек, готовый, подобно вулкану, прорваться наружу. «Внутренний человек до времени блуждает в недрах вещей, на первый взгляд абсолютно понятных, заурядных... Но если час трагедии, как час твоего личного предназначения, пробит, внутренний человек восстает над обыденностью» (с. 237).

Завершая главу пятую, автор утверждает: «Мы до последнего дня своей жизни обязаны учиться искренности у всех тех людей и вещей, в которых мы глубоко проросли и которые глубоко проросли в нас... Какие бы пороги откровенности мы ни переступали в игре, как бы ни обнажали свои души, с какой бы изобретательностью ни разоблачали мир или самих себя – иногда это одно и то же, мы и на шаг не приблизимся к искренности. Откровенность разоблачает. Искренность облачает. Искренность есть отблеск сокровенной последней реальности, к которой мы причастны...» (с. 238).

Человеческая природа двойственна. Какую же роль играет маска в постоянной борьбе этих двух начал? «Маска – совершенный способ соединения с несовершенным миром, а также верный способ защитить низшее и недоброе в себе. Но когда маску надевает актер, чей опыт искренности подкреплён талантом, целостность на какие-то мгновения восстанавливается. Лицо актера начинает жить своей особой жизнью, просвечивая сквозь маску, а значит, актер в некотором смысле снимает маску...» (с. 239). Между актером и зрителем устанавливается мистическая связь, когда

актер снимает маску «в символическом измерении». В том измерении, которое «не от мира сего». «Игра актера только тогда перестает быть кажимостью, когда вместе с актером-проводником – святым или мерзавцем, палачом или жертвой, королем или шутом мы приближаемся к границе двух миров и наше сердце начинает биться на пороге “как бы двойного бытия”, т.е. мира *другого* человека и *иного* мира» (с. 239).

В заключение подводится итог исследованиям, делается вывод о том, что противоречие между реальностью и игрой как типами бытия проливает свет на важнейшие аспекты конфликта внешнего и внутреннего человека. «Внутренний и внешний человек – глубинные символы нашего духовного бытия, а не две изолированные одна от другой индивидуальности, каждая из которых обладает независимой вегетативной нервной системой» (с. 246). Человек на его пути к самому себе как к личности все менее и менее зависит от внешних обстоятельств, принимающих вид социальной или природной стихии. Автор подчеркивает, что разработанная русской культурой, включая и философию, «метафизика сердца» трактует реальность как границу двух миров, «т.е. вплетает мистическую нить в предметную действительность, в отношения людей, стремясь поднять их над обыденностью, над “мудростью мира сего”...» (с. 242).

И.И. Ремезова

Т.В. Евтеева

ПОНИМАНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ И КУЛЬТУРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.И. ГЕРЦЕНА*

Статья посвящена цивилизационной концепции и мировоззрению русского мыслителя XIX в. Александра Ивановича Герцена (1812–1870), который одним из первых в русской публицистике рассматривал понятия «культура» и «цивилизация».

В период раннего творчества (1830–1840-е годы) Герцен объединял эти два понятия в единое целое, но с 1848 г. он констатирует факт «различения» цивилизации и культуры «как материальной и духовной сторон человеческой жизни» (с. 138). По мнению Герцена, культура включает такие области, как наука, философия, эстетика, искусство, литература, мораль. Что касается цивилизации, то Герцен выступал «критиком цивилизации», считая ее «мещанством». Он полагал, что «современные технические усовершенствования предлагают человеку комфорт и материальное благополучие, но употребленные не в меру они приводят к мещанскому образу жизни» (с. 139). Согласно Герцену, мещанство есть «последнее слово цивилизации, основанной на безусловном самодержавии собственности» (цит. по: с. 139).

Культурно-историческое развитие, по мысли Герцена, включает варварство, Античность, христианство, социализм, причем в жизни каждого общества есть предел, который мыслитель

* *Евтеева Т.В.* Понимание цивилизации и культуры в интерпретации А.И. Герцена // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – Тамбов, 2011. – № 6. – С. 137–141.

называл «мещанством». Россию он определял как молодую цивилизацию. Основой культурно-исторического развития любой цивилизации Герцен называл культуру и религию. Он считал, что Запад исчерпал все пути развития и что в условиях кризиса западноевропейского общества желательным и вероятным сценарием развития событий явится «русский социализм».

«Социализм, по мнению Герцена, необходим в условиях кризиса западноевропейского общества и является проектом общества, в котором будет решена проблема социокультурного развития человечества» (с. 141).

И.Г.

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО И НАУКА В XXI ВЕКЕ

Сводный реферат

Человеческому обществу всегда нужны люди, которые берут на себя ответственность за свою деятельность и служат примером для подражания.

В советское время в иерархии героев на первом месте были герои войны (летчики, танкисты, разведчики и др.), затем шли герои труда (ударники, стахановцы, врачи, учителя), потом появились кумиры эстрады, кино, спорта. Конечно, всегда были и антигерои – уголовники, стяжатели и нечестные люди.

В наше время героический эпос утратил свое идейное значение. Появились псевдогерои или антигерои – хитрые политики, а также кумиры гламурной культуры. Ученые, интеллектуалы, люди творческих профессий оказались в тени.

В последние годы появились собственники, управленцы, объединенные стремлением прежде всего к обогащению. Возможно, они организованы «вертикалью власти». Сегодня костяк управляющего класса России составляют люди, которых, по мнению автора, можно назвать «эго-деятели».

Эго-деятелю противостоит эко-деятель, с которым автор связывает надежды на возрождение современной России. Эко-деятель – человек созидающий, который борется за распространение иного стиля жизни, названного автором «эко-стилем». Эко-деятель – человек по преимуществу интеллектуального труда, который профессионально занимается созидательной деятельностью на избранном им поприще и во всем полагается на собственный талант, обладающий социальной значимостью и приносящий оче-

видную пользу конкретным людям. Такой человек придерживается во всем установки «не навреди», проявляет заботу о тех, кто его окружает. Это, как правило, модальная личность, которая укоренена в собственную культуру. К эко-деятелям автор относит представителей немногочисленного среднего класса России, которые сделали свой выбор в пользу мирного созидания и профессионального творчества. Эти люди по-прежнему находятся в тени, предпочитая не выходить за рамки профессиональной или приватной сферы. Вместе с тем они вынуждены подчиняться правилам, которые навязывают им эго-деятели, находящиеся сегодня у власти не только в сфере государственного управления, но и в науке.

Располагая нужными связями и ресурсами, эго-деятели незаслуженно получают ученые звания и руководящие должности. Однако в научном сообществе принято оценивать человека по его личным и реальным заслугам, а не по формальным критериям. В настоящее время российская наука переживает сложный период. Несмотря на ограничительные меры ВАК, с каждым годом растет число псевдоученых. Пока в нашей науке отсутствует система профессионального (а не бюрократического) отбора, эго-деятели будут занимать значимые посты и тормозить развитие науки.

Спасти российскую, в том числе академическую, науку может только независимая экспертиза всех научных трудов. Пока научное сообщество существует по корпоративным правилам, которые устанавливаются государственными чиновниками и дельцами от науки, трудно выбраться из бюрократической рутины. По мнению автора статьи, необходимо отменить все привилегии и звания, которые оплачиваются государством, и передать все решения в руки независимых экспертных групп и общественных фондов, пользующихся авторитетом в научном сообществе.

В связи с этим вырастает роль научных журналов. Их первостепенная задача заключается в том, чтобы всячески содействовать формированию зрелых экспертных советов, способных взять на себя ответственность за объективную оценку результатов научной деятельности всех претендентов на получение различных званий.

Не менее важная задача периодических научных изданий состоит в том, чтобы постепенно готовить общественное мнение в научном сообществе к созданию атмосферы неприемлемости фак-

тов недобросовестной, корыстной и плагиаторской деятельности (1).

Журналы также необходимо использовать для дальнейшего развития и расширения гуманитарных наук в XXI в. Это касается журналов и сугубо научных, и пограничных между художественным журналом, публицистикой, эссеистикой и собственно гуманитарной наукой.

В архитектуре знания эпохи глобализации и, следовательно, в соответствующем ему корпоративном университете, основанном на принципах эффективности, рентабельности и соревновательности, где образование – это услуга, а не гражданская ответственность, гуманитария стала стремительно приспосабливаться к новой реальности, в которой технологическое умение важнее гуманитарного знания, а социальные науки вытесняют на второй план гуманитарные знания. Стремительное развитие массового образования также не способствовало укреплению гуманитарной сферы, поскольку для прикладного образования, характерного для двухлетних колледжей и непритязательных частных вузов, готовящих менеджеров среднего звена, экономистов, медработников и инженеров, историки, филологи или философы не нужны.

Итальянский постмодернист Дж. Ваттимо назвал гуманитарную сферу «вымирающим динозавром» высшего образования (2, с. 20). Правда, американские социальные теоретики К. Дэвидсон и Дэвид Тео Гольдберг представили будущее переосмысленного гуманитарного знания в более радужных тонах, подчеркнув возможность сохранения и переосмысления гуманитарной составляющей в симбиозе с технологическим образованием или с конкретной профессиональной узкой специализацией (там же).

Но гуманитарии в нашей стране не считают нужным заниматься разработкой конкурентоспособных междисциплинарных программ с сильной гуманитарной составляющей, которые выходили бы на актуальные проблемы современности и способствовали бы формированию не послушного и лояльного режиму индивида без собственного мнения, а личность, мыслящую критически, не принимающую на веру готовых истин и поведенческих моделей.

Многие ученые предлагают перестать стучаться в закрытые двери и уйти из сферы образования в те области, где в разные

исторические периоды гуманитарное знание уже процветало и давало интересные творческие результаты. Кроме журналов, все чаще представляющих собой сетевые издания, это разного рода летучие альтернативные институты, проекты, создающиеся на время школы.

Такого рода инициативы могли бы благотворно противостоять административно-корпоративному университету, научно-образовательной бюрократии в целом.

Список литературы

1. *Резник Ю.М.* Люди и время, которое они выбирают. Герои и антигерои наших дней // *Личность. Культура. Общество: Международный журнал социальных и гуманитарных наук.* – М., 2012. – Т. 14, Вып. 1, № 69–70. – С. 9–19.
2. *Глостанова М.В.* Агония гуманитарного знания: Кто виноват и что делать? – Там же. – С. 19–24.

Т.А. Фетисова

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ЮРИЯ КРИЖАНИЧА

Обзор

Юрий Крижанич (около 1617 – 1683) – хорватский богослов, философ, писатель, историк, этнограф, публицист и энциклопедист. Он в совершенстве владел латинским, немецким, итальянским, знал греческий и русский. Много путешествовал по Европе. Учился в Италии и Вене. Выступал за унию православной и католической церкви и за единство славянских народов. Прибыл в Москву в 1659 г. по приглашению царского посланника. В 1661 г. был обвинен в поддержке униатов и отправлен в ссылку в Тобольск, где провел 16 лет. В Тобольске Крижанич написал свои основные труды: «Политика», «О божественном Провидении», «Толкование исторических пророчеств», «О святом крещении», «Грамматическое изыскание о русском языке (идея всеславянского языка)», «Повествование о музыке» и др.

Идеолог панславизма, создатель единого языка для всех славян Юрий Крижанич видел главный оплот славян в России и мечтал создать на ее основе мощное единое государство славян с культурой, не уступающей ни в чем западноевропейской. Однако он резко критиковал в России все то, что не отвечало его представлениям о таком идеальном государстве с идеальной культурой. Основные эстетические суждения хорватского мыслителя, творившего в сибирской ссылке, были включены им в сочинение «Политика» и большей частью в раздел «О мудрости». Уже этот чисто композиционный момент свидетельствует о том, что Крижанич придавал большое значение социальному аспекту эстетиче-

ского и стремился не забывать о нем в своей всеобъемлющей теории идеального государства славян. Эстетические реалии России XVII в., однако, мало вдохновляли первого «славянофила», прожившего долгие годы в Западной Европе. Красота, по мнению Крижанича, выражение мудрости, именно поэтому он уделяет ей столь пристальное внимание. Особенно значимой для него была красота человека, как природная, так и «искусственная», т.е. внешний облик, который люди придают себе сами. «Красивое лицо – признак острого и хорошего ума, а грубое лицо – признак тупого ума. Насколько какой-нибудь народ превосходит [других] красотой настолько же превосходит [их] и мудростью. Однако еще лучший признак – многообразие красоты» (цит. по: 2, с. 700). Есть народы красивые, и все представители их как бы на одно лицо. Такая однообразная красота не свидетельствует, по мнению Крижанича, о большой мудрости этих народов. Славяне занимают среднее положение среди других народов по красоте, а следовательно, и по мудрости, и по силе. Греки, итальянцы, испанцы, французы, немцы в целом красивее славян, а татары, цыгане, мавры, индийцы, эфиопы, арабы – безобразнее. С точки зрения историка эстетики, важен, конечно, не очевидный субъективизм этих суждений, а стремление осмыслить внешнюю, природную красоту как выражение ума, мудрости, и притом не божественной, что было характерно для неоплатонизма и средневекового христианства, а собственно человеческой – того или иного конкретного человека или народа в целом. Перед нами одна из первых попыток в славянской культуре (на русской почве) материалистического осмысления красоты.

Подобным же образом рассуждал Крижанич и о красоте и совершенстве языка, которые представлялись ему едва ли не главными признаками мудрости. «Чем лучше язык какого-либо народа, тем успешнее и удачнее занимается он ремеслами и разными искусствами и промыслами» (цит. по: 2, с. 701). Самым богатым и совершенным Крижанич считал немецкий язык; поэтому неудивительно, заключает он, «что немцы превосходят в искусствах все народы» (цит. по: 2, с. 701). Славянский язык, напротив, представлялся ему по сравнению с европейскими языками бедным и несовершенным. «Не вижу я в нем ничего, что было бы достойно по-

хвалы, настолько он скуден, несовершенен, свистящ или неприятен на слух, испорчен, необработан и во всех отношениях беден» (цит. по: 2, с. 701). Вследствие этих недостатков славянской речи и, напротив, красоты, величия и богатства некоторых других языков «мы, славяне, рядом с иными народами – словно немой человек на пиру. Ибо мы не способны ни к каким более благородным замыслам, никаких государственных либо иных мудрых разговоров вести не можем» (там же). Многие славяне, изучив другие языки, стесняются даже своего славянского происхождения.

Сформулировав крайне интересную в культурно-историческом плане мысль о выражении мудрости народа в красоте и совершенстве его языка, Крижанич пытается сделать из нее и практические выводы. Славянский язык надо усовершенствовать, полагает он, что приведет и к повышению уровня мудрости славян. Он сам предпринимает такую утопическую попытку. Его «Политика» написана на этом «усовершенствованном» им искусственном славянском языке (своего рода славянском эсперанто XVII в.), в основу которого Крижанич положил церковнославянский, разговорный русский и литературный хорватский языки.

Особенно огорчали автора «Политики» внешний вид современных ему русских людей, их отношение к одежде, «русская мода» XVII в. Этим вопросам он посвящает целые главы в своем сочинении, делая сильный акцент на социальной значимости моды.

Так, внешний вид воина, полагал он, непосредственно связан с его боевым духом, поведением на поле брани, и сильнейшим образом влияет на исход сражения. «Одной из главных причин малодушия воинов является мерзкий и непристойный вид волос, бороды и одежды» (цит. по: 2, с. 701). Напротив, у воинов с красиво постриженными волосами и бородами, в красивой и удобной одежде существенно повышается мнение о самих себе, они воодушевляются и активнее ведут сражение. Облик русских воинов не отличается красотой и воинской выправкой. Он свидетельствует не о мужестве и ловкости, а об их ужасном, рабском, подневольном положении. «Наши воины, – пишет Крижанич, – ходят, стянутые тесными платиями, будто бы их запихали в мех и зашили [в нем], головы у них голые, как у телят, бороды запущены и [они]

кажутся более похожими на лесных дикарей, нежели на ловких и храбрых воинов» (цит. по: 2, с. 701–702).

Возмущение знатока западноевропейской моды вызывают одежды русских людей XVII в., их нецелесообразный покрой, их антиэстетизм. Меха соболя ценятся из-за его красоты. Многие иностранцы используют его на шапках и воротниках снаружи, для украшения. «А русские люди, даже низшего сословия, подбивают соболями целые шапки и целые шубы, но так неудачно, что снаружи ничего не видно, и таким образом они делают большие расходы совершенно всуе, поскольку эта отделка остается скрытой и нисколько [их] не красит» (цит. по: 2, с. 702).

Еще более нелепым представляется Крижаничу обычай даже среди «черных людей» и крестьянок носить под верхней одеждой рубахи, шитые золотом и жемчугом, которые никому не видны.

Безобразным кажется теоретику новой славянской культуры и покрой русских одежд, как мужских, так и женских, их облегающий характер. Свободное, просторное платье «прибавляет человеку чести и достоинства», а в облегающей одежде он выглядит слабым и незначительным. Она подчеркивает все его телесные недостатки, физические изъяны и в целом делает его некрасивым. Свободное и в меру нарядное платье усиливает природную красоту человека, скрывая его недостатки. Одежда, полагает Крижанич, должна быть в меру просторной, легкой, удобной, дешевой и долговечной, т.е. практичной и красивой.

И все это определяется разумным покроем – «только покрой [одежды] – главная причина, которая делает платье красивым, нарядным, изящным, дешевым, достойным и для всего удобным. А мы из-за негодного, неумелого, уродливого покроя бываем вынуждены во всяких самых дорогих и в совершенно женских украшениях искать красоты и нарядности» (цит. по: 2, с. 702).

Крижанич, как столетием раньше митрополит Даниил, имеет здесь в виду чрезмерную любовь мужчин к украшению одежды золотым шитьем, жемчугами и другими драгоценностями и в отличие от московского иерарха XVI в. видит причину этой любви в плохом покрое одежды. Практицизм и эстетизм идут у хорватского мыслителя рука об руку. Женские украшения, считает он,

уродуют мужчин, они к тому же и очень дороги. Он удивляется непрактичности русских, которые все благосостояние страны перевели на чрезмерные украшения, бессмысленную роскошь быта.

Мы платим европейцам, сокрушается он, огромные деньги за дорогие материи и украшения и не желаем даром научиться у них правильному покрою одежды, от которого более всего зависит красота. Иностранцы же, которые и без того лицом и телом красивее нас, «любят такой строй [одежды], который сам по себе [без искусственных украшений] придает красоту и достоинство. А мы, коим гораздо более нужны добавочные средства для сокрытия грубости нашего облика, любим одежду, которая без искусных и дорогих украшений никуда не годится» (цит. по: 2, с. 702). Хуже, смешнее, дороже и непрактичнее одежды, чем «носят ныне на Руси», придумать невозможно – таков беспощадный и обидный для русских современников приговор Крижанича, прозвучавший из глухой сибирской ссылки.

Это был приговор целому достаточно широкому пласту русского позднесредневекового эстетического сознания. Тогда он практически не был услышан Русью, и только Петр своей железной рукой и негибимой волей привел его в исполнение, правда, в несколько иной редакции, но суть осталась та же.

Крижанич одним из первых принес в Россию XVII в. идеи новой эстетики – чисто земной, мирской, основанной на принципах рациональности, целесообразности, меры, эстетики, встающей на научные основания. Эта эстетика не искала божественной, умо-непостижимой красоты, которой жило Средневековье, но ей оказались чуждыми и фольклорные традиции пестрой, многоцветной ярмарочной культуры народной Руси. Постренессансный практицизм и рационализм питали ее своим холодным прагматическим духом, и егo она пыталась утвердить в заснеженной, но кипящей страстями и буйством красок и «бесполезной» роскоши России, совершенно не готовой еще к его восприятию.

Как раз то, что так рьяно и зло критиковал Крижанич в русской бытовой эстетике с позиций западноевропейского практицизма, – пестрота, яркость, чрезмерная изукрашенность, роскошь, при полном отсутствии практичности и целесообразности составляло одно из проявлений нового, но специфически русского эсте-

тического сознания. Именно его мирского начала, освобождающегося от многовековой опеки религии, но еще не вкусившего от древа западноевропейской цивилизации.

Вещь в этот период как бы вычленилась из общей гармонии Универсума, зажила самостоятельной жизнью, обрела самостоятельную эстетическую ценность. Внешняя красота вещи вышла на первый план, и, упоенные ее самоценностью, люди XVII столетия воздали ей должное, за что и получили отповедь автора славянской «Политики».

Значительный вклад в развитие музыкальной эстетики России конца XVII в. внес трактат Юрия Крижанича «Повествование о музыке». Этот труд был написан по-латыни во время сибирской ссылки автора. Крижанич, пожалуй, лучше всех в России того времени был осведомлен о состоянии музыкальной теории и практики в Европе, знал профессиональную и народную музыку, русское певческое искусство. Он получил прекрасное музыкальное образование в Италии, серьезно изучал контрапункт и до приезда в Россию написал несколько музыкальных трактатов. В «Повествовании» подробно изложена концепция «мусикийского пения», обосновывающая новую музыкальную практику.

Крижанич начинает с традиционного вопроса: что есть музыка – и дает лапидарный ответ: «Музыка – это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение» (3, с. 387). Главное ее назначение – наслаждение, увеселение, развлечение. По мнению Крижанича, музыка не способна возбудить серьезных отрицательных эмоций – чувства печали, скорби, так как «всякая музыка доставляет наслаждение, а наслаждение не способствует истинной скорби» (3, с. 387–388). Вероятно, Крижанич полемизирует с известными европейскими теоретиками музыкальной теории аффектов. Выражение сильной скорби, замечает Крижанич, лишено музыкального ритма. При умеренной или искусственной печали, например у профессиональных плакальщиц, пение приобретает ритм, и это пение не усиливает скорбь, а утешает. Печальные песни, как и трагедии известных поэтов, вызывают у людей сострадание и даже слезы, однако «такое сострадание не печалит, а скорее доставляет наслаждение» (3, с. 388).

Юрий Крижанич, пожалуй, первым из юго-восточных славян так ясно осознал собственно эстетический смысл и музыки, и трагического. Свое понимание музыки автор «Повествования» разрабатывает, опираясь прежде всего на античное наследие, постоянно цитирует Пифагора, Платона, Цицерона, хотя воспринимает «греческую мудрость» довольно критически. Теорию Пифагора о целебной силе музыки он считает суеверием; высмеивает идеи Платона о сдерживающей силе музыки, утверждая, что главная цель музыки – наслаждение и увеселение.

Крижанич настолько абсолютизирует гедонистический аспект музыки, что отказывается считать музыкой ту, которая не доставляет наслаждения. Хорватский мыслитель согласен с Платоном только в том, что музыка оказывает воздействие на нравы народа, и при управлении государством необходимо строго следить за музыкой, исполняемой народом и для народа. В древности греки, пишет Крижанич, больше других народов пристрастились к музыке, поскольку обладали особым слухом и музыкальным талантом, «а язык их был более всего пригоден для всякого рода пения» (3, с. 389). Но они ничего не знали о будущей жизни и стремились только к «здесьним наслаждениям», находя их в бесконечных праздниках, вине, плясках и пении.

Рассмотрев многообразные формы и способы использования музыки разными народами, автор в традициях «рационального века» классифицирует их по 15 разрядам, среди которых основные места занимают развлекательные и церемониальные жанры.

После общеэстетического раздела Крижанич уделяет четыре главы следующим вопросам. 1. Следует ли использовать музыку в церковной службе? 2. Почему музыка разных народов столь различна? 3. Как использовать музыку вне церкви? 4. О деревянных духовых инструментах.

По мнению автора, есть веские причины, по которым музыка была введена в Церковь, но можно привести и не менее веские основания для отказа от музыки в культовой практике. В трактате называются пять причин, оправдывающих использование музыки: 1) Моисей и Давид ввели музыку в храмах, чтобы отвратить иудеев от языческих культов, тоже сопровождавшихся музыкой; 2) Святые Отцы узаконили пение для «слабых людей», чтобы их

не утомляло долгое чтение священных книг; 3) в песнопениях яснее выражается похвала Богу, а мелодия способствует их запоминанию; 4) «в церквах поют для того, чтобы с духовной радостью (с той, что имеют святые о Божиих деяниях) соединялось и целомудренное плотское наслаждение; так пели Богу Давид и св. Цецилия»; 5) красивая музыка служит, наконец, приманкой для тех, кого не привлекают к себе ни церковь, ни сам Бог. Прельщенные красотой музыки, они приходят в церковь и «вслед за музыкой внимают пламенной проповеди, призывающей их к покаянию» (3, с. 398–399).

Однако «есть и другие и более важные причины для того, чтобы не допускать музыку в ту церковь, куда она еще не допущена» (3, с. 399).

Во-первых, размышления о греховности земной жизни вызывают только скорбь и покаяние, а музыка неуместна при скорби; во-вторых, пение введено в церквах для духовно слабых людей, а истинно «благочестивым и совершенным людям пение не столько помогает, сколько мешает размышлять о божественном»; и, наконец, музыка побуждает к легкомысленным и суетным поступкам и злоупотреблениям (3, с. 399). Поэтому, заключает Крижанич, русская Церковь не должна вводить ни инструментальной музыки, ни многоголосного пения. Ей следует сохранить свои традиционные формы песнопений.

На вопрос, почему музыка разных народов столь различна, Крижанич отвечает так: «Существует четыре вида мелодий (арий, напевов, ладов): 1) исихастическая – размеренная, спокойная (ария); 2) диастальтическая – веселая и радостная (курранта); 3) систалическая – печальная и жалобная (мадригал); 4) энтузиастическая – страстная и возбуждающая. Сложные мелодии: 5) спокойная и веселая; 6) спокойная и печальная; 7) веселая и страстная (галиарда); 8) печальная и страстная» (3, с. 400).

Латинский язык, считает ученый, больше всего подходит для спокойных мелодий, греческий и турецкий – для энтузиастических мелодий, германский «годится лишь для быстрых, резких и легких танцевальных или плясовых мелодий», а итальянский, испанский и особенно славянские языки вообще мало пригодны для пения (3, с. 400–401). На чем же основывается такой «приговор»?

Наслаждение в пении, пишет Крижанич, доставляют не только сочетания звуков и ритмов, но и смысл слов в совокупности со «складностью речи», которая зависит от расстановки в словах их звучания. Приятных звучаний слогов и соответствующих ударений, по мнению автора, нет в старом славянском языке. В нем слишком много «трескучих словосочетаний», поэтому он плохо приспособлен для пения. Хотя с таким выводом трудно согласиться, но вызывает уважение сама постановка проблемы связи между характером мелодии и фонетическими особенностями языка. На эту связь в русской эстетике первым указал Крижанич.

В главе, посвященной светской музыке, самое большое внимание уделяется вопросу, «какую музыку следует разрешить для народа» (3, с. 404). Крижанич считает, что музыка уместна только на свадьбах, пирах и в частных домах, он требует запретить музыку в трактирах, а также в будние дни на улицах. Публичная музыка допустима только в дни больших праздников и торжеств. Люди, говорится в трактате, рождены не для забав, развлечений и веселья, а для полезных трудов и служения Богу. «...мы отвергаем и осуждаем искусства, спектакли, игры, музыкальные и прочие представления и тех людей, которые заняты ими, ибо эти занятия служат лишь развлечениям и не могут содействовать ни благополучию, ни военному делу, ни какому-нибудь другому серьезному делу» (3, с. 404). Однако «...мы признаем и допускаем музыкальные занятия, но только такие, которые могут оказаться полезными для какого-нибудь серьезного дела» (там же), т.е. для отдыха от «серьезной работы». И здесь же ученый дает перечень разрешенных и запрещенных музыкальных инструментов. Искусным музыкантам он разрешает играть в публичных местах на «подобающих и достойных» инструментах, к которым относит в основном деревянные духовые, струнные с «жилыми» струнами (гусли, лиры, скрипки, кобзы, арфы и пр.) и ударные, «звучащие без мелодии» (колокола, тимпаны). Запрещает он все инструменты, издающие «дикий и недопустимый шум»: тромбон, цитры и цимбалы с медными струнами и пр.

Музыкальная эстетика Крижанича строго нормативна и утилитарна. Автор «Повествования» пытается определить место музыки в рационально организованном обществе (1).

Список литературы

1. *Бычков В.В.* Музыка // 2000 лет христианской культуры subspecie aesthetica. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 2. – С. 176–196.
2. *Бычков В.В.* Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 832 с.
3. *Юрий Крижанич.* Повествование о музыке // ТОДРЛ (Пушкинский Дом). – Л.: Университетская книга, 1985. – Т. 38. – С. 363–410.

С.А. Гудимова

Наталья Морженкова

**ТРАГЕДИЯ НА ФОНЕ «МИРОВОГО» ПЕЙЗАЖА.
«ПЕЙЗАЖНЫЕ ПЬЕСЫ» ГЕРТРУДЫ СТАЙН***

За авангардными пьесами Гертруды Стайн, демонстрирующими полное отсутствие сюжета и внешних сценических событий, нерасчлененность речи героев и сценических ремарок, неожиданное включение повествовательных прозаических фрагментов, несоотнесенность реплик с определенным персонажем, закрепились репутация драматических произведений, не предназначенных для представления в театре. Фактически полное отсутствие каких-либо атрибутов традиционного театра делает их постановку весьма проблематичной, что заставляет критиков причислять большинство стайновских пьес к жанру «драма для чтения». Однако в истории современного театра попытки поставить стайновские драмы предпринимались. Американский композитор Вирджил Томсон написал на либретто Г. Стайн две оперы. В 1934 г. опера «Четверо святых в трех актах» появилась на Бродвее. В 1947 г. В. Томсон представил оперу «Мать всех нас» на либретто Г. Стайн. Особенно удачно театральная «судьба» сложилась у оперы «Доктор Фауст зажигает огни», не раз появлявшейся в разных версиях на сцене экспериментальных театров.

Эксперименты писательницы в области драматической формы во многом обусловлены ее отношением к сценическому искусству, о котором она пишет в лекции «Пьесы» (1935).

* Морженкова Н. Трагедия на фоне «мирового» пейзажа. «Пейзажные пьесы» Гертруды Стайн // *Вопр. лит.* М., 2012. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/2/mo6.html>

Г. Стайн указывает на отсутствие синхронности между временем зрительского восприятия и временным планом самой пьесы. По мысли писательницы, эмоциональное восприятие зрителя никогда не симультанно настоящему моменту пьесы, отставая или забегая вперед под влиянием памяти о предшествующих событиях или ожидания последующих событийных поворотов. Это ощущение несовпадения с непосредственным настоящим сценического действия Г. Стайн и пытается преодолеть в своих экспериментальных пьесах.

Задаваясь вопросом о противоречии, которое заставляет зрителя ощущать некую «нервозность», писательница приходит к выводу о том, что оно коренится в самой сути традиционной пьесы с ее пространственной визуальной сценографией и разворачивающимся во времени текстом. То, что зритель видит на сцене (костюмы, декорации, жесты актеров), по мнению Г. Стайн, отвлекает его от того, что он слышит. Эти рассуждения, сформулированные с точки зрения не профессионала-драматурга, а обычного зрителя и стилизованные под непосредственное детское «А король-то голый!», отсылают к лессингианскому противопоставлению «пространственных» (живопись) и «временных» (поэзия) искусств. Снять это противоречие посредством перекодировки вербального текста на плоскостной язык живописи — основная задача автора, ищущего способы упразднить линейную темпоральность, в которой она видела иллюзию, скрывающую «чистую» непосредственность настоящего.

Создавая свои «пейзажные» пьесы («landscape plays»), Г. Стайн обращается к концепции пейзажа как к способу преодоления линейной событийности традиционной драмы. Развертыванию сценических событий, в которые вовлечены герои, она противопоставляет статичность пейзажа, все компоненты которого симультанно пребывают на единой плоскости. Пейзаж не требует историй и психологических мотивировок. Он не провоцирует зрителя отрывать от «чистого» непосредственного настоящего. Сама концепция «пейзажной пьесы» сродни стайновскому пониманию портретирования как своеобразного «обездвиживания» мира. Эта идея депсихологизации и деперсонализации драмы созвучна поискам многих драматургов-экспериментаторов XX в.

В лекции «Пьесы» Г. Стайн заявляет, что стимулом для написания «пейзажных» пьес был реальный пейзаж вокруг ее летнего домика во французской провинции. Однако, как справедливо замечает Дж. Боуэрз, вряд ли стоит доверять этому свидетельству автора и пытаться отыскать генезис стайновской драмы «под открытым небом» в реальных ландшафтах. Намного более продуктивной представляется попытка отыскать «ключ» к «пейзажным» пьесам писательницы в области их взаимосвязи с пейзажной живописью. Именно рефлексия над способами «перекодировки» пейзажа как жанра живописи на язык драмы определила «освобождение» стайновских пьес от принципов традиционной драматургии. Этот напряженный «диалог» с живописью Г. Стайн вела на протяжении всего своего творчества, пытаясь понять специфику своего «ремесла» через сопоставление его с языком живописи. Так, ориентация на актуализацию в словесном тексте жанровой памяти портрета как живописного жанра явилась ключевым принципом стайновского литературного портретирования. В основе цикла стихов «Нежные пуговицы» лежит «натюрмортное» видение. Существенно, что даже становление своей экспериментальной поэтики Г. Стайн увязывает с эволюцией живописного языка Пикассо и Матисса. Так, в «Автобиографии Алисы Б. Токлас» свою новеллу «Меланкта», которую она объявляет «первым решительным шагом» из XIX в. в литературу века XX, писательница сравнивает с завершением итальянского «арлекинского» периода в живописи Пикассо и созданием Матиссом картины «Радость жизни».

Говоря о воздействии пейзажной живописи на язык стайновской драматургии, прежде всего следует выделить пейзажи Сезанна, одного из любимых художников писательницы, несомненно повлиявшего на ее «пейзажное» видение. Сезанновские «зрелые» пейзажи отличает подчеркнутая устойчивость и застылость. Они словно погружены в состояние оцепенения. На его полотнах, в отличие от пейзажей импрессионистов, нет иллюзии движения; ветки не трепещут от ветра, вода не течет, а предстает как замершая поверхность, на которой отражаются неподвижные глыбы берегов. В сезанновском пейзаже в угадываемых очертаниях конкретных ландшафтов проступает универсальный прототекст. М. Герман видит в работах художника метапейзаж, представляющий собой

«концентрированный образ мироздания», «художественный космос», сведенный к ясной, замкнутой в себе, как сама вселенная, формуле. После Сезанна художники во многом смотрят на пейзаж его глазами.

Существенно, что понятие «пейзаж» в XX в. превращается в значимую метафору, при помощи которой осмысляется специфика современного театра. Конечно же, театральные репрезентации пейзажа обнаруживаются не только в пьесах XX в. (сцены разбушевавшейся природы в «Короле Лире» Шекспира, темница Сигизмундо среди диких скал в пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон»). Однако в эпоху модернизма пейзаж отделился от персонажей, превратившись в самостоятельного «героя» модернистской драматургии. Так, особую роль в драматическом действии пейзаж начинает играть уже у Г. Ибсена и А. Чехова.

Интересно, что даже на уровне английского слова «scene» (сцена, место действия, пейзаж) фиксируется глубинная связь театрального пространства с пейзажем. Очевидны параллели между значимой мифологемой европейской культуры XVI в. «Theatrum Mundi» и «космическим» пейзажем в живописи XVI в., представляющим собой в своей фантастической всеохватности своеобразную живописную карту мира. Связь пейзажа и театральной сцены как вариантов модели мироздания, возникающих в ренессансном художественном сознании, сохраняется в жанровой памяти. Так, например, на картине немецкого художника XVI в. А. Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием при Иссе» сражающиеся армии написаны на фоне весьма странного пейзажа. Мы видим одновременно Средиземное море, остров Кипр, Африку и Красное море, над которыми нависло сферическое небо, вмещающее одновременно и луну, и солнце. Возникает ощущение какой-то вселенской битвы, помещенной в грандиозный пейзаж, охватывающий все мироздание.

Это художественное видение А. Альтдорфером земного пейзажа очень привлекало в XIX в. американских художников-романтиков школы реки Гудзон, а в XX в. немецких экспрессионистов. Очевидно, пейзаж как жанр «помнит» свою «претензию» на всеохватность и универсальность, актуализированную Сезанном на его предкубистических полотнах. Будучи чуткой к жанро-

вой памяти, Г. Стайн вслед за Сезанном выявляет эту пейзажную космичность.

Кстати, весьма показательно в этом контексте совмещение в стайновском «географическом» романе «Люси Черч, с любовью» экзотической пагоды и католической церкви, купола которой напоминают «луковки» русских церквей, а также соположение таких топонимов, как Египет, Алжир, штат Вайоминг и городок Беллей, немотивированно появляющихся в одном ряду. Эта географическая всеохватность наводит на мысль о каком-то фантастическом пейзаже, в котором реальные параметры пространства трансформируются так, что он фактически превращается в карту мира. В романе писательница словно распрямляет шарообразную поверхность земли так, что в одной плоскости оказываются пагода и католическая церквушка, экзотичный Египет и провинциальный французский городок Беллей. Вероятно, можно сказать, что перед нами литературный авангардистский «космический» пейзаж. Идиллический топос маленького городка и образ деревенской церквушки неожиданно вписываются в контекст «большого» мира.

Уже в первой пьесе «Что случилось. Пьеса в пяти актах» (1913) Г. Стайн решительно избавляется от сюжета, героя, сценического действия и реализует «пейзажное» видение. Традиционно считается, что само название пьесы, в которой принципиально ничего не случается, подчеркивает ее пародийный характер. На этот же эффект работает и освященное традицией пятиактное строение пьесы. Несомненно, заявленная в названии пьесы структура, отсылающая к пяти актам классической трагедии, контрастирует с отсутствием какой-либо сюжетной связанности и динамики. Однако попытаемся показать, что пародийная фамильяризация пятиактной структуры далеко не основная задача, которую решает Г. Стайн. Кстати, несмотря на кажущуюся абсолютную «непригодность» пьесы для театрального воплощения, она была поставлена в 1963 г. Л. Корнфельдом в «Judson Poets Theatre». Постановка, представляющая собой сложный симбиоз танца, актерской игры и пения, была удостоена престижной американской премии «Obie Award», которая вручается за так называемые «офф-бродвейские» театральные достижения. Дерзнем предположить, что предложенный здесь интертекстуальный ракурс прочтения пьесы может дать

продуктивные ключи для новой сценической интерпретации этого произведения.

Внелитературным импульсом к созданию «Что случилось» послужил праздничный ужин в честь дня рождения художника Г.Ф. Гибба. «Разнобой» разговора за столом с его одновременным звучанием нескольких голосов и «наложением» друг на друга различных тем определяет нелинейную структуру пьесы. Реплики как бы «плавают» на поверхности оживленной беседы, возникая и исчезая вне всякой логики и мотивировки. Нет никакой возможности выделить какую-либо взаимосвязь между этими голосами и обезличенными «расчеловеченными» героями, которые лишены всяких характеристик и маркированы лишь числительными (как и актов, их в пьесе пять). Это на первый взгляд бессвязное говорение не знает никакой последовательности, представляя собой какую-то многоголосую симультанность. Словно «вплавленная» в поток «темного» авангардного текста гастрономическая предметная образность (пирог, веточка шалфея, печенье, десерт, фрукты, овощи, индейка, сливы) распредмечивается и дереализуется.

В открывающей пьесу фразе «Громко и без катаракты» обращает на себя внимание слово «cataract», раскрывающееся «веером» потенциальных прочтений и окказиональных смыслов. В нем угадывается и намек на кажущееся отсутствие в этой пятиактной пьесе такого важного элемента классической трагедии, как катарсис (ср. «no cataract – catharsis»), и акцент на синхронизации зрительного и звукового аспектов пьесы (прилагательное «loud» отсылает к слуховому восприятию, фраза «no cataract» задает семантику «чистого» незамутненного видения), и анаграмма, в которой мотив театральности («act») неожиданно увязывается с медицинской терминологией («catarrh» – катар, простуда). Принимая во внимание «гастрономический» подтекст пьесы и пристрастие Г. Стайн к анаграммам, лексему «cataract» можно прочесть и как содержащую в себе фразу «no cater act» (cater – поставлять провизию; обслуживать зрителя; act – акт, действие). Писательница словно с самой первой фразы предупреждает читателя (зрителя), что в этой необычной «обеденной» пьесе «угощать» действием его не будут.

Однако в этой загадочной фразе опознаются и редуцированные строки из сонета Джона Вильсона (1785–1854) «Written at midnight, On Helm-Grag», в котором лексема «cataract» означает «водопад». В данном случае речь идет не о частной переключке, а о концептуальном характере вильсоновского подтекста, определяющего глубинный смысл этой пьесы. Объяснить невнимание стайноведов к столь очевидным аллюзивным ключам, по-видимому, можно, ведь многие были убеждены в том, что Г. Стайн не работала в режимах традиционной интертекстуальности.

Существенно, что ключевой образ сонета – романтический штормовой пейзаж с ночными горами, раскачивающимися соснами и призрачными облаками, заволакивающими грохочущий водопад, – привлек внимание Г. Стайн. Обращает на себя внимание «античеловечность» этого одухотворенного природными токами, насыщенного жизнью пейзажа. На его фоне замирает сердце лирического героя, исчезает память о человеческом существовании. Пейзаж оказывается сосредоточием времени и пространства, которые кажутся не существующими за его пределами.

С учетом вильсоновского подтекста по-другому решается вопрос о глубинном смысле пьесы, во многом строящейся по принципу литературной интертекстуальности. Вероятно, лексема «plague» (чума) отсылает к знаменитому мотиву «пира во время чумы», получившему воплощение в сборнике новелл «Декамерон» Дж. Боккаччо, трагедии Дж. Вильсона «Город Чумы», «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы», новелле «Король Чума» Э. По, опере Кюи «Пир во время чумы». Образ чумного пира косвенно поддерживает и вся образность рассматриваемого фрагмента пьесы: «образцовый» центральный стол; взятая взаймы печаль, выступающая, очевидно, метонимическим способом наименования профессионалов-плакальщиков; шафран (пряность, использовавшаяся как средство от чумы). «Траурные» «смертоносные» мотивы как бы проступают на поверхности семантически «затемненной» пьесы, сопоставляясь с образами еды. В этом контексте проясняется и семантика образа «маленького случайного архиепископа», появляющегося в четвертом акте. Он, по видимости, является цитатой, отсылающей к фигуре священника в трагедии Дж. Вильсона.

В свете этого «чумного» подтекста неожиданную семантику приобретают многие элементы пьесы. Метафора «пир во время чумы», воплощающая двойственность бытия как взаимодействия между жизнью и смертью, задает определенную смысловую направленность всему произведению. Из распыленных в тексте «осколков» этой метафоры образуется чрезвычайно значимый семантический план. Так, в пьесе угадывается имплицитный образ больного, страдающего под одеялом от нарастающих приступов жара и холода. Интересно окказиональное сближение рифменно-паронимических слов «blanket» (одеяло) и «banquet» (банкет), дополнительно акцентирующее параллелизм между мотивом смерти и мотивом праздничной трапезы. Тяжелеющая рука и невнятная речь также выступают в «смертельном», «серьезном» варианте как симптомы умирания, и в веселом, карнавальном – как признаки опьянения. Существенно, что и то и другое прочтение поддерживаются в тексте; в первом случае лексемой «paralysis» (паралич), во втором – «sober» (трезвый).

Именно в хронотопе «смертоносного» пира день рождения оборачивается отравлением, за детской считалочкой слышится немолимое вращение колеса судьбы, определяющей, кто следующий в этой очереди на тот свет, широкий дубовый ящик напоминает как хранилище для бутылок вина, так и гроб, а пятна на тигровом пальто перекликаются с чумными пятнами, которые в трагедии Дж. Вильсона «словно» мертвенно-бледные звезды украшают одеяния короля Чумы и покрывают желтизной тело больных. Двоится в этом контексте и мотив разбухания, связанный как с телесным «прибыванием», тучностью, так и с болезненным «бубонным» опуханием. Синонимичные образы – «неизменная» рама, печальный портал, единственные ворота, дверной проем выступают как пространственные метафоры, актуализирующие мифологему границы-перехода между жизнью и смертью.

Не случайно и появление в финале пьесы образа фотографии, связанного в контексте художественного мира Г. Стайн с портретной «обездвиженностью». Жанровая «память» портрета, восходящая к погребальной маске, активно осмысливается писательницей в ее литературных портретах, ориентированных на статику и какую-то подчеркнутую изытость из жизненных контекстов.

Даже беглый взгляд на заголовки стайновского эссе «Портреты и повтор» из сборника «Портреты и молитвы» позволяет увидеть, что в рамках авторского художественного мира она сближает портрет и молитву как способы фиксации надличностных универсальных смыслов. Соотнося жанр портрета с молитвой, Г. Стайн актуализирует жанровую память портрета, в которой портрет фиксируется как приобщение человека к вечному, как «выход» из индивидуальной ограниченности к «большой» версии мира. Генетически портрет связан с заупокойными культами, с ритуалами похорон и жертвоприношения. На портрете человек неизбежно изображается не равным самому себе, а онтологически «приращенным». Глубоко симптоматичным представляется появление в пьесе образа фотографии, сопоставляемой с дверным проемом, в последнем пятом акте, традиционно ассоциирующимся с трагедийной развязкой и выносом трупа.

Обращают на себя внимание и лексемы из семантических полей «печаль» и «боль», появляющиеся уже в начале пьесы. Кстати, и эти слова присутствуют в поэме Вильсона. Само поедание пищи приобретает какой-то некро-гастрономический характер. Здесь и моллюск, отделяемый от своего ложа, и ключевой мотив расчленения третьего акта, вводимый многократно повторяющимися лексемами «cut» и «slice», и «нечто омерзительное», соседствующее с шалфеем и индейкой. В пьесе проявляется архаичная мифо-ритуальная связь еды с мотивами рождения и смерти. Контрастное соседство образа банкета в честь дня рождения с тлетворными мотивами напоминает шекспировский образ поминок, превращающихся в брачный пир («От поминок / Холодное пошло на брачный стол»).

Совмещая по принципу паронимической аттракции слова «bread» и «breathing», Г. Стайн имплицитно вводит метафору хлеба как дарующего жизнь тела Христова. Таким образом, упоминание Рождества в первом акте, структурно связанного с экспозицией, и «жизнеподательного» хлеба с его христианскими коннотациями в четвертом акте, соотносимого с кульминацией, опознается как редуцированный магистральный сюжет христианства. Существенно, что аналогичные христианские коннотации обнаруживаются у «хлебной» образности и в других произведениях Г. Стайн.

В стайновских авангардных текстах часто обнаруживается контрапункт «частно-бытовой еды и питья» (по выражению М. Бахтина) и ритуальной трапезы. Так, мотив причастия является семантическим «ключом» и для декодирования другой ранней пьесы Г. Стайн «Белые вина» (1913), в которой появляется образ евхаристической «сладости». Причастники метонимически представлены через образ неминуемо приближающейся, «прикасающейся золотой великолепной ложки». Само множественное число в заглавии свидетельствует о двойственности мотива вина. Вино может быть коварным, вызывать удар или беззаботный смех. Но оно может выступать и в «высокой» сакральной функции.

В пьесе «Что случилось» посредством антиномичной застойной образности закодирован ритуально-мифологический комплекс смерти-возрождения. По сути, Г. Стайн «высвечивает» жанровую память драмы, связанную с обрядовостью. Перед нами некая «космическая» трапеза, вмещающая в себя основные антиномии миропорядка. Здесь как бы «склеиваются» в каком-то гастрономическом палимпсесте инфернальность «страшного» пира, «серединность» банкета в честь дня рождения, благодатное вкушение Тела Христова. Стайновские расчеловеченные герои обедают на фоне «космического» пейзажа, погруженные в «большую» историю. Парадоксально то, что авангардизация драмы осуществляется посредством реконструкции ее генетических кодов. Характерно, что в антиномичном соотношении названия «Что случилось» и подзаголовка («Пьеса в пяти актах») намечен концептуальный антитетичный ход, заключающийся в трагедийном укрупнении какой-то частной ситуативности, случайности. Светское событие «взрывается» до вселенских масштабов, а пьеса действительно оказывается своеобразной трагедией, с характерной для этого жанра установкой на всемирность, всевременность и всечеловечность.

С.Г.

Александр Долин

НА ПЕРЕПУТЬЯХ КАРМЫ*

Вся японская поэзия, пишет автор, в известном смысле может быть истолкована как поэзия странствий, поскольку в буддийской традиции жизнь предстает недолгим странствием в *сансаре*, юдоли земных страстей и страданий. Следуя по своей, предопределенной кармой, стезе в иллюзорном мире соблазна, греха и искупления, каждый ощущал себя странником в череде бесчисленных перерождений. Скитания избрал и Будда Гаутама, оставив свою беззаботную мирскую жизнь. Следуя его примеру, буддийские монахи уходили в бесконечные странствия – иногда на время, иногда на всю оставшуюся жизнь. Приняв постриг, новопосвященный монах давал обет бедности, отрешаясь от любых соблазнов материального мира, и неприкаянности – признавая себя скитальцем в неисчислимых мирах, одиноким странником на перепутьях кармы.

Опыт странствия, сопровождаемый печалью расставаний и радостью встреч, становился ценнейшим духовным опытом для людей творчества. Сотни подтверждений тому мы находим в японской поэзии с древности до наших дней.

Тема странствий, как и тема разлуки, постепенно вошла в каноническую поэтику наравне с темой «любви» и тематической пейзажной лирики «четырех времен года».

* Долин А. На перепутьях кармы // Странники в вечности. Японская классическая поэзия странствий. – СПб.: Гиперион, 2012. – С. 5–30.

Уже в первой императорской антологии «Кокинвакасю» («Старые и новые песни Японии», 920 г.) мы находим разделы «Песни странствий» и «Песни разлуки». Немало песен странствий включено в дневниковую литературу эпохи Хэйан (794–1185), а первый по хронологии лирический «Дневник путешествия в Тоса» Кино Цураюки представляет собой одновременно и первый в японской литературе травелог, т.е. описание путешествия автора.

Наряду с темой странствий – и отчасти в ее развитие – в хэйанской поэзии также прочно укоренилась тема «ухода от мира», избавления от «скверны больших городов» на стезе отшельничества в отдаленной горной хижине. Мотивы отшельничества пришли в японскую лирику из Китая, где они зародились на тысячу лет раньше и с тех пор неизменно питали вдохновение поэтов. Изначально в основе лирики «горной хижины» лежали предания о даосах – отшельниках, питающихся энергией космоса, черпающих божественное вдохновение в природе и обретающих сверхъестественное духовное могущество.

В дальнейшем на сюжет даосского отшельничества наложилась буддийская концепция «ухода», отрешенности от греховного мира страстей.

В этом горном краю
так веет тоскою осенней!
Я грущу по ночам,
до рассвета глаз не смыкаю –
зов оленя будит округу...

Мибу-но Тадаминэ

В 1205 г. вышла императорская антология «Новая Кокинвакасю», составленная под редакцией Тэйка. Видные клирики Дзякурэн и Дзиэн привнесли в антологию мотивы «странствия духа» в поисках вселенской гармонии. К тому же кругу принадлежал и величайший поэт раннего Средневековья Сайчё (1118–1190), монах секты Сингон, потомок знатного и благородного рода, неутомимый странник и знаток человеческой души, годами бродивший по дорогам Японии в поисках нетленных истин бытия и оставивший множество путевых зарисовок.

О какая печаль!
Скоро высохнет росная россыпь
на траве луговой
в час, когда над равниной Мяиги
пролетает ветер осенний!..

На протяжении веков странствия продолжали питать воображение японских поэтов жанра *танка*, а затем и *рэнга*. В неменьшей степени осваивали тематику странствий приверженцы поэзии на китайском, *канси*. Начиная с XV в. *канси* были наиболее популярным видом поэзии в интеллектуальной среде так называемых Пяти монастырей. Пять дзэнских обителей, расположенных в Киото, с десятками филиалов по всей стране, стали крупнейшими центрами учения Дзэн, но одновременно в них активно изучался весь комплекс конфуцианских классических дисциплин. Монахи видели в *канси* наилучшую возможность воплощения дзэнской философии суггестивного творчества – не в столь сжатой форме, как *танка*, но тем не менее с соблюдением всех требований дзэнской эстетики.

Здесь, от мира вдали, только птичий гомон вокруг.
На облака гляжу – вспоминаю старых друзей.
Одинокый монах у врат в обитель стоит.
Половину горы озаряет вдали закат.

Мучан Соо

Разумеется, поэзия странствий была для них чрезвычайно важным аспектом, ибо в такой лирике наиболее полно реализовались и дзэнская концепция странствия в мире наваждения, и буддийский идеал отрешенности, ухода в обитель покоя и гармонии.

Зародившийся в XVI в. новый жанр *хайку* поначалу трактовался как открытый вызов серьезной «духовной» поэзии *танка* и *рэнга*. Трудно было предположить, что спустя несколько десятилетий именно этот жанр станет основным в японской поэзии и поднимется до высот интеллектуальной суггестивной дзэнской лирики. Еще труднее было предположить, что *хайку* на много веков станет фактически синонимом поэзии странствий, но именно это и произошло.

Сам основатель «духовного» направления в *хайку* Мацуо Басё (1644–1694), добившийся перехода жанра из категории интроспективного философского поиска, тоже начинал как поэт легкомысленной школы юмористических *хайку* Данрин. Лишь отправившись в поэтическое паломничество, он пришел к выводу о необходимости привнести в неприхотливые забавные трехстишия истину Дзэн, заключенную в духе «вечного странствия». Всё лучшее, созданное Басё, – шедевры пейзажной лирики и написанные в

стиле *хайкай* дневники странствий – было создано им в скитаниях по стране. Он прошел тысячи ри, посещая знаменитые храмы, любовался красотами, которые пятью веками раньше воспел великий Сайгё, участвовал в поэтических вечерах с местными любителями *хайку* и *хайкай-но рэнга*.

Изголовье из трав.
Под холодным дождем среди ночи
скулит собака...

Басё

Долгие странствия привели Басё к пониманию основ истинной поэзии, которые в дальнейшем были приняты всеми поэтами не только жанра *хайку*, но и *танка*, и *канси*, а в XX в. – и многими авторами лирики новых европеизированных форм – *гэндайси*.

Без сомнения, именно странствия сформировали Басё как личность, как дзэнского философа и как мастера тончайшей лирической словесной зарисовки. Басё не был в буквальном смысле слова первооткрывателем, но он сумел переосмыслить и приложить к *хайку* кардинальные принципы дзэнской эстетики. Он тщательно разработал категории своей поэтики и обосновал необходимость этих ключевых принципов: *ваби* (чувство извечного одиночества человека во Вселенной), *саби* (осознание бренности, «пятины» меняющегося мира), *фуэки рюко* (ощущение вечного в текущем), *сибуми* (терпкая горечь бытия, щемящая проникновенность), *каруми* (легкость и простота выражения). Басё также обосновал необходимость сезонного деления *хайку* и введения в каждое трехстишие «сезонного слова» *киго*, указывающего на время года, что особенно важно для поэзии странствий, изобилующей пейзажными зарисовками.

Дождик весенний.
Ошетилилась жесткой полынью
тропинка меж трав...

Басё

С легкой руки Басё странствия стали если не категорически необходимым, то наиболее желательным занятием и состоянием дзэнского поэта *хайку*, взыскующего прозрения в стихах. Десятки и сотни мастеров *хайку* отправлялись по стопам великого поэта, повторяя маршруты его скитаний.

Крупнейший после Басё патриарх поэзии *хайку* и талантливейший художник Ёса-но Бусон (1716–1783) собственноручно переписал прославленный дневник Старца (так часто называли Басё), снабдив его десятками великолепных иллюстраций.

Другой поклонник Басё и великий поэт *хайку* Кобаяси Исса (1763–1827) не был, как Старец, странником по призванию, но его лирика представляет новый оригинальный разворот сюжета «одинокого приюта». Живя в отдаленной деревеньке, Исса сумел создать свой удивительный микрокосм, очень близкий по духу к поэтике «горной хижины» и «приюта отшельника», отличающийся особо интимным, очеловеченным восприятием феноменов окружающей среды.

С блаженным видом
смотрит на горы вдали
зеленая лягушка...

Исса

Хотя поэзия *хайку*, безусловно, не ограничивается тематикой странствий, в бесчисленных сборниках и антологиях *хайку* эпохи Эдо вызревали как духовные основы дзэнской поэтики «поиска Пути», так и технические приемы изображения, превратившие *хайку* в искусство словесной «художественной фотографии». Весь этот ценнейший опыт был позаимствован и поэтами XVIII – начала XIX в., которые сумели наложить на каноническую форму *танка* живые эмоции, столь свойственные эстетике *хайку*. И Одзава Роан (1725–1803), проживший много лет в горном урочище Удзумаса, и Окума Котомити (1798–1868), променявший богатое наследство на лачугу в пригороде Осаки, были дзэнскими поэтами, воспевавшими странствия и тихие радости уединенной жизни как единственно возможный путь ухода от «скверны больших городов».

От мира вдали
там, где отражает вершины
озерная гладь, –
исчезнет, я знаю, бесследно
вся скверна, осевшая в сердце...

Одзава Роан

После нескольких десятилетий застоя поэзия *танка* и *хайку* к середине эпохи Мэйдзи воспрянула к новой жизни усилиями Масаока Сики (1867–1902), Ёсано Тэкана (1873–1935) и целой

плеяды блестящих мастеров, вышедших на литературную арену в конце XIX – начале XX в.

Обновленная поэзия *танка* в первые десятилетия XX в. породила славную плеяду романтиков, символистов и реалистов, сумевших дать древнему жанру второе дыхание. Воспитанные в духе верности заветам безвременно почившего Сики, поэты его школы продолжали утверждать в своем творчестве принцип *сясэй* («копирования жизни»). Поскольку поэтика *сясэй* подразумевала предельную «фотографическую» точность в передаче впечатлений момента, авторы этой школы постоянно нуждались в новом материале для стихов – как нуждаются в новой натуре настоящие фотографы.

Э.Ж.

ПРИМЕТЫ ВОСКРЕШЕНИЯ АУРЫ

Сводный реферат

Не секрет, что многие критерии классической эстетики в Новейшее время продемонстрировали свою ограниченность. Так, совсем не обязательно «идеальное» произведение искусства наших дней должно быть прекрасным и гармоничным, и от него не ждут открытия неких нравственных истин, как это было в XIX в. И если раньше признаком большого мастера считалось безупречное владение средствами выражения, то на протяжении XX в. многие выдающиеся художники хотя и умели виртуозно работать в каноническо-профессиональной манере, но предпочитали не делать этого, культивируя спонтанность самовыражения.

Чтобы понять и описать тенденции, согласно которым развивается современное искусство, требуется новый научный инструментарий, и в этом плане аура оказалась одним из наиболее плодотворных терминов. Оказалась, пожалуй, в силу своей неоднозначности и благодаря интуитивно угадывающейся важности как для художника, так и для читателя-зрителя-слушателя. Аура как магнетическое свойство, которое делает целое произведение искусства больше, чем сумма его частей или формальных признаков, снимала многие противоречия современного искусства.

В наше время эстетическая оценка произведения, основанная на его художественных достоинствах или недостатках, является далеко не единственной, а подчас даже не самой важной в аксиологии искусства. Посредственное, но признанное подлинным полотном известного мастера ценится выше, чем более сильная работа безвестного ученика.

Нельзя отрицать существование некоей системы внеэстетических ценностных координат, которая влияет на людей не менее властно, чем художественные вкусы. Люди склонны к фетишизации объектов искусства, в основе которой лежат деньги.

Однако даже если признать правоту такого циничного взгляда на вещи, остается вопрос первопричины. Можно допустить, что люди ценят и благоговеют перед произведениями искусства только потому, что они дорого стоят. Но чтобы ощутить «мистику денег», надо понимать ее источник. Почему одна картина стоит миллионы, а другая ничего? Критики могут сослаться на нечто неуловимое, ускользающее, недоступное обывательскому взгляду, но все зависит от того, действительно ли эти вещи присутствуют или только декларируются.

Эфемерность ауры предоставляет широкое поле для спекуляций: создать подлинно ауратическое произведение обманным путем нельзя, но попыток имитации ауры довольно много. Они связаны с созданием вокруг произведения информационного поля, которое заставляет смотреть на творение предвзято и видеть то, чего в нем нет.

Вызвать иллюзию «особости» произведения способны грамотно подобранные факты и фактоиды (вымышленные события, которые воспринимаются как реальные, например, из-за дезинформации, запущенной в СМИ), которые серьезно влияют на статус произведения в глазах публики и способны наделять его своего рода псевдоаурой.

Однако наличие вокруг произведения искусственно созданной псевдоауры не означает, что ауры в нем на самом деле нет. Например, Джеймс Джойс, чье творчество определенно обладает внутренней аурой, не гнушался нагнетать вокруг своих работ информационную истерию.

Но так же как имитация ауры существует в художественных произведениях высшей пробы, истинная аура может существовать и в непритязательных произведениях массовой культуры. Теодор Адорно пишет об определенном свойстве evergreens – неувядающих шлягеров, «которое трудно описать, но к которому с уважением относятся слушатели» (цит. по: 1, с. 506). Он фактически говорит, что в популярных песнях содержится нечто сложно

уловимое, что делает их успешными вне зависимости от времени, места, социальной принадлежности слушателя и прочих факторов (1, с. 506). Это касается и других видов искусства.

Ауратичное произведение вовлекает реципиента в диалог, заставляет его открывать все новые смыслы. Таким образом, например, книга сохраняет актуальность, не опускаясь до сиюминутности. Актуальность – крайне важное качество и для настоящего бестселлера. В отличие от трудностей определения «меры ауратичности», у бестселлера есть вполне конкретные количественные параметры. На Западе бестселлером считается книга, продажи которой составили 4–5 тыс. экземпляров в первую неделю.

Вместе с тем чтобы хорошо продаваться, произведение должно обладать определенным художественным качеством, что достигается благодаря дарованию автора. Но талант – производная слишком непостоянная. Господствующая в издательском мире апологетика серийности приводит к тому, что издатели гораздо больше ценят константность, предпочитая прагматичный путь и предлагая авторам каноны, которым должен следовать создатель бестселлеров. И тем не менее многие из произведений от этого ничуть не проигрывают. Вместе с тем часто личность творца начинает превалировать над канонами жанра и диктатом издателя и стремится нащупать тонкую грань между клише, которых ждет широкая аудитория, и творческой свободой.

Чтобы стать настоящим бестселлером с наличием ауры, книга должна попасть в резонанс с запросами аудитории и не просто попасть, но предвосхитить их. Ведь не случайно многие бестселлеры дают импульс для бесчисленных продолжений и подражаний, но эпигоны, разрабатывающие ту же тему или использующие аналогичные приемы, почти всегда проигрывают как в художественном, так и в коммерческом плане (1).

Предположения об утрате современным искусством ауры довольно быстро были оспорены художественной практикой XX и далее – XXI в. Способность противодействовать угрозе уничтожения, которую принесли новые времена «технической воспроизводимости искусства», обнаружила хрупкая, исчезающая и ускользающая аура эфемерного искусства музыки.

Было принято думать, что способность музыки к тиражированию, даже если запись максимально приближена к оригинальному звучанию инструментов, в любом случае обесценивает его «здесь и сейчас» (2, с. 546), где «здесь и сейчас» – звучание музыкального произведения в условиях концерта. Потенциально бесконечное множество исполнений – это разнообразие живых воспроизведений оригинала, укрепляющее его «авторитет», его связь с традицией. Считалось, все это уничтожается звукозаписью или тиражированием, в процессе которого механически размножаются индивидуальные исполнительские варианты. Другими словами, звукозапись применительно к музыке служит таким же инструментом уничтожения ауры музыкального произведения, как и репродукция применительно к живописи – невзирая на принципиальные различия способов существования двух этих видов искусства.

Однако качество «подлинности» музыкального произведения, его «здесь и сейчас» все же существенно отличается от аналогичных свойств визуального объекта – картины, скульптуры и др., где четко различается уникальный оригинал и его копии-репродукции, сколь угодно многочисленные и разнообразные по степени близости к оригиналу. В музыке подобная однозначная дифференциация мало реальна, поскольку нотный текст является не оригиналом в полном смысле слова, но лишь его возможностью, заново реализуемой в каждом единичном акте исполнения. Однако отдельные исполнительские версии способны закрепиться в общественном сознании как образец, функционально аналогичный оригиналу визуальных искусств, обладающий особым авторитетом и сильно выраженной аурой. Таковыми были легендарные интерпретации Паганини, Шопена, Листа, Антона Рубинштейна. В более поздние времена важнейшую роль в процессе подобной канонизации стала играть звукозапись. Именно она превратила в незыблемый эталон такие явления, как авторские исполнения Рахманинова, Прокофьева или Стравинского.

За беньяминовским отрицанием лишенной ауры звукозаписи в пользу живого исполнения стоит определенный культурно-исторический опыт, в котором идеалом полагалось подчеркнуто индивидуальное, личностное истолкование произведения, пусть даже в чем-то и отклоняющееся от точного следования авторскому

тексту. Подобный идеал стал проблематичным к началу 1920-х годов – исполнительское искусство разделило судьбу самого романтизма. Новая музыка вызывала к жизни иной тип исполнительской реализации, отрекающийся от субъективизма, основанный на точном воспроизведении текста во всех его подробностях, включая мельчайшие детали. Подобный род исполнения практически отстаивали сами композиторы, выступавшие на концертной эстраде: Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Бела Барток, Пауль Хиндемит.

На подобных концертах ощущение подлинности произведения, его существования «здесь и сейчас» не только не исчезало, но могло быть достаточно острым, однако центр тяжести перемещался скорее на сам «звучащий объект», нежели на окружающую его метафорическую атмосферу.

Со временем звукозапись составила серьезную конкуренцию живому исполнению музыки не только потому, что в записи можно было услышать не всегда доступного в концерте великого виртуоза, но и потому, что в студийных условиях можно было добиться практически идеальной точности воспроизведения текста, избавившись от всякого рода случайностей. В свою очередь, практика звукозаписи оказала существенное влияние на стиль концертных интерпретаций, которые стали значительно более ответственными в отношении нотного текста. Так постепенно сформировался новый исполнительский идеал. Первоначально он возник на почве новых композиций, однако со временем распространился на господствующий классико-романтический репертуар и на старинную музыку. В последнем случае речь идет о так называемом аутентичном исполнении, первые ростки которого возникли в начале XX в.

Аутентичное исполнение принято связывать с присущим человеку XX столетия чувством историзма. Однако движение в глубь веков не в меньшей степени обязано практике исполнения новой музыки, постепенно распространенной на репертуар прошлого.

Практика аутентичного исполнительства была невозможна вне звукозаписывающей индустрии: только звукозапись могла актуализировать и реально сохранить для слуха огромные историче-

ские массивы музыки, ранее лежавшие мертвым грузом нерасшифрованных манускриптов. Но та же звукозапись оказалась хранилищем ауры, которую стремился создать и действительно создавал аутентичный стиль исполнения благодаря использованию старинных инструментов, воспроизведению исторических способов игры и в некоторых случаях подражанию внешним условиям исполнения (исторические костюмы и помещения).

Аура, которую создает аутентичное исполнение, конечно, искусственна. Прежде всего потому, что созерцающий старинную картину зритель принципиально отличен от слушателя аутентичного концерта: если погружение в историческое пространство все же возможно, пусть в относительной степени, то возвращение в историческое время может быть лишь воображаемым. Тщательно сконструированная аура аутентичного исполнения призвана как-то восполнить исчезновение естественной «впаянности в непрерывность традиции» (Беньямин), навести мосты над пропастью, разделяющей старинное искусство музицирования и современную исполнительскую практику, по-прежнему ориентированную на классико-романтический репертуар (2, с. 549).

Практика аутентизма сыграла еще одну роль – она «разоблачила» прежнюю «классическую» ауру, поставив под сомнение ее неперемное априорное присутствие во всяком концертном исполнении известного сочинения. Воспитанное аутентизмом (в том числе и звукозаписью) исторически изощренное ухо современного слушателя способно различить в живом звучании тончайшие оттенки «подлинности», т.е. ауры. Соответственно, их способен создать – и ими манипулировать – современный музыкант-исполнитель.

Случилось так, что аура, исчезающая под натиском технических средств тиражирования, не только не уничтожилась, но нашла неизвестные ранее способы существования. Речь идет не только об интерпретации давно существующих музыкальных текстов в исполнительской практике, но о создании самих этих текстов, т.е. о композиторском творчестве. Со временем обнаружилось, что аура может стать темой, сюжетом, технической задачей музыкального произведения.

Интуитивно осознанная как важнейший признак подлинности художественного произведения, она приняла новые формы – искусственные, специально созданные, рефлексивные, так отличающиеся от «классической» естественной ауры, которую мало кто замечал, пока она существовала.

Список литературы

1. *Крюков Д.В.* Аура как подкупающая сила литературного бестселлера // Художественная аура: Истоки, восприятие, мифология. – М.: Индрик, 2011. – С. 503–517.
2. *Савенко С.И.* Звук и отзвук: Приметы воскрешения ауры. – Там же. – С. 546–557.

Е.А. Фетисова

НА ВЗГЛЯД ЮРИЯ ЛОТМАНА*

Постоянный обозреватель журнала «Новая Польша» среди последних публикаций уделяет особое внимание статье Богуслава Жилко «На взгляд Юрия Лотмана. Принцип ансамбля в искусстве и культуре» («Одра», 2010, № 11), представляющий собой фрагмент подготовленной к печати книги «Культура и семиотика. Семиотика тартуско-московской школы». Излагая теорию Лотмана, автор пишет, что Лотман напоминает поговорку древних греков: «Музы ходят хороводом» (цит. по: с. 73). Это значит, что хотя у каждой из муз было имя, свой образ, атрибуты, искусство составляло ансамбль разных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности. Непосредственная связь вещей, которой требует ансамбль, передает наиболее естественную ситуацию, в которой должны бытовать произведения искусства. Они создавались не для музеев, обычно собирающих произведения определенного рода, а для конкретного потребителя, который включал их, в соответствии с собственным вкусом и текущей модой, в свое личное пространство. Осознанно скомпонованное пространство можно воспринимать как созданный на определенном языке сложный гетерогенный текст («модельную композицию»), который многое говорит и о владельце. Главной проблемой представляется эта таинственная связь вещей, разного вида и жанра произведений (вдобавок происходящих из разных временных срезов), размещенных в едином пространстве. Лотман подчеркивает именно это жанрово-видовое разнообразие; однотипные в историческом и стилистиче-

* Шаруга Л. Выписки из культурной периодики // Новая Польша. – Варшава, 2011. – № 2 (127). – С. 72–74.

ском отношении интерьеры представляются монотонными, даже скучными. Одни связи (например, интерьер зала в барочном дворце и камерный оркестр, салон XIX в. и фортепьяно, современная квартира и телевизор) кажутся более органичными, другие – менее (например, камин в многоквартирном доме). Изменение этих связей можно признать одним из показателей эволюции интерьера (и одновременно всей культуры), а одно из направлений можно назвать, развивая приведенный пример, – «от дворцового театра до домашнего кинотеатра». Этот пример раскрывает еще один аспект теории интерьера. Дело не только в соответствующем размещении мебели, картин и скульптуры. Домашняя сцена интериоризовала театральное искусство, фортепьяно – музыку, библиотека – поэзию. Принцип ансамбля организовывал также внешнее пространство. Взгляд извне принимается во внимание также при компоновке пространства, замкнутого стенами. Готический замок на господствующей над окрестностями вершине или фасад ренессансного дворца рассчитаны на восприятие снаружи. Лотман пишет о намерении итальянского живописца Доменико Гирландайо покрыть фресками внешние стены Флоренции. В этом случае создавался бы идеальный общий образ, который приветствует пришельца еще до того, как тот вошел в город. Сады и парки вместе с резиденциями образуют целостность, воплощающую идею ансамбля. Интересно, что сад с аналогичным значением «разнообразие в единстве» функционирует также в литературе – как название сборника текстов разнообразного содержания.

По мнению Л. Шаруги, Польша, «устав от постмодернистской теоретической мякины Запада» (с. 73), сейчас переживает возрождение интереса к работам Юрия Лотмана.

С.Г.

А.Л. Котенко, О.В. Мартынюк, А.И. Миллер

«МАЛОРОСС»: ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ ДО ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ*

Понятие «малоросс» использовалось для самоидентификации определенной группы, а также ее идентификации извне, т.е. в великорусской, украинской и польской среде (польский дискурс остался за рамками статьи).

Семантическое поле понятия «малоросс» сложилось задолго до XIX в. В письменных источниках население древней Руси называлось «русь» или «русины». До середины XVI в. в Польском королевстве и Великом княжестве Литовском «русинами» называли местное население бывшей Руси. Затем появились также новые формы: лат. Ruthenia/Ruthenus (Рутения/рутены) и Roxolania / Roxolanus (Роксолания/роксоланы), а также эллинизированные «Россия» (Rosia) и «народ российский». Еще один неологизм из греческого – Малая Россия – с XIV в. употреблялся для обозначения польской части Киевской митрополии, а после 1648 г. – территории казацкой Гетманщины. Местным духовенством он поначалу использовался лишь в переписке с Москвией; во внутреннем обиходе местная элита для обозначения территорий бывшей Руси (без Московии) отдавала предпочтение термину «Россия».

В самом Московском государстве жителей православных земель Речи Посполитой звали «литовцами» или «черкасами» и

* Котенко А.Л., Мартынюк О.В., Миллер А.И. «Малоросс»: Эволюция понятия до Первой мировой войны // НЛЮ. – М., 2011. – № 108. – С. 9–27. (Реферируется электронная версия статьи). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108>

поначалу воспринимали откровенно враждебно, особенно после участия «черкасов» в Смуте. Термин «хохол» появляется в русских текстах начала XVII в. как характерная черта облика поляка – представителя «чужой» веры и «чужого» народа, признаком чего и служат украшающие их «бесовские» хохлы.

Вместе с тем уже с XV–XVI вв. в документах Великого княжества Литовского пограничные со степью земли называются «украинами», а их население – «украинниками» или «людьми украинными». После Люблинской унии 1569 г. это название закрепилось как самоназвание жителей Киевского воеводства, а после казацких войн середины XVII в. – также Черниговского и Брацлавского воеводств. По мере отказа казацкой элиты от восприятия Речи Посполитой как своего отечества топоним «Украина» начинает использоваться как название казацкого государства, а также как синоним бывшей Руси.

В 1674 г. публикуется подготовленный в среде киевского духовенства «Синопсис», в котором Киевская и Московская Русь представлены как земли, связанные общностью религии, истории и династическими узами.

После Полтавской битвы (1709) светская и церковная элиты Гетманщины меняют свою политическую ориентацию. В сочинениях выходца из Киева Феофана Прокоповича, написанных «киевской» лексикой XVII в., под Полтавой сражаются уже не мало- или великороссияне, но российское воинство, россияне. Таким образом, имперская Россия становилась отечеством всех подданных царя, а Малороссия низводилась до уровня «малой родины».

Тем не менее в начале XVIII в. еще продолжалось терминологическое шатание. В «Письмах и бумагах Петра Великого» в качестве синонимов выступают и «черкасы», и «малороссийского края люди», и жители «Малой России», и «малороссийский народ». Единство велико- и малороссийского народов не воспринималось как этническое. Поэтому, в частности, Мазепа изображался как предатель не только своей веры и своего государя – гаранта старых прав и вольностей Малороссии, но также своей родины и своего малороссийского народа.

В XVIII в. в русский язык постепенно проникают термины «малороссияне», «малороссийцы», «малороссиянцы», «малорос-

сы», однако не в этническом, а в географическом значении – как уроженцев Малороссии (Украины).

Утверждения казачьих летописей начала XVIII в. о том, что Великороссия и Малороссия – разные земли, населенные разными народами, а потому претендующими на все свои «старинные» права и свободы, нашли продолжение во второй половине XVIII в. у представителей казачьей элиты, все более сливавшейся с элитой имперской. В то же время постепенно прививалась и концепция Прокоповича.

Большинство элиты бывшей Гетманщины оставалось, по-видимому, верной взглядам автора «Истории Русов» – анонимного трактата начала XIX в. Автор «Истории...», в продолжение традиции казачьих летописей начала XVIII в., различал два народа, имеющих разное происхождение («русы», «руснаки», «роксоланы», «россы», в отличие от «москвитов», «мосхов») и населяющих разные территории. Подчеркивался «отечественный» статус Малороссии для ее народа – «русов», хотя вопрос об отделении от империи не ставился.

В имперской культуре 1790–1850-х годов вполне сочетались малорусский патриотизм и культурная лояльность империи. В глазах представителей русского образованного общества Малороссия была преимущественно нецивилизованным руссоистским миром (Юг, «наша Италия», в некоторых версиях – Швейцария или Шотландия). Историческое прошлое Малороссии трактовалось в категориях общерусского патриотизма. Несколько особняком стояли воззрения Николая Полевого. Полевой подчеркивал, что «они» – «не мы»: хотя «донуны малороссияне только исповедуют греческую веру, говорят особенным диалектом русского языка и принадлежат к политическому составу России, но по народности вовсе не русские».

В первой трети XIX в. наиболее радикальной попыткой изменить значение понятия «малоросс» была «Русская правда» П.И. Пестеля, принятая на Киевском съезде Южного общества (1823) в качестве программы Общества. «Племя славянское, коренной народ русской составляющее», Пестель разделял на пять частей: собственно россияне; «малороссияне» (Черниговская и Полтавская губернии); «украинцы» (Харьковская и Курская гу-

бернии); 4) «русснаки» (Киевская, Подольская и Волынская губернии); «белорусцы» (Витебская и Могилевская губернии). Однако «никакого истинного различия» между ними не существует: «Язык везде один и тот же: различны одни только наречия»; «вера одна и та же, православная»; «те же сословия с теми же правами существуют». Поэтому «малые оттенки» должны быть «слиты в одну общую форму». Таким образом, Пестель выдвигал программу полной ассимиляции малорусов и белорусов с великороссами. В XIX в. это был наиболее радикальный проект превращения империи в «единую и неделимую» нацию.

Власти империи отчасти разделяли эти идеи. Министр народного просвещения С.С. Уваров, сделавший «народность» частью своей знаменитой триады, покровительствовал историку Н.Г. Устрялову. Устрялов дал новое историческое обоснование включения в состав России земель бывшей Речи Посполитой, представив их русской национальной территорией, а малороссов – «русским населением». В сокрытии «русской природы» этих земель, согласно Устрялову, виновны поляки. Во второй половине XIX в. эти идеи стали догмой русского национализма.

После Польского восстания 1830 г. тексты об украинцах (малороссах) становятся своего рода аргументами против поляков. Именно в это время издаются второй сборник украинских (уже не малороссийских, как первый) песен М.А. Максимовича, 2-е и 3-е издания «Истории Малой России» Д.Н. Бантыш-Каменского, фальсификаты И.И. Срезневского «Запорожская старина», а также «История Малороссии» Н.А. Маркевича (1842–1843), сильно повлиявшая на Т.Г. Шевченко. В общий контекст эпохи вполне вписываются знаменитые слова Гоголя в письме к А.О. Смирновой от 24 декабря 1844 г.: «...какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой, – явный знак, что они должны пополнить одна другую».

Баталии по поводу статуса малорусского языка (или наречия) не утихали вплоть до начала XX в. В 1904 г. комиссия, рабо-

тавшая под эгидой Академии наук, признала украинский самостоятельным языком.

«Понятийная война» захватила и Галицию. Здесь главным самоназванием вплоть до Первой мировой войны оставался этноним «Русь», но интерпретировали его по-разному. За малозаметными различиями в написании прилагательного: «русский» (или же «галицко-русский») – «русский» – «руський» стояли существенные расхождения галицийских «старорусинов», «русофилов» и «украинофилов». Термин «*guski*» (в территориальном или традиционно-этническом, но не национальном значении) в середине XIX в. использовала для самообозначения также полонизированная часть образованных галицийских русинов.

В 60-е годы XIX в. для самообозначения стали все чаще использоваться названия «Малая Русь», «малорусский», «малороссийский». Деятели украинофильского направления сначала повсеместно использовали термин «малорусский народ», ставя знак равенства между понятиями «Русь» и «Малая Русь», а затем и «Украина» (Русь-Украина). Но уже в начале XX в. термины «Малороссия» и «малороссийский» (наряду с термином «русский») утвердились как национальные самоназвания «русофилов» («москвофилов») и стали неприемлемыми для их оппонентов – «украинофилов».

Как языковой акт украинский национализм приобрел кодифицированную форму в «Словаре украинского языка» Б.Д. Гринченко (1907–1909). Здесь отсутствовали «малоросс» и «хохол», а среди «украинских» статей было также «украинство» – «свойство и деятельность украинца в национальном смысле». Понятие «украинофильства» приобретает в языке украинских деятелей отчетливые отрицательные коннотации. В русском дискурсе «украинофильство», напротив, оценивается положительно, в отличие от «украинства».

Среди украинских изданий особая роль принадлежала ежедневной газете «Рада». Главным оппонентом «Рады» был «Киевлянин», ставший главным органом созданного под патронажем П.А. Столыпина Киевского клуба русских националистов.

Украинские активисты и малороссы-антиукраинцы обращались к одному и тому же местному читателю, т.е. тому политически еще не определившемуся малороссу, хохлу, которого одни хотели сделать украинским националистом, а другие – национали-

стом русским. Неполитизированные малороссы для украинских активистов были прежде всего жертвами русификации и «несознательными украинцами», теми, кого надо было спасти для украинской нации.

В целом украинские националисты считали, что, невзирая на ряд гениальных поэтов и писателей, великорусская культура бедна и груба. В этом смысле украинский дискурс разделял западное видение русских как полудикого азиатского народа, не готового к демократическому преобразованию государства и признанию прав национальных меньшинств. Этот взгляд распространялся не только на русских националистов-монархистов, но и на союзников украинских националистов из партии кадетов. Великоросс представлялся колонизатором, а центральные российские губернии – как метрополия, выкачивавшая из Малороссии средства.

Для киевских русских националистов, которые сами идентифицировали себя как малороссов, слово «малоросс» «звучит гордо». Они соревновались с украинскими националистами за культурное наследие Малороссии, стараясь утвердить малороссийскую принадлежность многих ключевых фигур, включая Шевченко. Статус Шевченко, впрочем, снижался от «гения» к «талантливому поэту», его роль как «отца нации» отрицалась. При этом деятели Клуба русских националистов не принимали привычного стереотипа малоросса и жаловались на великороссов за упрощенное понимание ситуации в Юго-Западном крае.

В русском дискурсе начала XX в. о польских влияниях говорилось уже редко, а русскость «малоросса» изображалась как естественное состояние. Теперь эту русскость приходилось защищать от влияния не польской, а украинской пропаганды. «Малороссийская русскость» претендовала быть более основательной и прочной, чем великорусская, столь податливая к революционным идеям.

В ходе Первой мировой войны и революционных лет политически активные носители малорусской идентичности оказались одной из наиболее пострадавших групп. В СССР периода «коренизации» 1920-х годов понятие «малоросс» утратило легитимность. Как инструмент самоидентификации оно продолжало существовать лишь в среде межвоенной эмиграции. Там же продолжились и баталии вокруг этого понятия.

К.В. Душенко

Ирина Нехорошкина

ИРОНИЯ СУДЬБЫ, ИЛИ ПАР ЛЕГКИМ НЕ БЫВАЕТ*

Статья посвящена истории терм в Древнем Риме. Термы (лат. *thermae*, от греч. *thermos* – теплый, горячий) – место, где человек мог очистить и оздоровить свое тело, а заодно пообщаться с себе подобными.

Люди давно заметили, что банная процедура улучшает кровообращение и тем самым повышает жизненный тонус, особенно когда горячие ванны сменяются холодными, и наоборот.

В глубокой древности римляне не затрудняли себя ежедневными водными процедурами. Каждый день обычно мыли только руки и ноги, а тело лишь раз в неделю. Со временем, все больше привыкая к роскоши, жители Римского государства меняли свое отношение к процессу очищения тела, постепенно превращая его в своеобразный культ.

Изначально бани были частными, причем позволить себе такую роскошь мог далеко не каждый. Общественные бани появились в Риме в III в. до н.э., к концу I в. до н.э. их насчитывалось уже 170, а в IV в. н.э. число общедоступных терм приблизилось к тысяче. Именно тогда установилась привычка ходить в баню ежедневно.

Крупнейшим банным комплексом, дошедшим до наших дней, считаются термы Каракаллы. Они расположены около Ап-

* *Нехорошкина И.* Ирония судьбы, или Пар легким не бывает // *Italia-Италия.* – М., 2011. – № 3. – С. 37–45.

пиевой дороги, за Каменскими воротами, между холмами Авентин и Целий. Строительство терм началось в 212 г. н.э. и было закончено в 217 г., уже после смерти императора Каракаллы. Стоит отметить, что термы, построенные по приказу императора, и сегодня производят ошеломляющее впечатление, а во времена Римской империи их называли одним из чудес Рима. Они занимали площадь в 11 гектаров.

Комплекс представлял собой огороженное пространство, достигавшее 400 метров в ширину. Главное здание, банный корпус размером 150 x 200 метров, было окружено роскошным парком. Вдоль северной стены комплекса располагались торговые киоски, на противоположной стороне парка был устроен небольшой полустадион, который при необходимости использовался в качестве театра. Западную и восточную части комплекса украшали помпезные вестибюли с колоннами, в которых можно было укрыться от палящего летнего солнца или дождя.

В архитектурно-планировочном смысле термы Каракаллы полностью соответствовали римским понятиям о гармонии и красоте, которые выражались прежде всего в симметрии. Корпус самих терм располагался строго по оси парка, так что его восточные помещения в плане полностью соответствовали западным. Впрочем, эта идентичность распространялась не только на планировку помещений, но и на их функциональное назначение.

Время открытия терм определялось временем года и волей правящего императора. Адриан, например, постановил, что бани должны работать с двух часов пополудни и до захода солнца, а Александр Север решил открывать их с восходом солнца и закрывать поздно ночью. Правда, большинство цезарей не приветствовали ночные термальные мероприятия, так как освещение огромных сооружений обходилось казне очень дорого.

Зажиточные граждане приходили в баню со своими рабами, которые прислуживали им, а малоимущие пользовались услугами местного персонала.

Основу банного цикла составляли три главных помещения: парилка – кальдарий, открытый зал без крыши с холодной ванной – фригидарий и промежуточный – тепидарий. Назначение последнего заключалось в том, что там можно было разогреться перед вхо-

дом в кальдарий, а затем немного остыть, прежде чем окунуться в бассейн фригидария.

Мыла в том виде, в котором мы себе его представляем, античные римляне не знали. Для очищения кожи они использовали специальные масла, которыми натирали распаренное тело, а затем соскабливали специальными скребками. После кальдарно-фригидарных процедур клиент отправлялся на массаж. Специально обученный человек разминал его суставы и мышцы, натирает тело и счищал грязь. После пациента натирали мазью из свиного сала и белой чемерицы, чтобы прошел зуд. Наконец, надушив его ароматными маслами и эссенциями, вытирали полотенцем.

Впрочем, такое обслуживание могли позволить себе далеко не все. За посещение терм в Римской империи денег не брали, но это не означало, что за дополнительные услуги не надо было платить.

В термы шли не только чтобы очистить тело, но и пообщаться. Если представить, что в день римская баня обслуживала через себя 3–4 тыс. человек, то наверняка там можно было найти себе подходящего собеседника.

Мужчины и женщины мылись отдельно, пересекаясь лишь в общественных зонах, где полагалось быть хоть немного одетыми. Впрочем, это правило соблюдалось далеко не всегда. Некоторые античные авторы упоминали о неприличных сценах, происходивших вследствие совместного пребывания в термах мужчин и женщин. Дабы прекратить подобные безобразия, император Траян повелел построить для дам отдельные термы, а император Адриан просто запретил мужчинам и женщинам находиться в бане одновременно. Видимо, подобные меры не дали нужных результатов, поэтому император Гелиогабал издал указ, согласно которому граждане Римской империи независимо от половой принадлежности могли находиться в термах в любое время.

Строительство масштабных сооружений, терм в частности, было делом престижа для любого римского императора, и если самодержец был способен обеспечить народу такое доступное и полезное развлечение, он мог опасаться лишь происков конкурентов, но не собственных подданных.

Э.Ж.

Мария Заламбани

ИНСТИТУТ БРАКА В РОМАНЕ «АННА КАРЕНИНА»*

Мария Заламбани – профессор Болонского университета (Италия). «Анна Каренина» рассматривается в ее статье как социальный роман, в котором отобразились изменения в российском обществе второй половины XIX в.

Одна из статей «Свода законов гражданских» Российской империи гласила: «Запрещается вступать в брак без дозволения родителей, опекунов и попечителей». Основная, исходная модель брака, представленная в романе Толстого, – это «договорной», патриархальный брак, устраиваемый двумя дворянскими семьями. Главой патриархальной семьи безусловно является *pater familias* – отец семейства. В романе представлены различные формы модели такого брака на примере трех супружеских пар: Долли и Облонского, Кити и Левина, Анны и Каренина. Если Долли и Облонский буквально воплощают в жизнь договорную модель брака, то Кити и Левин представляют не что иное, как ее «идеальный» вариант, над которым точно так же властвуют патриархальные законы, определяющие образ жизни и мышления Левина, который Кити пассивно принимает. Отношения Анны и Каренина представляют последнюю веху, переломный момент и безвозвратный уход от такой формы брака.

Значение брачного института закрепляется строгим церемониалом. Он включает в себя правила сватовства, встречи жени-

* Заламбани М. Институт брака в романе «Анна Каренина» // НЛО. – М., 2011. – № 112. – С. 157–176. – Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112>

ха и невесты, обручения, обряда бракосочетания, вручения приданого. Для этих обрядов предусмотрены особые места, где устраиваются будущие брачные союзы, балы представляют собой настоящие «ярмарки невест», которым присущ очень сложный ритуал, опирающийся на самую настоящую «грамматику бала». Каждому танцу соответствуют определенные виды светской беседы – недаром Кити ожидает, что ее любовные мечты воплотятся в жизнь в мазурке.

Одновременно появляются симптомы кризиса традиционных обычаев. Подготовка свадьбы дочери ставит перед княгиней Щербацкой новые проблемы: «Французский обычай – родителям решать судьбу детей – был не принят, осуждался. Английский обычай – совершенной свободы девушки – был тоже не принят и невозможен в русском обществе. Русский обычай сватовства считался чем-то безобразным, над ним смеялись все и сама княгиня. Но как надо выходить и выдавать замуж, никто не знал».

По сути, брак переводил женщину из подчинения самовольному отцу в подчинение самоуправному мужу. 107 статья «Свода законов гражданских» гласила: «Жена обязана повиноваться мужу своему, как главе семейства, пребывать к нему в любви, почтении и в неограниченном послушании, оказывать ему всякое угождение и привязанность, как хозяйка дома». 106 статья определяла обязанности мужа: «Муж обязан любить свою жену, как собственное свое тело, жить с нею в согласии, уважать, защищать, извинять ее недостатки и облегчать ее немощи. Он обязан доставлять жене пропитание и содержание по состоянию и возможности своей». Согласно русскому историку П.В. Безобразову, эти статьи представляли «почти буквальное повторение старинного закона Екатерининских времен, который в свою очередь носит на себе явные следы византийских воззрений и взглядов Домостроя». Вплоть до 1917 г. действия, направленные против семьи (прелюбодеяние, непослушание детей, произвол и самоуправство родителей), относились к уголовным преступлениям.

Система образования в России по сравнению с Западом была развита слабо; функция воспитания и образования полностью делегировалась семье. Это вело к усилению роли семьи как «дисциплинарного» инструмента. Государство, признавая брак свя-

щенным таинством, передавало вопросы брака и развода в ведение церкви. Расторжение брачного союза было практически неосуществимым. 103 статья «Свода законов гражданских» вменяла в обязанности супругов совместное проживание под одной крышей. Развод по взаимному согласию противоречил догмам религии, а также признавался вредным для устоев общества. Даже в случае прелюбодеяния Святейший синод всячески избегал расторжения брака.

Роман Толстого предрекает переход от «договорного» брака к браку по любви, когда на смену патриархальному типу семьи придет модель немногочисленной семьи, признающей индивидуальность своих членов. Брак по расчету не предусматривал контроля над рождаемостью. Это явление возникает только с новой формой семьи. В разговоре Анны с Долли мы видим первые «ростки» нового женского мироощущения, связанные с осознанием возможности контроля за рождаемостью: «Открытие это, вдруг объяснившее для нее [Долли] все те непонятные для нее прежде семьи, в которых было только по одному и по два ребенка, вызвало в ней столько мыслей, соображений и противоречивых чувств, что она ничего не умела сказать и только широко раскрытыми глазами удивленно смотрела на Анну».

Лишь на рубеже XIX–XX вв. женщины начинают противопоставлять семейной жизни свою частную жизнь, как героиня рассказа Чехова «Невеста» (1903), которая, выбирая между браком и учебой в университете, отдает предпочтение учебе.

В России, с более чем столетним опозданием по сравнению с Западной Европой, зарождается новая семья с новыми функциями, с новыми внешними и внутренними связями. Отношения между супругами получают приоритет над их отношениями с родственниками и обществом, семья уже менее патриархальна и авторитарна, более эмансипирована в вопросах секса (которым все больше занимаются «в рамках» брака) и контроля над рождаемостью, она более внимательна к детям – теперь это «частная», а не «общественная» семья.

Романные ситуации вторгались в быт. В литературоцентричном русском обществе взаимный обмен между литературой и внелитературной действительностью становится своего рода дви-

жением по кругу, в котором отличить причину от следствия практически невозможно. Литературный дискурс врывается в сознание читателей и проникает в исследования, предлагающие новое видение брачного договора и новую роль женщины. Становление личности Анны тоже происходит на фоне знакомства с новой литературой, однако читает она не романы, а серьезные сочинения, такие как «Происхождение современной Франции» Ипполита Тэна. Подобный круг чтения мог быть одной из причин ее бунта.

Итак, «Анна Каренина» находится на перепутье двух культур: европейской и русской, из обычного семейного романа она делается «сейсмографом» института брака и способствует совершению настоящего перелома в русском мировоззрении.

К.В. Душенко

Дина Хапаева

ВАМПИР – ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ*

Самым популярным героем романов и фильмов является ныне не человек, а вампир. Так, роман Стефани Майер «Сумерки» переведен на 37 языков, а его экранизация принесла продюсерам 392 млн. долл. Сайты вампирских фанатов собирают многотысячные аудитории. Вампирские сериалы стали «культовыми». По мотивам вампирских сериалов создаются ролевые игры, и наоборот. В конце 1990-х годов возникла и к середине 2000-х годов полностью сформировалась субкультура, имитирующая вампиров. Хотя англоязычная продукция занимает ведущее место, практически на каждом языке есть собственные, локальные вампирские «хиты». В постсоветской России это «Empire V» В. Пелевина и «Дозоры» С. Лукьяненко.

Изучение вампиров в последние годы стало вполне самостоятельной отраслью гуманитарного знания. Пафос этих исследований сводится к формуле: вампир – выразитель страдающего и угнетенного Другого, к которому следует относиться с пониманием и уважением.

Автор выделяет «сильную» и «слабую» версии вампирской продукции. В «сильной» версии главным героем и повествователем является сам вампир. Именно ему сопереживает читатель и зритель; людям отводится сугубо маргинальная роль. В «слабой» версии среди главных героев мы видим также и людей, однако у

* Хапаева Д. Вампир – герой нашего времени // НЛО. – М., 2011. – № 109. – С. 44–61. (Реферируется электронная версия статьи). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109>

них не остается другой судьбы, как стать вампирами – хотят они того или не хотят.

Если обратиться к классике вампирского романа («Вампир» Дж. Полидори (1819), «Любовь мертвой красавицы» Т. Готье (1836), «Упырь» А.К. Толстого (1841), «Дракула» Брэма Стокера (1897) и т.д.), то здесь главный герой и повествователь – человек, а вовсе не вампир. До конца XX в. роль монстра, вампира, оборотня, ведьмы оставалась вполне подчиненной. Они должны были провоцировать героя-человека, заставлять его страдать, выявлять его слабости и пороки либо мужество и стойкость духа. Однако за последние три десятилетия вампиры отвоевали у человека центральную роль.

Вампир – наиболее привлекательный из всех нечеловеческих монстров нынешней популярной культуры. Прежде всего, все вампиры прекрасны – «и лицом, и телом, и душой, и одеждой». В вампирских сагах они отличаются «сверхъестественной красотой», не говоря уж об их неотразимой сексуальности. Вампиры, в отличие от героев-людей, принадлежат к «высокой культуре»: они артистически одарены, талантливы, образованны и блещут светскими манерами. Вампиры способны проходить сквозь стены, пронизывать пространство, читать мысли или внушать их, двигать предметы усилием воли, предвидеть будущее. К тому же они воплощают заветную мечту человечества о бессмертии. По сравнению с ними люди выступают низшими существами; им остается роль любовников, игрушек, зависимых союзников.

Формируется новый эстетический идеал, которым оказывается «не Бог, не царь, и не герой», и уж, конечно, не человек, а вампир. Привлекательные черты, которыми обладали вампиры в классических текстах, чаще всего «разоблачались» в ходе повествования. Современные вампиры никогда не предстают в качестве отталкивающих монстров: даже сцены, когда они поедают людей, призваны не оттолкнуть публику, но, напротив, способствовать их привлекательности. Человек для вампира – это пища, дичь, звено в пищевой цепи. Вампиры либо банально сосут его кровь, либо вдобавок потребляют его энергию (в более мягкой версии вампиры довольствуются кровью животных или донорской кровью).

В любом случае человек – это либо продукт, готовый к употреблению, либо полуфабрикат. Такое ничем не омраченное отношение вампира к человеку как к пище – очевидное новаторство по сравнению с вампирской классикой или вампирскими текстами предшествующих эпох, где покушения вампиров на жизнь героев-людей рассматривались как ужасающая аномалия, нарушающая естественный порядок вещей и моральный закон.

Современные монстры не являются развитием прежней идеи сверхчеловека, т.е. преодоления человеком своих возможностей в рамках сугубо человеческой природы. Ныне сверхчеловек – это нелюдь, существо принципиально иной природы, до которой человеку ни при каких условиях не дотянуться. Современные нелюди, в том числе и вампиры, не являются также воплощением человеческих добродетелей и пороков. Их единственная функция состоит в том, чтобы отрицать значение человека как достойного предмета искусства и как эстетического идеала. Идеализация нелюдей – важный шаг на пути радикального отрицания людьми ценности человечества.

Многие вампирские тексты принадлежат к жанру романа взросления: они повествуют о первой любви, о переходе из подросткового возраста к самостоятельной взрослой жизни. И героем, за которым следуют подростки, считывая с текстов культуры коды социального поведения и навыки взрослой жизни, оказывается уже не человек, а нелюдь-вампир, единственное предназначение которого – отрицание права человека на существование в качестве исключительного разумного существа и в качестве эстетического идеала.

Героини вампирских романов не только подвергаются, но и сами все время подвергают себя опасности, блуждая по лесам и ночным городским окраинам. Они ведут себя как потенциальные жертвы насилия. Банализированное насилие и инструментализация человека типичны для вампирской саги или вампирского сериала. Героиня романа «Сумерки» – некрасивая, нескладная девочка-подросток. Не является ли история об одинокой девочке-подростке, которая пытается заменить своими мечтами о вампирах недостаток удачи и счастья в окружающем ее мире, той основой, на которой держится вампирский роман? Не этот ли сюжет обеспе-

чивает вампирскому роману его внутреннюю достоверность? И какую роль подсказывают подросткам такие романы взросления?

В старые добрые времена графа Дракулы обращение в вампира рассматривалось как самое ужасное, что могло случиться с героями романа. Девочки-подростки, героини современных вампирских саг, вовсе не боятся стать вампирами. Стать вампиром означает не только достигнуть эстетического совершенства и обрести бессмертие. Обращение в вампира привлекательно потому, что оно дает возможность перестать чувствовать себя низшим существом.

Вампиры – живые мертвецы – воплощают и пропагандируют культ смерти, набирающий силу в современной культуре. Если нелюдь, монстр, вампир является эстетическим идеалом готической эстетики и ее культурным символом, то ее формой и ее нормой, главной интригой сформированных ею произведений является воспроизведение кошмара посредством литературы и кино. Так слились воедино две тенденции, долго пробивавшие себе дорогу в современной культуре. Одна из них – превращение монстра в главного героя и низведение человека до периферийного персонажа. Другая – складывание культуры потребления кошмара.

Внезапные разрывы в логике и хронологии повествования, двойники, мешающие понять, что происходит, повторение слов и событий, дежавю – все это призвано заставить читателя или зрителя утратить представление о различиях между реальностью, литературной реальностью и кошмаром. Эти средства воздействия автор статьи называет «гипнотикой». Этой цели служат магические силы и колдовские чары, нарушающие причинно-следственные связи; обращенное время, тогда как сюжет организован вокруг преследования, погони или бегства; сны, влияющие на развитие событий. И, конечно, особое место здесь отводится иррациональным и необъяснимым ужасам и жестокостям. Все подчинено одной-единственной цели: заставить зрителя пережить кошмар наяву.

Как бы страшны ни были блокбастеры или мистические ужасы, но если их главным героем и рассказчиком является человек, а имитация кошмара не определяет развитие сюжета и набор технических приемов для его воплощения, такие произведения не относятся к готической эстетике. То же самое верно и относительно

но фэнтези. Как бы ни было важно для становления готической эстетики творчество Толкиена с его нелюдьми в качестве главных персонажей, оно не принадлежит к готической эстетике: мифопоэсис Средиземья не воспроизводит кошмар и Толкин не использует никаких приемов гипнотики для его имитации.

Важной чертой готической эстетики является ее враждебность как религии, так и рационализму. Литературные монстры прошлого обычно были воплощением Сатаны; их природа была полностью объяснима в терминах христианской догматики. Современный вампир вовсе не является ни слугой дьявола, ни грешником, проклятым Богом. Объяснение природы вампира лежит вне религии, как и вне научной фантастики, оставаясь сугубо мистическим.

Расцвет готической эстетики в начале 1990-х годов был вызван совпадением множества факторов, возникших еще в культуре 1970-х годов. Рождение готического рока совпало с пиком популярности «Властелина колец» Толкиена. Готический рок породил готическую молодежную субкультуру, а прочтение Толкиена способствовало взлету популярности ролевых игр. Сочинения Лавкрафта тоже использовались для ролевых игр, но подлинную популярность приобрели лишь тогда, когда появилось новое поколение компьютерных игр.

С развитием звуковых и визуальных технологий создание кошмара стало рутинным делом. Самовоспроизводство кошмара в культуре включилось на полную мощность в середине 1990-х годов, когда готическая эстетика стала агрессивно подчинять себе другие жанры – фэнтези, научную фантастику, исторический роман и роман взросления.

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Т.Н. Красавченко

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В АНГЛИИ, (КОНЕЦ XIX – XX В.)

С конца XIX в. и особенно в период с 1910 по 1925 г. в Британии наблюдалось сильное «излучение» русской культуры на культуру английскую, наиболее явное в литературе, музыке (речь идет о влиянии П.И. Чайковского и композиторов «Могучей кучки» на «Английское музыкальное возрождение») (12) и балете.

В начале XX в. возникла и сохранялась два первых десятилетия XX в. (тут сыграло свою роль политическое сближение Англии и России – союзничество против германского милитаризма) не просто мода на все русское: русская классическая литература, русская музыка (Мусоргский, Чайковский, Рахманинов, И. Стравинский и др.), «Русский балет» Дягилева (с 1911 г.), Анна Павлова и ее балет, русские опера и романс; русская икона и живопись (А. Бенуа, Н. Гончарова, М. Ларионов...), возник и сохранялся взгляд на русскую культуру как источник инновационных идей.

Учитывая особый литературный статус русской и английской культур, сконцентрируемся на литературе.

«Пробуждение интереса англосаксов к русской литературе, по словам известного английского поэта и критика Доналда Дейви, наблюдавшееся между 1885 и 1920 гг., следует классифицировать как поворотный момент, не менее важный, чем открытие итальянской литературы в период английского Ренессанса» (16, с. 276.)

Наиболее авторитетный критик второй половины XIX в., классик либерального гуманизма, философ культуры, поэт Мэтью Арнольд в 1887 г. объясняет это тем, что английский викторианский роман исчерпал свои возможности, а нарушивший островную замкнутость французский натуралистический роман, поначалу привлекавший англичан широтой и смелостью социальной проблематики, стал вызывать отторжение своими крайностями (7). И тут в Англию, сначала через французское посредничество (прессу, критику, переводы) стала поступать информация о русской литературе. Особенно важна в связи с этим вышедшая в 1886 г. во Франции книга Эжена-Мельхиора де Вогиюэ «Русский роман» (36). В 1887 г. ее перевод на английский был издан в Бостоне, а в 1913 г. – в Лондоне. Вогиюэ не только объяснил новое явление, но и бросил вызов французскому натурализму, предлагая моральную серьезность и идеализм русского романа как противовес западному пониманию сути жизни.

В аналогичном ключе выступали и британские русофилы начала XX в.: писатель, журналист Морис Бэринг и журналист Стивен Грэм, неоднократно бывавшие в России, были убеждены в том, что Британии необходима духовная помощь России, способная излечить ее от коммерциализма и материализма.

Постепенно в результате деятельности необходимых для культурного трансфера посредников – популяризаторов и переводчиков – русские писатели начали оказывать воздействие на английскую литературу и способствовали решению некоторых английских проблем. О масштабном признании поэзии говорить не приходится – тут препятствием служила проблема адекватного перевода.

Первым русским романистом, воспринятым в Англии как писатель мирового значения, был Тургенев. Его романы, по словам известного критика Эдварда Гарнета, «своим искусством создания характера и реализмом проложившие средний путь между французской склонностью к цинизму и английской одержимостью нравственным совершенством» (цит. по: 20, с. 96) открывали в Англии перспективу литературного возрождения. Однако будучи писателем эстетически умеренным, или, как заметил Д.С. Святополк-Мирский, «более экзотической версией того, что

Англия уже имела в лице Джордж Элиот и других» (30, с. 8), Тургенев *не* поразил англичан.

Поразил их Л. Толстой. Он буквально ошеломил викторианского читателя еще в 1870–1880-х годах, когда его рассказы, его «Анну Каренину» и «Войну и мир» читали в основном во французских или американских (далеких от совершенства) переводах. Примечательно, что «Общество национальной безопасности» (National Vigilance Association) в 1886 г. внесло «Анну Каренину» в список «непристойных» книг. У Толстого, как и у широко известных тогда в Англии Ибсена и Золя, сначала сложилась в наиболее консервативных кругах репутация нарушителя благопристойности.

Тем не менее Мэтью Арнольд, прочитав «Анну Каренину» во французском переводе, заметил в 1887 г., что на авансцену мировой литературы выходит русский роман как наследник великой традиции романа (7).

Нарушивший все представления об эстетической норме романа, Толстой сначала выглядел для одних как «огромное чудо», для других как «монстр». В его лице перед англичанами (а наряду с романами переводятся и его трактаты) предстал необычный романист – социальный критик, философ, пророк, учитель, в значительно большей мере сосредоточенный на социальных, философских, религиозных, политических проблемах, чем романист английский. Любимый толстовский персонаж – помещик, пытающийся понять смысл жизни и тяготящийся своим богатством, – вообще новый для англичан тип личности.

На иерархичную Британию Толстой произвел впечатление и как автор, писавший «поверх барьеров», социальных и национальных. В 1890 г. в журнале «Темпл бар» один из читателей заметил о трактате «Так что же нам делать?»: «После его чтения ощущаешь себя уже не англичанином или русским, а просто глубоко взволнованным человеком» (цит. по: 32, с. 139).

Постепенно авторитет Толстого укреплялся. В 1888 г. вышла составленная по русским источникам книга «Граф Толстой как художник и мыслитель» Чарлза Э. Тернера (35); в 1890 г. известный психолог и писатель Хэвелок Эллис в книге «Новый дух» сравнил Толстого с Шекспиром (18), в 1901 г. видный литературо-

вед сэр Артур-Томас Куиллер-Куч заметил о Толстом и Тургеневе: «...эти два писателя установили и защищали перед всей Европой истину: литература должна заниматься духовным, сокровенным, глубоким, а не внешним и поверхностным, читать сердца людей, а не подсчитывать их пуговицы» (цит. по: 23, с. 143), а в 1903 г. известный писатель Эдмунд Госс писал о том, что радикальный оптимизм, вера в благородство и красоту человека уберегает его [Толстого. – *Т.К.*] от Сциллы и Харибды натурализма (25, с. 113, 134).

Толстой привлекает в Англии людей самых разных профессий и социальных кругов, но прежде всего людей с неортодоксальными взглядами. Среди них – лидер радикальных христиан, пастор Джон Коулмен Кенворти, в июне 1884 г. создавший на юге Большого Лондона – в Кройдоне – Церковь Братства для стремящихся к духовному возрождению. Он видел свою цель в «справедливом социальном устройстве» и в феврале 1897 г. стал одним из организаторов толстовской общины в Перлее (Кройдон); его «Братское издательство» сыграло важную роль в распространении книг Толстого в Англии. В 1896 г. в книге «Паломничество к Толстому» он писал: «Для России Толстой означает то же, что Данте для Италии, Шекспир для Англии, Гёте для Германии; думаю, он выше их, ибо в большей степени последователь Христа» (27, с. 41).

Как позднее заметил известный литературовед Генри Джиффорд, Толстой более других воплотил в своем творчестве представление о русском писателе (24, с. 79).

Но его необычайная популярность объяснялась, пожалуй, тем, что он был автором хорошо знакомых английским читателям «усадебных» романов, проповедником учения, частично понятного англичанам как протестантам. Его религиозно-философские идеи часто воспринимались как параллель различным течениям английского христианского социализма, взглядам Джона Рёскина или Уильяма Морриса. То есть в Толстом новое, незнакомое, иное сочеталось со знакомым, близким, что, видимо, и является одним из условий успешного культурного трансфера.

К 1914 г. о творчестве и особенно биографии Толстого вышло около десяти книг (в одной из них участвует Честертон как

автор эссе «Толстой – писатель» (14). В 1900–1910-е годы литературный авторитет Толстого установился окончательно – он стал, вероятно, самым популярным русским писателем в Англии.

Перелом в восприятии Толстого произошел, прежде всего, потому, что складывается английская традиция переводов его сочинений. С 1899 г. его романы выходят в переводах квалифицированных переводчиков – Констанс Гарнет, Луизы и Эйлмера Моод. Последний стал одним из инициаторов и редакторов лучшего в то время и наиболее полного английского издания сочинений Толстого (21 том), вышедшего в 1928–1937 гг. в издательстве Оксфордского университета, к 100-летию со дня рождения писателя (centenary edition); инициативу его издания поддержали многие английские писатели, в их числе Б. Шоу и Т. Гарди. Новые, более совершенные переводы произвели впечатление на английских литераторов первой половины XX в., прежде всего модернистов, ознаменовав собою новый виток в восприятии англичанами Толстого и в целом русских писателей.

Интерес английских модернистов к русской литературе и искусству – часть общей «модернистской кампании» за освобождение искусства и повседневной жизни от викторианских норм – был продиктован поисками новых форм повествования, новых персонажей.

Самым трудным для британцев оказался ни на кого не похожий Достоевский. Первая переведенная на английский в 1881 г. его книга «Записки из Мертвого дома» была опубликована под названием «Погребенные заживо, или Десять лет каторжных работ в Сибири» (17). Позднее, в 1910 г., М. Беринг одобрительно отозвался об этом переводе Мари фон Тилло и сожалел о том, что его трудно достать (1, с. 107). Тайну удивительной ценности «Записок из Мёртвого дома» Беринг видел в том, что Достоевский «смело глядит в глаза правде; <...> не надевает наглазники и не отрицает существования зла, как это делают многие английские писатели <...>. Он находит образ Божий в самом закоренелом преступнике, и показывает нам его; вот почему эта книга одна из самых важных для человечества, которая когда-либо была написана» (1, с. 108–109).

Достоевского дольше, чем Толстого, читали во французских и немецких переводах. Но даже во французском переводе 1884 г. роман «Преступление и наказание» поразил Р.Л. Стивенсона, назвавшего его в одном из писем «величайшей книгой», прочитанной им за последние десять лет (цит. по: 31, с. 17). Ему вторили О. Уайльд, отозвавшийся о романе как о «великом шедевре» (5, с. 152), и Морис Беринг, который счел «Преступление и наказание» наиболее сильным из произведений Достоевского (1, с. 113) и заявил, что «все так называемые психологические и анализирующие творения, написанные во Франции и Англии с 1865 г., не только кажутся бледными и безжизненными рядом с огненным творением Достоевского, но ни в одном из них нет и капли его всеобъемлющей гуманности, нет веяния его светлой доброты» (1, с. 114). Так определяется английский статус этого романа, сохраняющийся до конца XX в. Стивенсон даже попробовал «применить» «Преступление и наказание» на себя: как позднее заметил Д. Дейви, он попытался втиснуть в свой рассказ «Маркхейм» (1885) – об убийстве хозяина ломбарда – весь роман Достоевского (15, с. 3). В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) Стивенсон продолжил диалог с Достоевским, развив тему двойничества, представленную в повести «Двойник» и продолженную Достоевским в «Преступлении и наказании» (линия Раскольников – Свидригайлов) и других романах. Особо выделил роман «Преступление и наказание» Уайльд в эссе «О нескольких романах» (1887), куда вошел его отзыв об «Униженных и оскорбленных». Предваряя более поздних критиков, он оценил дар Достоевского как психолога.

В 1910-е годы Морис Беринг, писавший о Достоевском: «...чем более он понимал безобразие и греховность жизни, тем более верил в Бога» (1, с. 140) – представил его как религиозного, христианского писателя, именно так в дальнейшем воспринимали его многие британские критики, прежде всего М. Марри. Вместе с тем Беринг определил еще одну матрицу восприятия Достоевского английскими литераторами, заметив, что он есть «нечто большее, чем русский писатель: он брат для всего человечества, а особенно для тех, кто отчаивается, страдает и угнетен» (1, с. 145).

Однако вплоть до 1912 г. Достоевский не был доступен широкому читателю. Период того, что называют его «культом», начался в 1912 г., когда в переводе Констанс Гарнет вышли «Братья Карамазовы», и в Лондоне «все мало-мальски интересующиеся литературой с неистовым восторгом зачитывались» этой книгой, считая ее «величайшим романом всех времен» (34, с. 144). Всего с 1912 по 1920 г. К. Гарнет перевела и опубликовала в издательстве Уильяма Хайнеманна 13 томов прозы Достоевского.

Вирджинии Вулф, центральной фигуре группы «Блумсбери» и английского модернизма как такового, Достоевский помог осознать метафизическое начало жизни, однако метафизика не была ее стихией. Достоевский интересовал ее прежде всего как романист-психолог: свою главную задачу она видела в том, чтобы «передать подвижность, ускользаемость души» (запись 4 июня 1923 г. в «Дневнике»). Но ее эссе о литературе и Достоевском свидетельствуют о том, что «душа» для нее синоним «сознания» (mind). В 1929 г. в эссе «Этапы романа», воздавая должное революционному воздействию романов Достоевского на английских прозаиков, она писала о том, что после викторианского мира «кустарников и лужаек» «мы вместе с Достоевским проплыли много миль в глубоких и пенистых водах души» (38, т. 5, с. 80).

Для большинства английских литераторов 1910–1920-х годов, как и для В. Вулф, Достоевский – воплощение не очень ясного им феномена «русской души», обыгрываемого на все лады.

Отклики о Достоевском английских писателей – Джозефа Конрада, Джона Голсуорси, Дэвида Герберта Лоуренса, Эдуарда Моргана Форстера, Олдоса Хаксли, позднее – Сомерсета Моэма, Джорджа Оруэлла, а еще позднее – Колина Уилсона, Энтони Бёрджесса, Грэма Грина, Айрис Мёрдок, Джона Фаулза (этот список можно продолжить) – были разными, но практически все они видели в нем прежде всего психолога, мистика, пророка, а не художника, реагировали на его «идеи» и вели с ним осознанный или неосознанный диалог (см.: 32; 6).

Ближе к концу XX в. известный писатель и критик Малкольм Брэдбери (1932–2000), подводя некоторые итоги восприятия Достоевского в Англии и за ее пределами, заметил, что понадобился «весь XX в., опыт его истории, чтобы понять Достоевского.

Он был, как Кафка, его естественный преемник <...> писателем огромного и ужасного пророческого дара. Практически ни один из крупных писателей XX в. не смог избежать его воздействия» (9, с. 31–32); Достоевский был одним из тех, кто создал «современное воображение» (9, с. 32), «предопределил дух» литературы XX в. (9, с. 33). По мнению Брэдбери, Достоевский, автор «Записок из подполья», дал мировой литературе, а в ее пределах и литературе английской, новый взгляд из «“подполья”», из глубин жизни и психологии» (9, с. 30), создал новый тип героя, точнее «антигероя», новый «иронико-исповедальный тип повествования», положив начало целому направлению в литературе (9, с. 37), новый метод письма, который он сам называл «фантастическим реализмом» (9, с. 41). На взгляд Брэдбери (он продолжил траекторию, идущую от Стивенсона), «самый известный и удачный» роман Достоевского – это «Преступление и наказание» (9, с. 37), а Раскольников – самый знаменитый персонаж писателя (9, с. 30). «И если город в “Преступлении и наказании” современный город, то Раскольников – явно современный интеллектурал <...>. Как и его темный двойник Свидригайлов, он – человек, родившийся из современного гнева и скуки, атеист и нигилист, верящий в либертинское право создавать свою мораль...» (9, с. 40). Брэдбери относит к традиции Достоевского «Улисса» Джойса и «современный метафизический триллер от Андре Жида до Грэма Грина» и усматривает «печать Достоевского» на экзистенциальной прозе, прозе абсурда, творчестве Жана-Поля Сартра и Альбера Камю (9, с. 52).

В 1900–1930-е годы в Англии переводили Чехова, Горького, Мережковского, Бунина, но особое, уникальное место в английской культуре принадлежит Чехову. Его начали публиковать в Англии с 1903 г., когда вышел сборник «Черный монах и другие рассказы» в переводе Р. Лонга. Но широко известен Чехов стал с 1916 г. (после публикации его «Рассказов» в переводах К. Гарнет). Пьесы его начали регулярно появляться на английской сцене с середины 1920-х годов (прежде они ставились sporadически).

Именно Чехов был признан «великим экспериментатором», создателем революционного «повествовательного метода». В 1923 г. романист Уильям Джемс Харди, автор первой английской

монографии о Чехове (20), утверждал, что он освободил литературу от «аффектации» и «неискренности» (21, с. 252).

Общеизвестно сильное воздействие Чехова на Кэтрин Мэнсфилд. «Нерешительность» «русского типа сознания», воплотившаяся особенно в чеховской прозе, импонировала В. Вулф. Чехов привлекал концовками рассказов в вопросительной интонации, «незавершенностью», возможностью «поисков» новых ответов.

Тем не менее очевидно, что русские писатели воздействовали на англичан не столько на уровне «приемов», поэтики (хотя было и это), сколько, прежде всего, в эстетико-философском плане. В 1910–1920-е годы Вулф противопоставляла духовность русской литературы «материализму» Арнольда Беннетта, Герберта Уэллса, Джона Голсуорси. В знаменитом эссе «Современная литература» (1919) она писала: «В самых предварительных заметках о современной английской литературе едва ли можно не упомянуть о русском влиянии <...> Если мы устали от своего материализма, то самый незначительный из их романистов, благодаря своей принадлежности к этой нации, обладает естественным преклонением перед человеческим духом. <...> Их святость заставляет нас стесняться собственной бездуховной, арелигиозной посредственности» (38, т. 3, с. 35–36). В эссе о Мередите в 1918 г. она заметила, что русские романисты, в отличие от английских авторов, не боятся «изображать безобразное» и «все глубже и глубже проникают в душу человека <...> с непоколебимым благоговением перед правдой» (38, т. 2, с. 275).

* * *

Англичане склонны в своей философии к конкретным практическим категориям – «жизнь», «искренность» и т.д. Примечательно, какое значение английские литераторы придавали категории «жизни». Стивенсон в одном из писем назвал «Преступление и наказание» «домом *жизни*» (здесь и далее курсив мой. – Т.К.), в котором люди «мучаются и очищаются» (цит. по: 1, с. 75). Вирджиния Вульф замечает в 1918 г.: «У русских – совершенно новая концепция романа, более глубокая и здоровая, отличающаяся большей широтой, чем наша. Эта литература допускает, чтобы *жизнь* в ее широте и глубине, со всеми тончайшими оттенками чувства и мысли вливалась на страницы книг и не подвергалась

там искажениям...» (37, с. 49); «...*Жизнь* – главное у Толстого, – замечает она, – как душа у Достоевского. И всегда в чашечке сверкающего, блестящего цветка этот скорпион – “зачем жить?”» (2, с. 244). «*Жизнь*» как лейтмотив творчества Толстого, впервые сформулированный еще М. Арнольдом, с неизменным изумлением варьируется британскими писателями и критиками разных поколений. «Ни один писатель, – по словам Дж. Голсуорси о Толстом, – не создавал такого осязаемого ощущения подлинной *жизни*» (4, с. 144). По мнению входившего в группу «Блумсбери» романиста Эдварда Моргана Форстера, «ни один английский писатель не велик так, как Толстой – столь *полна создаваемая им картина жизни человека*, на бытовом и героическом уровне» (19, с. 11).

За особое чувство жизни, «чудесное чувственное миропонимание», ценил Толстого Дэвид Герберт Лоуренс, радикальный критик цивилизации, иррационалист, «еретик», обращавшийся к «чувству крови», к «темным богам», т.е. к подсознанию, инстинкту, интуиции (28, с. 421). Его романы «Радуга» (1915) и «Любовник леди Чаттерли» (1928) рассматриваются критикой как полемический отклик писателя на «Анну Каренину» (39, с. 225–237): Лоуренс воспринял «Анну Каренину» очень лично, усмотрев параллели между Анной – Вронским и самим собой и своей женой Фридой. Создав в романе «Радуга» образ Урсулы, чей любовник Скребенский (офицер, аристократ) похож на Вронского (даже их фамилии перекликаются), Лоуренс поправляет «ошибку» Толстого: женщина типа Анны Карениной, воплощающая в себе такую жизненную силу, такую чувственную энергию, не должна погибнуть. В ситуации, аналогичной ситуации Анны, находится и Конни Чаттерли, с той разницей, что ее любовник – гораздо ниже нее на социальной лестнице, но и действие происходит в другие времена – после Первой мировой войны. Героини Лоуренса, в отличие от Анны, выбирают *жизнь*.

Выбор англичанами «вектора жизни» в творчестве русских писателей, особенно Толстого, объясним, вероятно, тем, что именно «жизни», «живого начала» не хватало нормированному, регламентированному викторианскому обществу, из которого, несмотря на все перемены, многое сохранилось в обществе XX в. Вероятно, не хватало его и английской культуре, прошедшей школу эстетиз-

ма конца XIX в. (назовем в связи с этим Уолтера Пейтера, Оскара Уайльда, Одри Бёрдсли и др.), а также школу эстетства модернизма с его культом литературы и литературности.

* * *

У английских интеллектуалов находит отклик утопическая составляющая русской литературы. Английские переводчики и биографы русских писателей, их критики, как правило, хотя и не всегда, – люди левой ориентации, среди них много фабианцев, членов существовавшего с 1884 г. Фабианского общества, сторонников постепенного реформирования общества по социалистическому образцу: это Констанс и Эдвард Гарнетты, Дж.Б. Шоу, Г. Уэллс. Русская литература знаменовала собою новое представление о литературе как хранилище не только универсальных человеческих ценностей, но и о социальном пространстве.

Русские романы кардинально отличались от «английской нормы». Английская литература в обществе с политическими свободами, ориентированная на средний класс, занимала свою, эстетическую нишу, отнюдь не главенствуя в общественной жизни, как это было в России, где в отсутствие политических свобод литература стала рупором социальной критики и центром оппозиции власти. Русская литература воспринималась английскими интеллектуалами начала XX в., отрекавшимися от либеральных ценностей предшествующего века, как источник новых путей к самоопределению. К этому кругу интеллектуалов принадлежали и уже упомянутые фабианцы, и модернисты, или умеренные авангардисты, «высоколобые радикалы» (highbrows) – Т.С. Элиот, Д.Г. Лоуренс, Уиндем Льюис, Э.М. Форстер, Вирджиния и Леонард Вулфы и вся группа «Блумсбери», для которой характерно сочетание философского и политического рационализма, культа индивидуальности и эстетизма. То есть русские писатели оказываются близкими и «социальным пророкам своего поколения» – Уэллсу и Шоу, и полемизировавшим с ними модернистам.

* * *

Но у этого «культурного трансфера», как, впрочем, и у всякого другого, были свои пределы. Эти пределы хорошо прочувст-

вовала все та же В. Вулф. В эссе «Русская точка зрения» (1925) она пишет: в мире, полном нищеты, самое главное – понять наших страждущих братьев – и при этом не умом, а сердцем – «вот облако, которое нависает над всей русской литературой и увлекает нас в свою тень с высот нашего великолепия <...>. Мы становимся неловкими и лишенными непосредственности; отказываясь от наших собственных качеств, имитируя доброту и простоту, что в высшей степени тошнотворно. Мы не можем сказать слово “брат” с простотой убеждения. <...> Английский читатель погружается в русскую литературу, как в пучину волн, и ему, избитому и помятому о прибрежные камни... нелегко почувствовать себя непринужденно. <...> В Англии <...> общество разделено на низшие, средние и высшие классы, каждый со своими традициями, своими манерами и в какой-то степени со своим языком. Существует постоянное давление, заставляющее английского романиста, независимо от его желания, замечать эти барьеры, и – как следствие – ему навязывается порядок и определенная форма; он более склонен к сатире, чем к состраданию, к исследованию общества, чем к пониманию индивидуумов как таковых» (2, с. 242).

Позднее, в 1929 г., в эссе «Этапы литературы» Вулф критикует роман «Бесы» Достоевского: «Отбросить цивилизацию и погрузиться в глубины души еще не означает реального положительного результата» (38, т. 5, с. 70). В это время образцом романиста для нее был уже не Достоевский, а Пруст. Художественное «буйство» Достоевского – постоянный мотив отзывов В. Вулф, напоминавших об образе дикой, не «укрошенной цивилизацией» России.

Чем больше англичане узнавали Достоевского, тем больше он их «пугал». Писатель Арнольд Беннетт противопоставлял «высший и ужасный пафос» Достоевского «спокойной и изысканной мягкой красоте» Тургенева (8, с. 209, 212–213). Атмосфера романов Достоевского, по словам писателя Литтона Стрейчи, «взволнованная, лихорадочная, напряженная», явно контрастирует с атмосферой обычного английского романа (33, с. 176–177). Известный критик Перси Лаббок утверждал, что Достоевский в 1912 г. по «складу ума и литературному методу гораздо более чужд западной литературной манере, чем два великих романиста

<Толстой и Тургенев>» (29). Достоевский оказался для англичан слишком, даже утомительно необычен. Э.М. Форстер заметил: «У него свой замечательный метод психологического анализа. Но он не наш» (19, с. 132). В. Вулф признала: персонажи Достоевского чужды британскому темпераменту.

Очевидно, что и Достоевский, и даже Л. Толстой, поразив англичан, произведя на них глубокое впечатление, «своими» не стали, что объяснялось глубинными различиями английского и русского социумов. Возможно, к 1910 г. либерализм как идеология XIX в. и «умер», но британский либерально-консервативный индивидуализм, сохранившийся как тип мировосприятия, как основа личностного бытия, был чужд общинно-коллективистской идеологии, апелляции к традициям христианской общины, характерным для русской культуры, ориентированной на общественную гармонию как высший идеал. К коренному различию ценностных установок добавлялось также иное чувство пространства, пейзажа, иная логика национального характера, масштаба и откровенности личностных проявлений – это и рождало у английских писателей и читателей ощущение любопытного, даже привлекательного, но «чужого», принадлежащего иному культурному миру, иному цивилизационному типу, – отсюда бесконечные рассуждения о «загадочности», «о мистической душе» русских, отсюда двойственность восприятия.

Лишь в случае Чехова мы наблюдаем редкий для англичан феномен усвоения чужого как своего, но и тут с оговорками. Англичане ценят Чехова за глубокий психологизм, нравственную взыскательность, неприятие несовершенств жизни, т.е. вроде бы за то, что свойственно и Достоевскому, и Толстому, но у него представлено без присущего им «русского максимализма», без надрыва, дидактики, тонко, с мягким юмором, «тихим голосом» – в «английской манере».

Писавший на исходе русской классической традиции, Чехов как творческая личность ближе «западному человеку», «европейцу»: ему свойственны индивидуализм, ирония, ощущение «холода бытия», сдержанность, «хороший вкус». По словам видного английского театрального критика Кеннета Тайнена, англичане наполнили «Вишневый сад» «тоской по прошлому, свойственной

английской культуре, но чуждой Чехову» и наградили его «почетным званием англичанина» (3, с. 193). Но дело еще и в том, что Чехова проще переводить, чем, допустим, Бунина, который и в прозе был поэтом. Язык Чехова проще, его проза построена на репликах, недоговорках, мизансценах, символах, создающих ее особую атмосферу и вполне передаваемых в переводе.

По словам Доналда Дейви, «Толстой несомненно, Достоевский с большим сомнением и, в конце концов, Чехов совершенно смехотворно были втиснуты в ниши, которые оставались незаполненными в викторианском зале славы – среди мудрецов и пророков, великих моральных учителей: Карлейла и Гёте, Эмерсона и Рёскина» (16, с. 177). Толстой, Достоевский и Чехов вошли в британский пантеон, но слова «втиснуты» и «смехотворно» вносят коррективу: войти-то вошли, но уж слишком они другие, даже Чехов.

Таким образом, в конце XIX – первые десятилетия XX в. русская культура существенно расширила для англичан рамки художественного и эстетико-философского пространства, хотя, разумеется, англичане сохранили свои основополагающие эстетические матрицы. Происходит важный имагологический сдвиг, кардинальное изменение «русского стереотипа»: после более чем трех с половиной веков (с XVI в.) восприятия России преимущественно как отсталой варварской страны, «страны рабов, страны господ», в Англии утверждается и в дальнейшем сохраняется на протяжении всего XX в. и даже в начале XXI в. взгляд на Россию как страну великой культуры, что не отменяет прежнего стереотипа, но укрепляет изначально заложенную в нем (и периодически проявляющуюся) двойственность отношения англичан к России.

Многолика «картина России», создаваемая в настоящем британскими СМИ: разумеется, в центре их внимания все важные события российской политической жизни, и здесь, разумеется, много «горьких пилюль» в адрес России. Сохраняется идущий из глубины веков стереотип о государстве, недружелюбном к своим подданным; о благоденствующих, живущих в роскоши власть имущих и бедном, несчастном, бесправном народе. Россия в глазах англичан, как всегда, страна беззакония, социальной несправедливости.

Английские писатели начала XXI в. (назовем Мартина Эмиса, Джулиана Барнса, Д.М. Томаса, Уильям Бойда – список довольно длинный) отдают предпочтение русской литературе, о чем, в частности, свидетельствует проведенный в начале 2012 г. опрос 125 писателей Великобритании и США, по результатам которого первое место в списке величайших писателей всех времен занял Лев Толстой, «обойдя» Шекспира и Джойса, Набоков оказался на четвертом месте, Чехов – на восьмом, Достоевского вообще не оказалось в этом списке. В десятке лучших произведений XIX в. первое место заняла «Анна Каренина», пятое – рассказы Чехова, девятое – «Преступление и наказание»; «Лолита» Набокова признана лучшим произведением XX в.

Современное представление о России и русских сложилось в Англии во многом на основе восприятия русской классической литературы. Историк, посол в СССР и России в 1988–1992 гг. Родрик Брейтуэйт заметил, что романами великих русских писателей зачитывались все образованные англичане, хотя большинство из них не прочитали ни одной страницы Гёте, Данте или Расина и не имеют ни малейшего представления о существовании великой индийской, японской или китайской литературы (10).

Таким образом, очевидно, что в Англии репутацию России как великой страны спасает ее литература и – шире – культура. У англичан до сих пор «захватывает дух», когда в лондонском соборе Святого Павла звучит (например, во время пасхальных фестивалей) «Всенощная» Рахманинова или произведения Мусоргского, Балакирева, Шостаковича, Чайковского.

Современная английская литература преподносит свои сюрпризы. Так, роман, пожалуй, одного из самых ярких современных английских прозаиков Йена Макьюэна «На Чезэлском взморье» (*On Chesal beach*, 2007) – драматичная, филигранно написанная психологическая книга о любви, ее уникальности, о дисбалансе духовного и физического начал, порожденном как пуританским воспитанием, так и природой самого человека, поражает совершенно бунинской тональностью, по-бунински звучащим (необычным в английской литературе) лейтмотивом катулловского «*amata nobis quantum amabitur nulla*» («любимая мною, как ни одна другая любима не будет»). Замечу, что впервые «Темные аллеи», и в том

числе рассказ «Руся», вышли в английском переводе Ричарда Хэйра в издательстве Джона Леманна в 1949 г.

Список литературы

1. *Беринг М.* Вехи русской литературы / Пер. В. Базилевской. – М.: Товарищество Скоропечатни А.А. Левенсон, 1913. – 167 с.
2. *Вулф В.* Русская точка зрения / Пер. К. Атаровой // *Атарова К.* Англия, моя Англия: Эссе и переводы: Сборник. – М.: Радуга, 2006. – С. 236–244.
3. *Тайнен К.* Московская метла // Современный английский театр: Статьи и высказывания театральных деятелей / Сост. и ред. Ф. Крымко; Пер. с англ. В. Позина и др.; Предисл. А. Аникста. – М.: Искусство, 1963. – С. 193–198.
4. Толстой и зарубежный мир: В 2 кн. / Гл. ред. Анисимов И.И. – М.: Наука, 1965. – Кн. 1.–620 с. – (Лит. наследство; Т. 75).
5. *Уайльд О.* «Униженные и оскорбленные» Достоевского // *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 т. – М.: Республика, 1993. – Т. 2.– 543 с.
6. *Хуснулина Р.Р.* Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. – Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2005. – 260 с.
7. *Arnold M.* Count Leo Tolstoy // *Fortnightly review.* – L., 1887. – Vol. 48. – P. 784–793. (Эта статья вошла во второй том «Критических эссе» Арнольда.)
8. *Bennett A.* Books and persons: Being comments on a past epoch, 1908–1911. – L.: Chatto & Windus, 1917. – 337 p.
9. *Bradbury M.* Dostoevsky // *Bradbury M.* The modern world. Ten great writers. – L.: Penguin, 1989. – P. 27–52.
10. *Braitwaite R.* Across the Moscow river: The world turned upside down. – New Haven, Conn.: Yale univ. press, 2002. – 371 p.
11. *Brewster D.* East-West passage: A study in literary relationships. – L.: Allen and Unwin, 1954. – 328 p.
12. *Bullock Ph.R.* Rosa Newmarch and Russian music in late Nineteenth and early Twentieth-century England. – Ashgate: Royal musical association, 2009. – 195 p.
13. *Bunin I.* Dark avenues and other stories / Transl. by Richard Hare. – L.: John Lehmann, 1949. – 223 p.
14. *Chesterton G.K., Perris G.H., Garnett E.* Leo Tolstoy. – L.: Hodder and Stoughton, 1903. – 37 p. – Reprinted from the Tolstoi issue of «London Bokman». 1901, March.
15. *Davie D.* Russian literature and modern English fiction. – Chicago: Univ.press, 1965. – 244 p.
16. *Davie D.* «Mr. Tolstoy, I presume?» The Russian novel through Victorian spectacles // *Slavic excursions: Essays in Russian and Polish Literature.* Davie D. (ed.) – Manchester: Carcanet press, 1990. – P. 271–280.
17. *Dostoevsky F.* Buried alive or ten years penal servitude in Siberia / Transl. by Marie von Thilo. – L.: Longmans, Green and Co, 1881. – 372 p.
18. *Ellis H.* The new spirit. – L.: G. Bell and Son, 1890. – 270 p.

19. *Forster E.M.* Aspects of the novel. – N.Y.: Harcourt Brace, 1927. – 224 p.
20. *Garnett R.* Constance Garnett: A heroic life. – L., 1991. – 402 p.
21. *Gerhardie W.A.* Anton Chekov biography. – L.: Macdonald, 1974. – 172 p.
22. *Gerhardie W.* On the secret of Chekhov's literary power // Chekhov: The critical heritage / Ed. Emeljanow V. – L., 1981. – 472 p.
23. *Gettman R.A.* Turgenev in England and America. – Urbana (Ill.), 1941. – 196 p.
24. *Gifford H.* Tolstoy. – Oxford: Oxford univ. press, 1982. – 88 p.
25. *Gosse E.* Critical Kit-Kats. – N.Y.: Dod, Mead, 1903. – 302 p.
26. *Kaye P.* Dostoevsky and English modernism, 1900–1930. – Cambridge, 1992. – 248 p.
27. *Kenworthy J.C.* A pilgrimage to Tolstoy. Being letters from Russia to the New Age etc. – Croydon: Brotherhood Publishing Co., 1896. – 45 p.
28. *Lawrence D.H.* Phoenix II: Uncollected, unpublished and other prose works. – N.Y.: Viking, 1960. – 640 p.
29. [*Lubbock P.*] Dostoevsky // Times literary supplement. – L., 1912. – July 4. – P. 269.
30. *Mirsky D.S.* Jane Ellen Harrison and Russia. – Cambridge: W. Heffer and sons, 1930. – 20 p.
31. *Muchnic H.* Dostoevsky's English reputation, (1881–1936). – Northampton (Mass.): Smith college, 1939. – 219 p.
32. *Phelps G.* The Russian novel in English fiction. – L.: Hutchinson, 1956. – 270 p.
33. *Strachey L.* Spectatorial essays. – L.: Chatto and Windus, 1964. – 218 p.
34. *Swinnerton F.* The Georgian literary scene. A panorama. – L.: Hutchinson, 1935. – 548 p.
35. *Turner. Ch.* Count Leo Tolstoi as novelist and thinker. – L.: Trübner & Co., 1888. – 191 p.
36. *Vogüé E.M.de.* Le roman Russe. – Paris: Plon-Nourrit, 1886. – 351 p.
37. *Woolf V.* Granite and Rainbow / Ed. Woolf L. – L.: Hogarth press, 1958. – 239 p.
38. *Woolf V.* Essays: In 6 vols. / Ed. by Andrew McNeille, Stuart N. Clarke. – L.: Hogarth press, 1986–2011.
39. *Zytaruk G.J.* D.H. Lawrence's *The Rainbow* and Leo Tolstoy's *Anna Karenina*: An Instance of Literary 'Clinamen' // Tolstoi and Britain / Ed. Gareth Jones W. – Oxford, Washington, D.C.: Berg, 1995. – P. 225–237.

Г.О. Усатенко

«КОГНИТИВНЫЙ ПОВОРОТ» КАК ОСНОВА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

Когнитивный (т.е. познавательный) поворот в истории литературы во второй половине XX в. привел к новому подходу в анализе и исследовании литературных произведений. Дело в том, что за последние 20 лет в Украине и в других славянских странах активно работают над подготовкой академических историй литератур. Но это касается и постмодернистского понимания прошлого, ибо современные тенденции европейского осмысления истории уходят от концепции универсальной истории как совокупности фактов и исторических данных.

Постмодернистская культура акцентирует внимание на необходимости новых принципов и моделей интерпретации истории и исторической культуры. Один из таких подходов основывается на разграничении эстетического, политического и когнитивного измерений исторической культуры. В связи с этим возникает проблема интерпретации исторического прошлого в художественной культуре XVII–XVIII вв.

Когнитивный подход учитывает язык произведения, социально-историческую действительность, прежнюю и современную рецепции произведения, наконец, смысл художественного *кон-*

* *Усатенко Г.О.* «Когнитивный поворот» как основа для изучения истории литературы: (На материале украинской литературы XVII–XVIII вв.) // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. – С. 186–187.

цепта, т.е. «результата столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» (определение академика Д.С. Лихачёва). Украинская литература XVII–XVIII вв. дает основания говорить о целом ряде концептов-образов: «Христос», «Богородица», «время/tempus fugit»¹, «герой-казак», «государственность» и др. Так, метаконцептами ядра концепта-образа «государственность» (укр. «державність») являются «казаки-народ» и «отчизна-автономия», а согласно мнению автора реферируемой статьи, метаконцептом ядра «государственности» можно назвать также «вольность-свободу» (с. 187).

И.Г.

¹ Tempus fugit (лат.) – время бежит.

С.Ш. Шарифова

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

С.Ш. Шарифова из Института литературы им. Низами Национальной академии наук Азербайджана (Баку) отмечает, что литературная фантастика испытывает большое влияние мифологии и науки. Как и мифология, фантастика смешивает действительность и сверхъестественное, отображает мир неправдоподобно. Что касается науки, то автор реферируемой статьи считает, что основная функция научной фантастики в художественных произведениях – «показать, что будет представлять из себя то или иное явление, та или иная тенденция в своем перспективном развитии» (с. 324). Иначе говоря, эта функция литературной фантастики тесным образом связана с состоянием развития науки. За последнее время получили большое распространение произведения в стиле «fantasy», которые обращаются только к подсознательному, к образам фантазии, т.е. к архетипам, тогда как научная фантастика обращается к разуму, к рациональному началу.

Термин «научная фантастика» был введен в оборот в 1926 г., когда появилось множество произведений о судьбе изобретений и ответственности ученого за его изобретение перед человечеством и своей совестью. В качестве разновидности фантастического романа автор статьи выделяет такой жанр, как научно-фантастический роман с элементами утопии либо антиутопии,

* Шарифова С.Ш. Жанровая природа фантастической литературы // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. – С. 323–325.

причем во всех этих вариациях налицо сочетание мифологизма и научности. Но бывает и соединение других жанров в одном романе. Так, романы английского писателя Олдоса Хаксли (1894–1963) «Прекрасный новый мир» (1932) и «Остров» (1962) оказываются двойственными. Первый из них является научной фантастикой и сатирической антиутопией, а второй объединяет буддизм с положительной утопией. В романе «Прекрасный новый мир» высмеиваются дарвиновская теория и культ машины. Роман «Остров» содержит также сатиру на нравы английского общества второй половины XIX в.

Утопию и антиутопию часто представляют в теории литературы как отдельные жанры. Роман И. Ефремова «Туманность Андромеды» считается утопией, а «Мы» Е. Замятина – антиутопией. Булгаковская повесть «Дьяволиада» – утопия, а «Котлован» А. Платонова – антиутопия. В стиле утопии и антиутопии создаются также драматические и лирические произведения. Например, перу М.А. Булгакова принадлежит написанная в 1931 г. антиутопия «Адам и Ева». Это пьеса о будущей войне, где изображено газовое нападение, от которого погибает все население Ленинграда. Остаются живыми всего несколько человек, поскольку изобретатель аппарата, спасающего от газа, осветил их своим лучом. Пьеса Булгакова «Адам и Ева» была опубликована только в 1987 г. в журнале «Октябрь».

«С учетом вышесказанного фантастику (так же, как и утопию, и антиутопию) целесообразно было бы рассматривать как литературное направление, в рамках которого могут создаваться произведения в различных жанрах», – заключает автор реферируемой статьи (с. 325).

И.Л. Галинская

Дж.Д. Нил

ВОРДСВОРТ, МИЛЬТОН И ВОПРОС ЖАНРА*

Американский литературовед Дж. Дуглас Нил определяет жанр двух поэм – У. Вордсворта и Дж. Мильтона – в своей статье.

Поэма Уильяма Вордсворта (1770–1850) «Тиктернское аббатство» была опубликована в сборнике «Лирические баллады», созданном совместно Вордсвортом и Сэмюэлом Тейлором Колриджем (1772–1834). Поэма Вордсворта имеет длинное название: «Строки, сочиненные в нескольких милях от Тиктернского аббатства после нового посещения берегов реки Уай во время поездки. 13 июля 1798» («Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of Wye during a tour»). В литературной критике это произведение английского поэта именуется кратко – «Тинтернское аббатство». Поэма Джона Мильтона (1608–1674) «Лисидас» имеет подзаголовок: «Жалобная песнь о друге, утонувшем во время его поездки из Честера в Ирландском море. 1637» («A lament for a friend drowned in his passage from Chester on the Irish Seas»).

Вордсворт считал, что его поэма отвечает жанру оды, «но не рискнул ее правильно назвать» (с. 197). Милтон именовал свою поэму элегией. Как известно, ода – это жанр лирической поэзии, написанный строфами, в каждой из которых от двух до 16 стихов. Элегия (от греч. *elegos*, жалобная песнь) – это также

* *Kneale J.D.* Wordsworth, Milton, and a question of genre // *Modern philology*. – Chicago, 2011. – Vol. 109, N 2. – P. 197–220.

лирический жанр, стихотворение медитативного или печального содержания. Элегия возникла в Греции в VII в. до н.э.

Современные исследователи расходятся во мнениях при определении жанра «Тинтернского аббатства». Одни полагают, что это ода, написанная в духе пеанов древнегреческого поэта-лирика Пиндара. Другие уверены, что поэма Вордсворта соответствует эпохам римского поэта Горация. Третьи пишут, что «Тинтернское аббатство» вообще нельзя назвать одой. Автор реферируемой статьи предлагает сравнение «Тинтернского аббатства» с поэмой «Лисидас». Обе написаны 28-летними поэтами, обе о поэтическом призвании и о трагедии потери.

Вордсворт интересовался творчеством Мильтона еще в ранней молодости и экспериментировал в жанре пасторальной элегии. Исследователи считают, что раннее стихотворение поэта «Собака. Идиллия» имитирует мильтоновскую «Лисидас». В «Тинтернском аббатстве» Вордсворт рассказывает о том, что прошло пять лет с тех пор, как он побывал у берегов реки Уай, а это напоминает начало элегии «Лисидас», т.е. обе поэмы принадлежат к жанру «return poem», т.е. «стихи о возвращении» (с. 203). Вордсворт говорит, что он изменился «с тех пор, как впервые побывал среди этих холмов» (с. 206). Он пишет о своей потере, т.е. о смерти сестры, о которой он скорбел в стихотворении «Она жила среди нехоженных путей» («She dwelt among the untrodden ways»). Словом, как считает американская исследовательница Л. Ньюлин, «потеря – это настоящий сюжет поэмы» (с. 206). Понятно, почему поэт не назвал «Тинтернское аббатство» одой, комментирует мнение Л. Ньюлин автор реферируемой статьи, ведь в оде он должен был бы петь о победе, а не о потере.

Рассматривая форму и содержание поэм Вордсворта и Мильтона, Дж.Д. Нил приходит к выводу, что влияние последнего несомненно. Ведь Милтон постоянно пользуется приемом «риторического обращения», а этот прием (англ. *apostrophy*) позволяет Вордсворту обратиться не только к сестре, но и к текущей в лесу реке. Если поэма Мильтона предлагает «традиционный пример потери, рыдания и утешения, то Вордсворт, напротив, признает потерю, но отрицает рыдание» (с. 201). Риторическое обращение Вордсворта к сестре, по мнению автора реферируемой статьи,

также является «возможным эхом» тридцатого сонета Шекспира, где говорится: «Веду я счет потерянному мной / И ужасаюсь вновь потере каждой» (перевод С. Маршака).

«Вордсворт, по-видимому, знал, что он создал поэму-гибрид типа сложного жанра “лирической баллады”. Точно так же поэма Мильтона – это ода и пасторальная элегия, превращенные в погребальную песнь», – заключает автор реферируемой статьи (с. 220).

И.Л. Галинская

Т.М. Николаева

О ЧЕМ НА САМОМ ДЕЛЕ НАПИСАЛ МАРСЕЛЬ ПРУСТ?*

Состоящий из семи романов цикл «В поисках утраченного времени» французский писатель Марсель Пруст (1871–1922) начал создавать будучи тяжело больным, последние романы вышли в свет уже после смерти писателя. В 1919 г. Пруст получил Гонкуровскую премию за второй роман цикла – «Под сенью девушек в цвету» (1918). Литературоведы, которые судят о творчестве Марселя Пруста, как правило, относят его произведение к литературе «потока сознания». Как отмечал американский философ и психолог Уильям Джеймс, придумавший термин «поток сознания», в книге «Научные основы психологии» (1890), «мы то видим, то слышим, то рассуждаем, то хотим, то вспоминаем, то ожидаем, то любим, то ненавидим <...> Сознание <...> течет. Поэтому метафора “река” либо “поток” всего естественнее рисует сознание»¹. К школе «потока сознания» причисляют (вместе с М. Прустом) Гертруду Стайн, Вирджинию Вулф, Дж. Джойса, Т. Элиота, Андрея Белого и др.

Автор реферируемой книги высказывает новую для прустоведения мысль о том, что писатель в цикле «В поисках утраченного времени» описывает то, чего не было никогда, и то, «что мерещится, или мечтается, тяжело больному подростку (потом –

* *Николаева Т.М.* О чем на самом деле написал Марсель Пруст? – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 128 с. – (Studia philologica. Series minor.)

¹ Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 918.

тяжело больному юноше, потом – вышедшему из больницы старику) из обеспеченной буржуазной семьи, в основном находящемуся в постели, задыхающемуся от приступов удушья, много читающему, пытающемуся писать, стать писателем, и, конечно, окруженному заботами реальных близких и родных» (с. 9, 46). В тексте различаются *реальная* и *виртуальная* действительность.

Имя героя цикла романов «В поисках утраченного времени» – Марсель – совпадает с именем писателя. Автор реферируемой книги находит несколько слоев текста: реальная жизнь Марселя – мальчика, юноши и старика; виртуальное воображение больного героя-неудачника; социально-политические рассуждения то ли героя, то ли самого Марселя Пруста и их же рассуждения о сути настоящего искусства. Основное действие произведения (если считать, что таковое есть) происходит во время дела Дрейфуса, т.е. обвинения офицера французского Генерального штаба А. Дрейфуса в шпионаже в пользу Германии, которое завершилось его реабилитацией в начале XX в. Заканчивается действие и рассказ о действующих лицах уже в эпоху Второй мировой войны, т.е. спустя 20 лет после смерти самого Марселя Пруста, отчего действующие лица в романе «не похожи на людей сороковых годов XX века. Они застыли, и в то же время чудовищно постарели» (с. 96).

Сюжетная путаница в тексте приводит к тому, что «Пруст описывает мир много позднее своей собственной смерти, описывает будущее, каким он его видел или каким оно мерещилось его герою» (с. 99). Когда же в «Обретенном времени», седьмом романе цикла, появляются рассуждения о подлинном, а не ложном или фальшиво-поверхностном искусстве, то, на взгляд автора реферируемой книги, герой Марсель «преображается в писателя Марселя Пруста» (с. 100).

Произведение Пруста, включает Т.М. Николаева, многомерно, причем «линии и пространства в нем сплетаются и расплетаются», а текст предлагает читателю несколько возможных интерпретаций (с. 107).

И.Л. Галинская

Михаил Гронас

НАИЗУСТЬ: О МНЕМОНИЧЕСКОМ БЫТОВАНИИ СТИХА*

В статистическом измерении XX век был веком верлибра на Западе, но не в России. И дело не только в количестве, но и в символической ценности: все канонические русские поэты, начиная с Серебряного века и вплоть до последнего общепризнанного национального классика Иосифа Бродского, писали в основном рифмованным и метризованным стихом.

Одно из истолкований этого феномена связано с возрастом русской поэтической традиции. По западноевропейским меркам русская поэзия сравнительно молода, период «истощения ресурсов» у нее пока не наступил и резерв формальных возможностей еще не исчерпан. Однако идея «исчерпанности» и метафора «ресурсов» едва ли применимы к области литературных форм. Воспроизводство культурных форм прекращается не тогда, когда истощаются их (на самом деле неистошимые) ресурсы, но в тот момент, когда на них падает спрос. В случае с традиционным стихом такой спрос поддерживается мнемоническим бытованием поэзии – сетью культурных практик, связанных с запоминанием, воспроизводством и трансляцией религиозных или литературных текстов. Эти практики, в свою очередь, зарождаются и поддерживаются внутри систем воспитания и образования, которые навязывают

* Гронас М. Наизусть: О мнемоническом бытовании стиха // НЛЮ. – М., 2012. – № 114. – Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114>

школьникам представление о ценности заучивания стихов наизусть и вырабатывают в них соответствующие навыки.

Метр, рифмы и строфы представляют собой не что иное, как мнемонические средства. Когда общество перестает запоминать поэзию наизусть, средства ее фонической (и мнемонической) организации оказываются невостребованными, что и произошло на Западе. В советской же России и у власти, и у населения были причины продолжать заучивать и запоминать, поддерживая тем самым жизнеспособность рифмы и метра. Иными словами, пока читатели читают по памяти, поэты пишут для памяти.

Заучивание наизусть – одна из древнейших и наиболее распространенных культурных практик, играющая ключевую роль во всех традициях с каноническими текстами, будь то Веды, Коран или гомеровский эпос. Дословное запоминание часто появляется вместе с распространением письма и письменной фиксацией основополагающих текстов и частично вытесняет предшествующую практику исключительно устного, импровизационного эпоса. И во всех традиционных литературных культурах запоминание наизусть, декламация по памяти, цитирование были важнейшей частью социального и психологического бытования поэзии.

Литературные и эстетические функции заучивания наизусть всегда были неотделимы от педагогических. Запоминание объединяет два основных способа обучения: механическое подражание образцу или модели и дискурсивное обучение, направленное на более абстрактное знание. «Выучивание наизусть» осознавалось как квинтэссенция любого «учения», операция, в которой сущность обучения выражена наиболее ярко.

То, насколько широко распространены в культуре, прежде всего в системе образования, «наизустные» практики, может служить мерилom «традиционности» этой культуры. Исключительный характер западной цивилизации выразился в том, что сопротивление заучиванию наизусть проявилось в ее истории исключительно рано. Первое из дошедших до нас упоминаний о заучивании наизусть в педагогике, обнаруживаемое в седьмой книге «Законов» Платона, уже содержит критику этого метода. Это оказалось возможно благодаря тому, что в Древней Греции предметом заучивания были светские поэмы; греческая цивилизация не обладала

«священным текстом», непререкаемый авторитет которого был бы predetermined божественным происхождением.

Когда на Западе светские тексты (прежде всего из классического канона и затем из национальных литератур) вновь занимают центральное место в школьном образовании, заучивание наизусть и зубрежка становятся излюбленной мишенью критики педагогических реформаторов. Успеху этой критики содействовали два обстоятельства. Во-первых, распространение визуальных средств и наглядных пособий постепенно лишало речевую – как письменную, так и устную – педагогику ее монопольного статуса. Во-вторых, по мере распространения и удешевления печати заучивание делалось все менее необходимым в качестве средства «ти-ражирования» учебных текстов.

К концу XIX – началу XX в. метод заучивания наизусть в преподавании нелитературных предметов сохранялся лишь в обиходе педагогов-ретроградов или в школах для бедных, где не хватало учебных пособий. Заучивание же стихов (а часто и прозы) на уроках словесности оставалось легитимной педагогической практикой, главным образом благодаря престижу поэзии и умению цитировать и опознавать цитаты. Эта практика, пусть и утратив прежнее значение, дожила до первой половины XX в. Ее «отступление», более или менее повсеместное на Западе, в различных культурах происходило с разной скоростью.

Раньше всех запоминать наизусть разучились в США. Отчасти это произошло благодаря исключительному влиянию педагогов-прогрессистов, непримиримых противников всех форм заучивания наизусть. Запоминание поэзии неизменно ассоциировалось с «зубрежкой», у которой не было эстетического оправдания и которая поэтому рассматривалась как чистое педагогическое зло.

Отказ от заучивания наизусть в образовании привел к исчезновению одного из центральных каналов циркуляции поэзии в обществе: способность цитировать и узнавать стихотворные цитаты становилась все менее востребованной и социально значимой. К концу XIX – началу XX в. именно исчезновение практики заучивания наизусть, вначале из школы, а потом из всего культурного обихода, повлекло за собой радикальную трансформацию поэтических форм и привело к повсеместному распространению сво-

бодного, т.е. немнемонического, стиха. Иными словами, учителя перестали задавать учить стихи наизусть, читатели перестали запоминать, а поэты – сочинять в расчете на запоминание.

В Западной Европе благодаря сопротивлению консервативных образовательных традиций (таких, как католические и классические гимназии) этот процесс шел гораздо медленнее, чем в Америке. В России же поэзию учили наизусть и в школе, и вне ее на протяжении всего XX в. и, хоть и в меньшей степени, продолжают это делать и сейчас. Почему мнемоническая функция поэзии сохранялась в России гораздо дольше, чем на Западе?

Русская ситуация отличалась от западной не значимостью литературы, а условиями ее тиражирования и распространения. На всем протяжении русской литературной истории официальная идеологическая и религиозная цензура была в России в целом более суровой, чем в других европейских странах. Однако значение «наизуственности» отнюдь не исчерпывалось возможностью избежать цензуры обращением к «догутенбергову» каналу распространения информации. В период своего расцвета в начале XIX в. мнемоническое бытование стиха было ярким культурным феноменом, который связывал частную и публичную сферы – дом, школу и салон, и включал целую сеть культурных практик: заучивание наизусть в детской комнате и в школе, переписывание и запоминание любимых стихов, чтение по памяти про себя, декламация в дружеском кружке, публичное чтение, цитирование и узнавание цитат в общении, в публичных речах, в литературных текстах.

На примере Пушкина видно, что его поэтический успех приравнялся к мнемоническому успеху его стихотворений. В глазах современников Пушкина посмертная слава (литературное бессмертие) и прижизненная слава (известность, популярность) являлись понятиями симметричными: суть литературного бессмертия состоит в том, что потомки вспоминали произведения поэта после его смерти, в то время как прижизненная слава определяется тем, как часто его стихи запоминались современниками.

Запоминание наизусть нередко оказывалось побочным продуктом переписывания – в основе этого явления лежит известный эффект взаимного усиления моторной и вербальной памяти. Именно через сеть рукописного и «наизустного» распространения

пушкинские «вольные» (нарушающие сексуальные, религиозные и политические табу) стихотворения конца 1810–1820-х годов запечатлелись в коллективной памяти нации. Рукописное и мнемоническое распространение «безопасных» пушкинских текстов 1820-х годов было связано с более прозаическим обстоятельством – ценой на книги. Новые читатели, люди молодые и, как правило, бедные, часто не могли себе позволить заплатить неслыханную цену в пять рублей за томик стихов. Не последнюю роль играли и социальная ценность практики, чувство принадлежности, способность распознать «своего».

После смерти Пушкина его мнемонический статус стал частью национальной идентичности. Каждый образованный русский будет знать наизусть по крайней мере несколько строчек из Пушкина хотя бы потому, что к тому времени его стихи будут включены во все хрестоматии и учебники.

В первые годы после революции большевистские педагоги, наследуя реформаторам XIX в., объявили запоминание наизусть формой буржуазного гнета. Но в начале 1930-х годов, с усилением идеологического контроля над образованием, заучивание поэзии было заново открыто в качестве эффективного инструмента внушения чувства национальной и идеологической общности. Составители советских школьных программ предлагали для запоминания прежде всего стихи Пушкина, Лермонтова и Некрасова. Отбирались стихотворения, наиболее созвучные победившей идеологии и классовому подходу. По иронии судьбы это означало, что те самые стихи, которые когда-то переписывались от руки тайком и заучивались наизусть совершенно добровольно как знак политического инакомыслия, теперь были предписаны к заучиванию как средство насаждения официальной доктрины. Позднее «аполитичная» лирика постепенно вернулась в школьные программы под рубриками «стихи о природе, любви, дружбе и родине». Вплоть до распада СССР литература продолжала оставаться одним из важнейших школьных предметов, а заучивание наизусть – неотъемлемой частью преподавания литературы.

Однако советским идеологам пришлось убедиться в том, что заученная поэзия – обоюдоострое оружие: дети (и взрослые), стремившиеся избежать «патриотического воспитания», искали

убежище в личном мире литературной и культурной памяти, надежно защищенном от вторжения идеологии. Цензура и недоступность печатных изданий привели к возрождению и расцвету переписывания от руки и заучивания, неподцензурных каналов распространения литературы, известных нам по пушкинской эпохе. Главное отличие заключалось в том, что в советское время распространение и хранение (включая хранение в памяти) запрещенных текстов каралось несопоставимо более сурово. «Неофициальную» поэзию запоминали во всех литературно образованных слоях общества; но, быть может, нигде этот феномен не приобрел такого значения для повседневной жизни, как среди узников трудовых лагерей. В условиях контроля над пространством, временем, телом и сознанием хранимые памятью стихи часто становились последней, наиболее оберегаемой собственностью.

Один из аспектов заучивания поэзии наизусть в лагерной жизни связан с различием своих и чужих, причастных и непричастных к общему мнемоническому фонду русской культуры. Это явление напоминает аристотелевское «узнавание» (*anagnorisis*) – близкие узнают друг друга после долгой разлуки по тайным, известным только им, знакам. В данном случае тайное знание – это неофициальный мнемонический канон.

Условия, благодаря которым мнемоническое бытование поэзии приобрело особое значение в лагерях, существовали, пусть в менее явном виде, и на свободе. Поэтому функции этого явления в лагере (противостояние цензуре, утверждение независимости и достоинства, осмысление и упорядочивание жизненного опыта, самоидентификация, нахождение и узнавание «своих») были релевантными для всего общества. Официальная и диссидентская культуры использовали заученные стихи как оружие в когнитивной войне за сознание и память советских людей, благодаря чему мнемоническое отношение к стиху, а с ним и рифмованная и метризованная поэзия пережили XX век.

К.В. Душенко

Л.А. Спиридонова

М. ГОРЬКИЙ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ*

М. Горький – знаковая фигура в русской литературе XX в., вызывающая в настоящее время неоднозначные оценки и отклики. Он был живым символом нового мира, «первым пролетарским писателем, основоположником социалистического реализма». В период перестройки его стали называть предателем и конформистом, «надсмотрщиком» над советскими писателями, другом чекистов и Сталина. Однако публикации новых материалов, ранее скрытых в советских и зарубежных архивах, позволяют вновь обратиться к Горькому и открыть его по-новому как человека, мыслителя и художника.

Творческое наследие Горького – явление уникальное. Писатель всю жизнь пытался решить важнейшие общественно-политические вопросы, исторические, философские, эстетические, этические проблемы. Находясь в центре событий мирового значения, он запечатлел в своих произведениях эпоху социальных катаклизмов, глобальной переоценки ценностей, зарождения и развития нового типа сознания. Масштаб деятельности писателя можно представить и по его переписке. Адресатами Горького были Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, В.Г. Короленко, И.Е. Репин, Ф.И. Шаляпин, И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, М.М. Пришвин, К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, И.С. Шмелёв, И.Э. Бабель, А.П. Платонов, Б.Л. Пастернак, М.М. Зощенко и другие. Среди иноязычных

* *Спиридонова Л.А.* М. Горький в жизни и творчестве: Учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. – 3-е изд. – М.: ООО ТИД Русское слово – РС, 2012. – 112 с.

корреспондентов можно назвать Б. Шоу, Р. Роллана, А. Франса, К. Гамсуна, Б. Брехта, С. Цвейга и др. Довольно интенсивной была его переписка с всемирно известными политическими деятелями: В.И. Лениным, И.В. Сталиным, Л.Д. Троцким, Л.Б. Каменевым, Г.Е. Зиновьевым, Н.И. Бухариным, С.И. Кировым, Г.Г. Ягодой, В.М. Молотовым и др.

Из писем Горького становится ясно, что он никогда не был рьяным марксистом, каким его пытались представить советские литературоведы. И даже сблизившись с большевиками, писатель не откажется от «свободы думать по-своему».

Натуре писателя всегда была свойственна окрыленность. Неизменным оставалось желание писать о коренных вопросах духа, о героическом и светлом, воспевать Человека с большой буквы. В самом начале XX в. Горький провозгласил основным жизненным принципом героический романтизм. Он осудил культ денег, развенчивая буржуазную демократию, атмосферу бездуховности и фальши, безразличия к человеку, господствовавшие в мещанской среде. Горький отразил в своем творчестве мысли о необходимости дать человеку новую веру, которая перестроит мир по законам правды и справедливости. Горького занимала идея коллективизма, «собирая» людей в единого Человека, становящегося «Богом-народушкой».

Мировоззрение Горького было далеко от ленинского. Он резко критично отзывался о В.И. Ленине, Л.Д. Троцком, Г.Е. Зиновьеве и А.В. Луначарском и о поведении большевиков в дни июльского кризиса 1917 г. Во время Гражданской войны Горький стал защитником русской интеллигенции, которую считал мозгом нации. Множество людей он спас от голодной смерти, тюрьмы, расстрела, ссылки и политических расправ в 20-е и 30-е годы. Из писем В.И. Ленину, И.В. Сталину, Л.Б. Каменеву, Г.Е. Зиновьеву стало известно, что писатель неоднократно упрекал советскую власть в безрассудных казнях и необоснованных арестах.

Горький прошел все этажи социальной лестницы от простых рабочих до советских вождей. Из полуграмотного босяка он превратился в подлинного интеллигента, возглавившего Дом ученых, Дом искусств, издательство «Всемирная литература», а во

второй половине 1920-х годов стал организатором всего культурного процесса в СССР.

Одной из центральных тем в раннем творчестве Горького стала тема подвига, которая развивается от произведения к произведению. Мечта о подвиге живет в душах обыкновенных русских людей, задавленных каторжной работой, но не желающих мириться с бесцельной жизнью. Ранние произведения М. Горького будили ощущение несправедливости жизни, рождали мечту о героях, восстающих против установленных веками порядков. Революционно-романтическая идея определила художественное своеобразие произведений писателя: патетический возвышенный стиль, романтическая фабула, жанр сказки, легенды, песни, аллегории, условно символический фон действия. Для рассказов Горького характерны романтическая исключительность героев и обстановки действия. Но есть в них и черты, характеризующие М. Горького как самобытного автора: контрастное сопоставление героя и мещанина, свободного человека и раба, диалог идей. Действие произведений организовано вокруг противоположных полюсов, романтическое обрамление рассказа создает фон, на котором выпукло выступает авторская мысль. Звуковые образы в ранних произведениях Горького играют значительную роль. Образы часто символичны. М. Горький широко использует фольклорные мотивы и образы, перелагает молдавские, гуцульские легенды, которые услышал во время скитаний по Руси. Язык романтических произведений автора цветист и звучен. Ранний Горький – дерзкий искатель свободы, философствующий босяк, размышляющий о счастье и справедливости, о лучшем жизненном устройстве. Босяки – главные герои раннего творчества М. Горького. Они не столько реальные люди, сколько рупоры идей автора. В их речах слышны отголоски теорий Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, марксистов и анархистов, а также самого Горького, мучительно ищущего смысл жизни и размышляющего о счастье человечества.

Горьковская концепция мира и человека воплотилась в автобиографической трилогии «Детство», «В людях», «Мои университеты». Это повествование о становлении личности, преодолевающей «свинцовые мерзости дикой русской жизни», не опустившейся на «дно». Трилогия Горького стоит в ряду шедевров рус-

ской классики, таких как «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого и «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова. Эти произведения передают процесс формирования детской души под влиянием окружающих обстоятельств. Достоверность жизненного материала, лежащая в основе этого жанра, дополняется особой ролью рассказчика, в котором главный герой почти сливается с автором.

М. Горький изображает «диалектику души» маленького человека, упорно преодолевающего сопротивление окружающей среды. В трилогии Горького показан процесс становления человеческой личности в невероятно тяжелых жизненных обстоятельствах. Горький воспринимал действительность как арену борьбы между разными силами, поэтому повествование об отдельной судьбе человека вписано в широкую картину народной жизни. Писатель изображает галерею колоритных портретов и пытается показать положительные и отрицательные черты русского национального характера.

Анализ повести «Дело Артамоновых» позволяет проследить взгляды Горького на историю. Горький осознавал историю как живую связь времен, поступательное движение к более совершенному общественному устройству. Он разделял теорию прогресса, согласно которой жизнь представлялась последовательной сменой эпох, а история России – частицей всемирного процесса, где все государства проходят путь от младенчества до старости. Горький верил в теорию классовой борьбы, воспринимая ее как один из рычагов, способных повернуть ход истории, хотя и не во всем соглашался с марксистскими доктринами. Он искренне считал, что будущее принадлежит трудовому народу.

«Жизнь Клима Самгина» – итоговое произведение писателя, его художественное завещание. В романе повествование о судьбе отдельного человека переходит в рассказ о судьбах поколения и – шире – о судьбе страны и ее народа. Постигание России происходит параллельно с раскрытием характера главного героя. Взаимоотношения автора и героя строятся по схеме «тезис – анти-тезис». Многие свои мысли автор передоверяет героям, но это лишь тезисы, подтвердить или опровергнуть которые может только жизнь, воплощенная в романе. За трагедией главного героя – индивидуалиста, «среднего» человека, обладающего гипертрофи-

рованным чувством собственной исключительности – скрыта трагедия русской интеллигенции, поставленной волей истории между угнетателями и угнетенными, пытающейся быть надклассовой и беспартийной, а также трагедия человека XX столетия, безуспешно пытающегося определить свое место в мире.

Не все горьковские произведения пережили свою эпоху в силу ограниченности классовыми идеями, но тема России и ее исторической судьбы остается интересной и актуальной и по сей день. Мучительно болея за судьбу народа, он пытался постичь «русскую идею» в совокупности сложных проблем XX в. Начав изучение национального характера с феномена босаячества, он показал и самоотверженных героев народничества, и фанатиков идеи социализма, и просто российских «жителей». Горький испытывал жгучую неприязнь к «азиатской» пассивности и стремился подтолкнуть Россию на путь европеизации, требуя от русского человека активности, а не смирения и долготерпения. Писатель считал необходимым вытравить из души народа рабскую психологию, воспитанную веками угнетения. М. Горький верил в созидательные силы русского человека. Порицая его за склонность к анархизму, за дикость и невежество, писатель призывал отдать «таланты, умы и сердца наши российскому народу для воодушевления его к разумному творчеству новых форм».

О.В. Кулешова

Михаил Крутиков

ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ В ДОВОЕННОЙ СОВЕТСКОЙ КРИТИКЕ*

В 1919 г. в Киеве вышла книга «Основные черты еврейского реализма» Нохума Ойслендера, в которой Шолом-Алейхем был вознесен на вершину новой еврейской литературы. Шолом-Алейхем, согласно Ойслендеру, освободил еврейский характер не только от власти социально-экономических обстоятельств, но и от давления коллективного сознания, провозгласив от лица своего героя – мальчика Мотла: «Мне хорошо – я сирота!» Еврейский народный характер в произведениях Шолом-Алейхема постепенно приобрел общечеловеческое значение, а *yidelekh* (еврейчики) превратились в «настоящих» людей.

Этот процесс поиска общечеловеческого и в то же время народного героя завершился созданием синтетических образов Менахем-Мендла и Тевье-молочника. Тевье является не народным типом, а народным героем, одним из тех, кого народ увековечивает в своем эпосе. Шолом-Алейхем оказался одновременно и самым «народным», и самым «общечеловеческим» еврейским писателем, создавшим синтетические образы еврейского местечка и народных героев, свободных от конкретных исторических обстоятельств времени и места.

Прямо противоположный взгляд на Шолом-Алейхема высказал другой видный киевский критик, Моисей Литваков, в сбор-

* *Крутиков М.* Шолом-Алейхем в довоенной советской критике // НЛО. – М., 2012. – № 114. – Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114>

нике критических статей «Беспокойство» (1918). Литваков понимал народность иначе: «Шолом-Алейхем был общепризнанным народным, но еще не национальным писателем, и еще менее универсальным художником». Шолом-Алейхем сумел отразить «все странности еврейской жизни и еврейской психики» и его персонажи остались лишь этнографическими типами. Художественная сила лучших персонажей Шолом-Алейхема, таких, как Тевье или Мотл, заключена в их «народной первобытности».

В 1920-е годы складывается концепция Шолом-Алейхема как художника, отразившего растерянность мелкой буржуазии перед лицом наступающего капитализма. Центральным элементом этой концепции оказалась тема юмора. Исаак Нусинов, один из наиболее ортодоксальных литературоведов-марксистов, писал в 1926 г.: «Крупный юморист появляется всегда, когда определенный класс оказывается социально лишним, но еще не замечает этого, полагая, что он все еще является главным, что весь мир создан ради него».

Этот тезис Нусинова получил развитие в работе Меера Винера «Социальные корни юмора Шолом-Алейхема» (1932). Юмор, согласно Винеру, служил Шолом-Алейхему прикрытием глубокого пессимизма, разочарования реальностью и отсутствия последовательной идеологии. Если в ранних произведениях писатель еще высмеивает нуворишей в духе радикальной Гаскалы (еврейского Просвещения), то начиная с 1892 г. доминирующим настроением в его книгах становится сочувствие и утешение.

Сегодня позиция Винера представляется догматической, но в контексте идеологических баталий начала 1930-х годов она выглядит скорее охранительной. Как и другие киевские литературоведы и критики, Винер выступал защитником классического наследия в споре с радикальными минскими идеологами пролетарской еврейской культуры, ратовавшими за полный отказ от дореволюционной еврейской культуры как националистической, буржуазной и клерикальной. Винеровская интерпретация Шолом-Алейхема позволяла сохранить наследие этого писателя как историко-культурную ценность.

Издание на идиш собраний сочинений еврейских классиков Менделе и Шолом-Алейхема по модели собраний сочинений

русских классиков было самым крупным советским проектом в области еврейского литературоведения. Не вошли в советское издание романы на злободневные темы – «В бурю» (о революции 1905 г.) и «Кровавая шутка» (о деле Бейлиса), отразившие сионистские симпатии автора и потому не вполне соответствовавшие его образу «народного» писателя. Собрание было рассчитано на массовую аудиторию, а потому каждый том включал предисловие и примечания, объясняющие малопонятные советскому читателю слова и выражения, главным образом гебраизмы и религиозные понятия.

Тенденция видеть в Шолом-Алейхеме писателя, сумевшего стать выразителем народной мечты о лучшей жизни, становится доминантой юбилейных славословий по случаю 80-летия писателя в 1939 г. Это заставило Винера радикально пересмотреть свою концепцию. Теперь для него главным героем Шолом-Алейхема становится не вечное дитя Мотл, а народный мудрец Тевье, несущий на своих плечах весь груз еврейского изгнания. В качестве авторитетов Винер избирает не Маркса и Ленина, а Аристотеля, Лессинга, Гёте, Гегеля, Фихте, Фридриха Шлегеля. Винер видит свою задачу в том, чтобы «извлечь» из юмора Шолом-Алейхема нечто «устойчивое, постоянное, продолжительное, ту суть, которую отчетливее видно с временной дистанции, когда отдельные случайные бытовые моменты уже стерты историей».

Герои Шолом-Алейхема, в первую очередь Тевье, превращаются из конкретных носителей классового сознания мелкой буржуазии, обреченной на историческую смерть, в выразителей «глубокой и прекрасной народной мудрости». Герои Шолом-Алейхема, полагает Винер, «содержат в себе гораздо больше, чем тот кусок конкретной жизни, к которому прикоснулась рука художника». Из утешителя мелкой буржуазии и продавца иллюзий Шолом-Алейхем превращается в выдающегося представителя критического реализма, причем его реализм «заключается в раскрытии “нереальности” той жизни, которую он описывает».

Временное социальное значение юмора уступает место вечному эстетическому, и Шолом-Алейхем встает в один ряд с такими классиками мировой литературы, как Аристофан, Сервантес, Рабле, Диккенс, Гейне и Гоголь. Винер приходит к выводу,

созвучному идеям Бахтина о народной культуре: «Европейский реализм во всех жанрах растет (в литературно-историческом смысле) на почве народно-фольклорных “сатирических” жанров». Такая интерпретация Шолом-Алейхема как писателя-гуманиста, сочетавшего в своем творчестве народное начало с общечеловеческим, осталась доминирующей в советской культуре, позволив сохранить его в пантеоне классиков мировой литературы.

С середины 1930-х годов классовый дискурс уступает место общенародному. На место пролетариата как главной движущей силы истории приходит «новая историческая общность – советский народ», синтетическая конструкция, включающая все населяющие СССР «национальности». В соответствии с иерархической номенклатурой каждой национальности полагался один главный классик: украинцам – Тарас Шевченко, грузинам – Шота Руставели, казахам – Джамбул, узбекам – Алишер Навои, евреям – Шолом-Алейхем. Привязка к конкретной исторической ситуации играла вторичную роль по сравнению с репрезентативной, знаковой функцией. Шолом-Алейхем стал частью интернационального «прогрессивного» советского канона, подтверждающего претензию СССР на гегемонию в мировой культуре.

Советские еврейские интеллектуалы не могли не осознавать, что после ликвидации в 1938 г. системы образования на идиш у еврейской культуры в СССР оставалось мало перспектив на будущее. При этом «высокая» еврейская культура – театры, издательства, журналы, еврейская секция Союза писателей – сохраняла и даже развивала свою инфраструктуру, пережив короткий подъем после аннексии польских, румынских и прибалтийских территорий в 1939–1940 гг. В этой ситуации обращение к минувшим эпохам приобретало значительный символический смысл. Дореволюционная старина со всеми своими классовыми противоречиями как бы отодвигалась в далекое прошлое, нуждающееся в сохранении. Взгляды и настроения советской еврейской интеллигенции становились все более консервативными и пессимистическими. Последние предвоенные годы стали временем «собирания камней» в советской еврейской культуре, своего рода подведением итогов в преддверии надвигающейся катастрофы.

К.В. Душенко

Геннадий Эстрайх

СОВЕТСКАЯ КАРЬЕРА ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА*

Для подавляющего большинства американских студентов-филологов, включая выпускников еврейских школ, имя Шолом-Алейхема ассоциируется исключительно с мюзиклом «Скрипач на крыше». Но в русской культуре Шолом-Алейхем все еще занимает довольно заметное место.

В первые годы после революции детские книги составляли большую часть шолом-алеихемовских изданий, напечатанных на идиш в России, Украине и Белоруссии. «Инфантилизация» Шолом-Алейхема в значительной степени отражала взгляды тех интеллектуалов, которые задавали тон в культурной политике советских еврейских организаций. Они считали Шолом-Алейхема недостаточно серьезным автором и отдавали предпочтение другому писателю, Ицхоку-Лейбушу Перецу, в творчестве которого видели начало современной прогрессивной еврейской литературы.

Произведения Шолом-Алейхема продолжали считаться «вредными» для широких еврейских масс, так как несли в себе, по выражению Иехиезкеля Добрушина, «шолом-алеихемовщину», иными словами – семена традиционной еврейской жизни, которая, по замыслу коммунистов, должна была как можно скорей уступить место советскому укладу. В начале 1930-х годов, когда идеологическая нетерпимость усилилась во всех сферах жизни страны, произведения Шолом-Алейхема и других несоветских авторов

* *Эстрайх Г.* Советская карьера Шолом-Алейхема // НЛЮ. – М., 2012. – № 114. – Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114>

стали исчезать из программ еврейских школ. Напечатанная в 1933 г. хрестоматия Гершона Яброва для седьмого класса еврейских школ содержала только один текст, написанный несоветским автором.

В то же время советские идеологи не видели вреда в том, что аккультурированные евреи или неевреи читают Шолом-Алейхема в переводе. Более того, галерея шолом-алеихемовских персонажей была полезна для иллюстрации экономического упадка в черте еврейской оседлости. В 1925–1926 гг. московско-ленинградское издательство «Земля и Фабрика» выпустило двухтомник «Избранных сочинений» Шолом-Алейхема под редакцией Исаака Бабеля. Но больше всего русских переводов вышло в 1920-е – начале 1930-х годов в частном издательстве «Пучина». В одесском кооперативном издательстве «Культура и Труд» вышел пятитомник Шолом-Алейхема (1929–1930), а затем и двухтомник (1931).

Начиная с 1928 г. заметно увеличилось число изданий Шолом-Алейхема на украинском языке. Так, в 1930 г. вышли 18 украинских и только два русских издания. Уменьшение числа русских изданий было связано с исчезновением частных и кооперативных издательств, украинские же переводы выпускались издательствами государственными. Русские переводы Шолом-Алейхема выходили обычно тиражами, не превышавшими 3–6 тыс. экз., а украинские – 20–30 тыс. экз., зачастую в мягком переплете. Лишь одна книга – «Мальчик Мотл» – вышла в 1920-е годы в переводе на белорусский.

В 1936 г. в СССР произошла, по определению Евгения Добренко, «эстетическая контрреволюция»: социалистический реализм «осознал себя наследником всей предыдущей культуры». Среди еврейских классиков, включенных в число великих художников прошлого, Шолом-Алейхем занял первое место. В 1930-е годы большинство советских изданий его книг выходило уже на идиш. В 1935–1941 гг. московское еврейское издательство «Дер эмес» выпустило 15-томное собрание сочинений. Ситуация резко изменилась в 1938 г., после решения о закрытии национальных школ за пределами «титulyных территорий» различных национальностей. Сворачивалась вся система образования на идиш за пределами Еврейской автономной области. Правда, в 1939–

1940 гг. новые школы с преподаванием на идиш были открыты на территориях, ставших советскими после начала Второй мировой войны.

Все это не повлияло, однако, на статус Шолом-Алейхема. Юбилеи, отмечавшиеся в 1936 и 1939 гг., укрепили его позиции. Дружеская переписка Шолом-Алейхема с Максимом Горьким стала существенным фактором при подборе кандидатуры на роль самого значительного классика еврейской литературы. Важную роль играла и та духовная связь, которую удалось установить между Шолом-Алейхемом и Тарасом Шевченко. Во многих публикациях цитировались слова о том, как Шолом-Алейхем восторгался «Кобзарем» и ездил в Канев, чтобы возложить цветы на могилу Шевченко.

С широким размахом отмечалось 80-летие со дня рождения Шолом-Алейхема. 11 ноября 1938 г. в Москве заседал всесоюзный комитет во главе с генеральным секретарем Союза писателей Александром Фадеевым. Новый подход к творчеству Шолом-Алейхема Фадеев закрепил в своем докладе: «Шолом-Алейхем находил бичующие, полные презрения и сарказма слова, направленные против буржуазии и плутократии». Иными словами, Шолом-Алейхему разрешалось быть добродушным по отношению к трудящимся массам, но он должен был быть беспощадным к разного рода угнетателям.

Шолом-Алейхем не был забыт и в 1940-е годы; «Тевье-молочник» в инсценировке Добрушина и Ойслендера был одним из первых спектаклей, показанных украинским театром имени Т.Г. Шевченко в освобожденном Харькове. В 1946 г. отмечалось 30-летие со дня смерти Шолом-Алейхема. Два вечера памяти, 16 и 22 мая, прошли в Колонном зале столичного Дома союзов.

Издание «Мальчика Мотла» в декабре 1954 г. стало первой после смерти Сталина советской книгой в переводе с идиш. В период «оттепели» очередные юбилеи писателя помогли наполнить жизнью еврейский культурный ландшафт, окончательно превращенный в пустыню сталинскими репрессиями конца 1940-х – начала 1950-х годов. 40-я годовщина смерти Шолом-Алейхема (1956) ознаменовалась многочисленными мероприятиями, а Детгиз выпустил 100-тысячным тиражом его «Истории для детей».

В декабре 1958 г. исполком Всемирного совета мира принял решение отметить 100-летний юбилей еврейского классика. Под давлением различных зарубежных деятелей, включая лидера французских коммунистов Мориса Тореза, в Москве срочно подготовили сборник рассказов Шолом-Алейхема – первую книгу на идиш в послесталинском СССР. К юбилею также были приурочены издание первых книг нового шеститомника на русском языке и выпуск почтовой марки с портретом Шолом-Алейхема. Шолом-Алейхем стал частью официальной мифологии, в соответствии с которой имперская Россия являлась не только «тюрьмой народов», но и страной дружбы народов.

Конечно, дружба, взаимопонимание и взаимопомощь были, согласно той же мифологии, свойственны только прогрессивным слоям населения.

К середине 1960-х годов число изданий Шолом-Алейхема в СССР превысило 500 наименований на 20 языках общим тиражом более 6 млн. экз. шеститомники Шолом-Алейхема на русском языке были опубликованы в 1971–1974 и 1988–1990 гг. Однако сборник рассказов, наскоро отпечатанный в 1959 г., завершил историю шолом-алеихемовских книг на языке оригинала в СССР. Все остальные – довольно многочисленные – новые публикации его произведений на идиш появлялись в журнале «Советиш геймланд», основание которого в 1961 г. тоже было связано со 100-летним юбилеем писателя.

Русские и, в меньшей степени, украинские переводы произведений Шолом-Алейхема составляли весомую часть культурного багажа советских евреев. Книги Шолом-Алейхема, напечатанные в последние три советских десятилетия, и сегодня стоят на книжных полках у сотен тысяч читателей России и других стран.

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Виктор Бычков

ФИЛОСОФИЯ В КРАСКАХ*

Духовное горение и эстетическое сознание Древней Руси достигли своего высшего выражения в изобразительном искусстве и, прежде всего, в иконописи. В форме, цвете, линии, композиции икон и росписей второй половины XIV – XV в. русичам удалось с предельно возможной для искусства того времени силой воплотить не выражаемые словами тайны своего мировидения и мироощущения. Не случайно религиозные мыслители первой половины XX в., глубоко почувствовав духовную силу только что открытой тогда древнерусской живописи, точно и образно определили ее как «умозрение в красках» (Е. Трубецкой), «философствование красками» (П. Флоренский), «иконографическое богословие» (С. Булгаков), «теология в образах» (Л. Успенский). Именно эти функции, тяготеющие в целом к художественному выражению глубочайшей, словесно не выговариваемой духовности, и выполняла живопись в древнерусском мире. Она наиболее полно и глубоко свидетельствовала о мире духовном, т.е. являлась истинной философией в ее средневековом православном понимании. Для потомков, видимо, навсегда останется тайной, почему именно в живописи обрела Древняя Русь наиболее адекватную форму своего духовного самовыражения, но факт этот сегодня совершенно очевиден. Удиви-

* *Бычков В. Философия в красках // Бычков В. Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – С. 485–501.*

тельная чуткость русичей к цвету и форме, услаждавшим их зрение и души, позволила им усмотреть именно в них, в их сложных гармонических сочетаниях практически неограниченные возможности для выражения тех духовных глубин бытия, неизрекаемых тайн и божественных откровений, которые явило им христианство, и реализовать эти умозрения в своей живописи. Исследователи XX в. указывают на «драму встречи двух миров» (земного и небесного) в русской иконописи, на устремленность ее к воплощению духовных прозрений, видений, откровений о божественной сфере, о мире грядущего царства; на ее яркое «горение ко кресту» (Е. Трубецкой), на художественное воплощение образа Бога и тем самым доказательство Его бытия («Есть Троица Рублёва, следовательно, есть Бог» – П. Флоренский); на символизм древнерусской живописи, выводящий восприятие зрителя за пределы собственно живописи к ее духовным архетипам; в древнерусской живописи видели выражение духовного опыта средневекового человека, «окно», открывшееся ему в мир вечного бытия; икона понималась как гармоническое средоточие всех христианских догматов, как «путь в трансцендентное измерение» (П. Евдокимов) и т.п.

Искусство Древней Руси сохранило свой мощный духовный потенциал до наших дней и может открыть и нашему современнику удивительные тайны бытия, заложенные в его художественной форме.

Язык откровений древнерусских живописцев универсален. Основу его составлял цвет, о котором прекрасно сказал один из крупнейших искусствоведов XX в. В.Н. Лазарев: «Наиболее ярко индивидуальные вкусы русского иконописца проявились в его понимании колорита. Краска – это подлинная душа русской иконописи XV века. (...) Цвет был для русского иконописца тем средством, которое позволяло ему передать тончайшие эмоциональные оттенки. С помощью цвета он умел достигать и выражения силы, и выражения особой нежности, цвет помог ему окружить поэтическим ореолом христианскую легенду, цвет делал его искусство настолько прекрасным, что трудно было не поддаться его обаянию.

Для русского иконописца краска была драгоценным материалом, не менее драгоценным, нежели смальта. Он упивался красотою ее чистых, беспримесных цветов, которые он давал в изумительных по своей смелости и тонкости сочетаниях. (...) Иконописец XV в. любит и пламенную киноварь, и сияющее золото, и золотистую охру, и изумрудную зелень, и чистые, как подснежники, белые цвета, и ослепительную ляпис-лазурь, и нежные оттенки розового, фиолетового, лилового и серебристо-зеленого.

Он пользуется краской по-разному, соответственно своему замыслу, то прибегая к резким, контрастным противопоставлениям, то к тонко сгармонизированным светлым полутонам, в которых есть такая певучесть, что они невольно вызывают музыкальные ассоциации» (цит. по: с. 486).

Проявляя столь тонкое чувство цвета и вообще живописного языка, древнерусские мастера выражали то, что плохо поддавалось словесному выражению – глубинные основы их миропонимания. «В мире древнерусской иконописи, – писал М.В. Алпатов, – в отчетливую, зримую форму облечено то, чего не могла в себя вместить письменность, догадки о последних тайнах мироздания, о сущности и судьбе человека, то постижение мира, которое на Руси никем не систематизировалось, так как у нас не было схоластики, но непосредственно изливалось в дерзких чертежах, уверенно и безошибочно расцвеченных красками» (цит. по: с. 486).

Для того чтобы полнее представить себе своеобразие и многообразие древнерусского художественного мышления периода его расцвета и яснее понять, как на византийской основе возникло совершенно самобытное русское средневековое искусство, остановимся кратко на трех крупнейших фигурах в ее истории – Феофане Греке, Андрее Рублёве и Дионисии Ферапонтовском. Каждая из этих фигур представляет собой одну из вершин творческого гения Средних веков, и одновременно вместе они выражают специфическую динамику движения древнерусской философии в красках от конца XIV до начала XVI в.

Феофан Грек

Феофан знаменует собой тот византийский творческий потенциал, который, обогатив русскую культуру лучшими достижениями Византии, сам претерпел на Руси под влиянием местных условий существенные изменения, вылившиеся в яркое явление русской культуры. Рублёв и Дионисий в чистом виде выражают древнерусский художественный гений. Что наиболее характерно для художественного мышления Феофана? Глубокая философичность, возвышенность и ярко выраженный драматизм. Феофан в едином лице счастливо сочетал мудреца и живописца, на что с почтительным восхищением указывали уже его современники. Епифаний Премудрый, как мы помним, называл его «преславным мудрецом, философом зело искусным», «изографом опытным» и «среди иконописцев отменным живописцем», который в процессе работы над изображением сосредоточенно размышлял о божественном. Для русских книжных людей и живописцев конца XIV – начала XV в. Феофан являлся живым воплощением идеала художника, на который многие из них ориентировались.

Феофан прибыл на Русь, когда Византия была охвачена бурными философско-богословскими спорами, и его живопись (и росписи Спаса Преображения в Новгороде, и дошедшие до нас иконы) – яркий вклад в духовную полемику того времени; причем вклад такой силы, глубины и убедительности, что он значительно пережил культуру, его породившую. Живопись Феофана – это философская концепция в красках, притом концепция достаточно суровая, далекая от обыденного оптимизма. Суть ее составляет идея глобальной греховности человека перед Богом, в результате которой он оказался почти безнадежно удаленным от него и может только со страхом и ужасом ожидать прихода своего бескомпромиссного и безжалостного судьи, образ которого с крайней суровостью взирает на грешное человечество из-под купола новгородского храма.

В лике Пантократора (Вседержителя) нет почти ничего человеческого. Это, пожалуй, предельное воплощение в живописи образа всеразрушающей карательной силы. Между этим грозным Судией и грешным человечеством в качестве посредников, за-

ступников и идеальных образов для подражания выступают праведники: праотцы, пророки и подвижники в новгородских росписях; Богоматерь, Иоанн Креститель, апостолы и Отцы Церкви – в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля. Все они в изображении Феофана строгие аскеты, подвижники духа, мыслители (особенно апостол Павел, Василий Великий, Иоанн Златоуст), узревшие величие и пугающую глубину духовного мира, в котором только и возможно спасение человека. Поэтому так суровы и неприступны их лица, величественны их жесты. Предстоя в молитвенных позах Вседержителю, каждый из них устремил свой духовный взгляд внутрь себя, созерцая нечто великое и ужасное – так в Древней Руси обозначалось то, что Античность и Византия именовали возвышенным. Именно духом возвышенного пронизан и деисус Благовещенского собора, и образы пророков и праотцев в новгородском храме. Модус возвышенного в живописи Феофана – прекрасная дань византийской традиции в ее лучших и высших достижениях. У Феофана он осложнен и существенно обогащен сильнейшим драматизмом (особенно в новгородских росписях), доходящим иногда до трагического звучания, – и это уже особенность чисто феофановского художественного мышления, сформировавшегося на русской почве. «Драма встречи двух миров», которую Е. Трубецкой, пожалуй, не совсем правомерно усмотрел во всей древнерусской живописи, у Феофана вполне реальна и возвышена почти до трагедии их столкновения. Думается, что и предельно подчеркнутая суровость Пантократора, и экспрессивный драматизм многих новгородских образов – не только выражение сугубо личного (почти безысходно апокалиптического) миропонимания греческого мастера, но и в немалой мере дань конкретным обстоятельствам жизни новгородцев, с которой он столкнулся.

Попав из Византии, где он был окружен подвижниками духовной жизни, практиковавшими исихастское «умное делание» и аскетические подвиги, достигавшими «экстаза безмыслия», в полудязическую Русь с ее любовью к полнокровной, яркой, праздничной жизни, во многом далекой от христианского благочестия, представитель византийской духовной аристократии воочию увидел ту пропасть, которая отделяла новгородскую жизнерадостную

Русь от высот христианского духа, от грядущего блаженного Царства.

Ощущение трагизма этой ситуации, которого сам новгородский люд, естественно, не замечал, стремление показать его своим новым соотечественникам, утратить и предостеречь их от грядущей опасности – все это и нашло выражение в новгородских росписях Феофана.

Гениальный художник, находившийся на высотах духовной культуры своего времени, направил всю свою творческую энергию на просвещение и спасение пребывающих в беспечной наивности и «слепоте духовной» русичей. Отсюда высокий драматизм и экспрессия новгородских росписей, не имеющие аналогий в византийской живописи, хотя и не единичное явление для Новгорода. Только на Руси Феофан смог полностью осознать, как далеко отстоит реальный земной человек от тех духовных идеалов, на которые ориентировались византийские подвижники, и какую непосильную борьбу должен вести он сам с собой, со своим природным (плотским) началом, чтобы хотя бы приблизиться к этим идеалам. Драма в изнурительной борьбе духа с плотью выражена с потрясающей глубиной в образах феофановских столпников. Их образы напоминают верующим, что отшельничество – это бремя тяжелейших лишений, выдержать которое даже им, закаленным подвижникам, не так-то просто. Отречение от обычной жизни, отказ от всего «слишком человеческого», что так присуще было древнему русичу, дается им ценою крайнего напряжения физических и душевных сил. Длительное бремя духа с плотью, кажется, далеко от завершения и достижения желанного успокоения.

Исследователи творчества Феофана подчеркивают особый динамизм его образов, их экзотичность, «повышенный психологизм», который «говорит не о душевно-человеческом, а как бы о духовно-титаническом. Созданные им образы кажутся персонажами мировой трагедии». Для живописного воплощения своих художественно-философских идей Феофан совершенно по-своему и очень свободно пользовался традиционными средствами средневекового художественного языка. «Самой примечательной особенностью манеры Феофана, – писал Б.В. Михайловский, – является энергичный и необычайно выразительный (обычно короткий)

мазок» (цит. по: с. 489), которым прокладываются и световые блики-отметки, и теневые (черные) штрихи и изображаются более или менее сложные формы. Главная функция такого мазка не столько изобразительная, сколько выразительная; система этих мазков складывается в подчеркнуто экспрессивную картину. Феофановский блик направлен на усиление выразительности образа. Световые блики динамизируют форму, усиливают внутреннюю напряженность образов, как бы электризуют их, обостряют общий драматизм изображения. Феофан использует их при отделке лицевого рельефа – лба, носа, щек, подбородка, шеи. При этом располагает их, как правило, диагонально и асимметрично, чем добивается особенно выразительного эффекта. «Невольнo создается впечатление, будто живописная поверхность взрывается этими яркими бликами, действующими на зрителя подобно ослепительным вспышкам». Усилению общего динамизма образов способствует феофановская линия, которая, как отмечал в работе 1930 г. А.И. Анисимов, полна жизни, «виртуозна, но вместе с тем лишена искусственности и рафинированной отделки. Она динамична, подвижна и порывиста...» (цит. по: с. 489–490). Особой экспрессией отличаются складки одежд в новгородских росписях. Они образуют ломкий, напряженный узор, состоящий из острых углов, расщеплений, экспрессивных зигзагов, молниеобразных линий; «блики теней и света даны как вогнанные друг в друга стрелы, клинья»; диагональные и параболические линии одежд усиливают и без того напряженную динамику образов. В иконостасе Благовещенского собора Кремля меньше экспрессии, чем в новгородских росписях, что исследователи связывают отчасти со спецификой иконы (сакральный, поклонный, литургический образ), особенностями иконописной техники, а отчасти со все усиливающимся влиянием русской среды на неистового грека. Деисусные образы Феофана величественны и внешне спокойны за счет более плавного ритма мягких линий силуэтов и разделки одежд, более спокойных молитвенных жестов. Особенно выразителен в этом плане образ Богоматери. Ее темная величественная фигура резко выделяется на золотом фоне, одним только силуэтом выражая и кротость, и любовь, и надежду, и величавое достоинство. Однако и эти образы глубоко драматичны. Скорбь и тревога застыли на темных лицах

предстоящих суровому Судие персонажей. Яркие вспышки света на ликах только подчеркивают этот драматизм. Его усилению способствует и суровый колорит «густых звучных» красок. Он, по византийской традиции, основан «на коричневых, горячих и как бы тлеющих красках, темных желтых и синих, красновато-розовых и зеленовато-синих, почти черных тонах. Резко выделяются белое с золотой штриховкой одеяние Христа и белая с коричневыми крестами риза Василия Великого». В.Н. Лазарев, подробно проанализировав цветовой строй феофановских икон, отмечает исключительную силу его колористического дарования. Живопись Феофана – уникальное явление в истории древнерусского искусства. Феофан долгое время жил среди русских людей, создавал свои произведения для них и в расчете на их восприятие, но его дух и его философия в целом были чужды русскому эстетическому сознанию, жизнерадостному и оптимистическому, умиротворенному в своей основе. Тем не менее нельзя недооценивать то огромное влияние, которое оказал этот гениальный художник на русскую культуру в целом и на живописную в частности. Даже Андрей Рублёв, по строю и духу своего художественного мышления во всем диаметрально противоположный Феофану, своей живописной культурой во многом обязан ему. Как тонко подметил В.Н. Лазарев, «яркая личность Феофана во многих отношениях определила творческое развитие Рублёва. Феофан был тем великим артистом, перед всесильными чарами которого было трудно устоять. Он приобщил Рублёва к лучшим монументальным традициям византийской живописи, он обострил его замечательный колористический дар, он научил его новым композиционным приемам, он явился его прямым предшественником в создании классической формы русского иконостаса» (цит. по: с. 491). В христианском учении Рублёв, в отличие от Феофана, усмотрел не идею беспощадного наказания грешного человечества, но принципы любви, надежды, всепрощения и милосердия. Его Христос и в «Страшном суде» Успенского собора во Владимире, и в Звенигородской иконе – не феофановский грозный Вседержитель и Судия мира, а все понимающий, сострадающий человеку в его слабостях, любящий его и прощающий ему Спас, пришедший на землю и пострадавший ради спасения грешного человечества. Если сущность

живописи Феофана – это философия Пантократора, то основа духовно-художественного опыта Рублёва – философия Спаса. Исследователи постоянно отмечают глубокую человечность искусства Рублёва, его высокий христианский гуманизм. Звенигородский Спас – это тот идеал Богочеловека, снимающего Собой, своим явлением в тварный мир противоположенность неба и земли, духа и плоти, о котором страстно мечтал весь христианский мир, но воплотить который в искусстве, пожалуй, с наибольшей полнотой удалось только великому русскому иконописцу. Такого Христа, как и рублёвской «Троицы», не знало византийское искусство.

С.Г.

И.Л. Галинская

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И СУПРЕМАТИЗМ

Основоположник одного из видов абстрактного искусства, супрематизма, Казимир Северинович Малевич (1879–1935) родился в Киеве в семье Северина Малевича, управляющего сахарным заводом известного украинского промышленника, сахарозаводчика М.И. Терещенко (1886–1956). Отец и мать Казимира были поляками, он в многодетной семье рос первенцем и начал учиться рисовать самостоятельно. В 1895 г. Казимир поступил в Киевскую рисовальную школу, но в 1896 г. семья Малевичей переехала в Курск, где молодой Казимир организовал художественный кружок.

С начала 1900-х годов Малевич живет в Москве и посещает занятия в художественной студии. В 1907 г. он принимал участие в выставке Московского товарищества художников, а в 1910 г. Казимир Малевич уже участвует в выставке «Бубнового валета». С тех пор он регулярно выставляет свои картины под общим названием «Супрематизм живописи».

Живописным манифестом супрематизма стала картина Малевича «Черный квадрат» (1915), которая впервые была показана в Петрограде и имела значительный успех. В 1916 г. Малевич экспонировал 60 супрематических полотен на выставке «Бубнового валета», а в 1917 г. он был избран председателем этого общества.

В 1922 г. Малевич переезжает в Петроград, где участвует в работе петроградского Музея художественной культуры. С 1924 по 1926 г. Казимир Малевич был директором Ленинградского государственного института художественной культуры (ГИНХУК). Работы Малевича экспонировались и в Европе – в

Берлине, Вене, Мюнхене, Варшаве, Цюрихе. Персональные выставки картин Малевича организовывались в 1919, 1923, 1929, 1930 гг. Картину «Черный квадрат» Малевич создавал четыре раза (последний вариант хранится в настоящее время в Эрмитаже). С 1933 г. Казимир Малевич тяжело болел. Он скончался в Ленинграде 15 мая 1935 г.

Казимир Малевич был не только художником, но и теоретиком искусства, философом. Его работы сейчас собраны петербургским издательством. В книгу вошли манифесты, декларации, статьи, трактаты и теоретические сочинения (как издававшиеся ранее, так и публикующиеся впервые)¹.

Супрематизм есть беспредметное творчество. «Плоскость, образовавшая квадрат, явилась родоначалом супрематизма, нового цветового реализма, как беспредметного творчества», – писал Малевич в 1915 г.².

Супрематизм возник в 1913 г. в Москве, а первые работы были показаны в 1915 г. на живописной выставке в Петрограде. Они представляли собой сочетание окрашенных геометрических форм – квадрат, круг, треугольник, а также наложенные на плоскость объемные формы. «Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов – черного, красного и белого, черный период, цветной и белый <...> Все три периода развития шли с 1913 по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоскостном развитии»³.

Казимир Малевич утверждал, что привычка сознания должна перестать видеть в картинах художников уголки природы, а также «Мадонн и Венер с заигрывающим ожиревшим амуром», ибо живописная плоскость всегда «гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джиоконды»⁴. Ведь супрематизм он считал новым живописным реализмом.

¹ Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: Азбука-классика, 2012. – 286 с.

² Там же. – С. 50.

³ Там же. – С. 53.

⁴ Там же. – С. 15.

Ольга Утесова

«КРИК» ЭДВАРДА МУНКА*

За свою долгую жизнь норвежский художник Эдвард Мунк создал более 1000 работ маслом, более 15 тыс. гравюрных оттисков почти 4500 рисунков и акварелей. Его творческое наследие стало национальной гордостью Норвегии. Однако значение Мунка-художника не только в многоплановости его искусства, но и в особой философии мастера. Мунк неоднократно говорил, что он изображал не просто то, что видел, а то, что пробуждало в нем философскую реакцию. Его картины («Страх», «Разрыв», серия работ «Больная девочка» и др.) проникнуты трагическим ощущением бытия, настроением отчаяния и пессимизма. Главное для художника – изображение состояния «нагой души».

Особенно яркое выражение его образная система нашла в цикле «Фриз жизни», над которым художник работал 30 лет. Мунк говорил, что это поэма о жизни, любви и смерти. Его знаменитая картина «Крик» из этого цикла была написана в 1893 г.

Польский критик С. Пшибышевский писал: «"Крик"! Невозможно даже дать представление об этой картине – все ее неслыханное могущество в колорите. Небо взбесилось от крика бедного сына Евы. Каждое страдание – это бездна затхлой крови, каждый протяженный вой страдания – клубы полос, неровных, грубо перемешанных, словно кипящие атомы рождающихся миров...

* Утесова О. «Крик» Эдварда Мунка // Творчество народов мира. – М., 2012. – № 2. – С. 90–96.

И небо кричит – вся природа сосредоточилась в страшном урагане крика, а впереди, на помосте, стоит человек и кричит, сжимая обеими руками голову, ибо от таких криков лопаются жилы и седеют волосы» (цит. по: с. 96).

С.Г.

Александра Уракова

**«ОБЛАЧЕННАЯ В ЦЕЛОМУДРИЕ»:
АМЕРИКАНСКАЯ ЭРОТИКА 1840-Х ГОДОВ***

Американское ню: История греческой рабыни

«Греческая рабыня» американца Хайрама Пауэрс вошла в историю не только как творение скульптора, но и как продукт коллективного воображения, дискурсивный конструкт, образованный напряжением между эротизмом обнаженного тела и пуританской моралью. Ее турне по американским городам в 1847–1848 гг. стало одним из самых громких культурных событий.

«Греческая рабыня» принадлежит к так называемым «идеальным», или неоклассическим, скульптурам – модным в первой половине XIX в. статуям на мифологические или библейские сюжеты. Моделью для нее послужила Венера Медицейская. Однако в отличие от Венеры, у «Рабыни» не было мифологической или мифопоэтической «рамки», которая могла бы оправдать обращение скульптора к ню. Зрителю предлагался не мифологический, а современный сюжет, который Пауэрс подробно разъяснил в сопровождающей глоссе. Дева была взята в плен на одном из греческих островов, потеряв отца и мать во время Греческого восстания 1821 г. Ее привезли на невольничий рынок Стамбула, где она стойко и скорбно ожидает своей участи.

* Уракова А. «Облаченная в целомудрие»: Американская эротика 1840-х годов // НЛЮ. – М., 2011. – № 112. – С. 141–156. Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112>

Американский зритель 1840-х годов попадал в крайне двусмысленное положение: оставаясь посетителем выставки в музейном пространстве художественной галереи, он невольно оказывался на месте покупателя в воображаемом пространстве рынка или аукциона – что, в свою очередь, отсылало к повседневной практике невольничьих торгов. Образ пауэрсовской рабыни был не случайно подхвачен аболиционистской риторикой.

В отличие от живописного изображения, статуя заведомо в большей степени создает эффект имманентного присутствия наблюдателя. Где проходит граница между оценивающим взглядом любителя искусства и взглядом «похотливого турка», персонажа известного английского порнографического романа («The Lustful Turk», 1826)? Пауэрс, безусловно, сознавал опасный потенциал выбранного им сюжета. «Рабыня» опирается правой рукой о колонну с наброшенной на нее одеждой. Статуя, таким образом, не обнажена, как Венера, но раздета; скульптор не оставляет никаких сомнений касательно дальнейшей судьбы героини. В то же время драпировки, оттеняя наготу модели, рассказывают историю преступления против невинности, побуждая зрителя к сочувствию и сопереживанию.

Отсутствие мифологической легитимации Пауэрс компенсирует при помощи откровенно сентиментальной аранжировки сюжета: в одежде спрятаны локоны и крест. Смысл символов разъясняется в памфлете друга Пауэрса и организатора турне Майнера Келлогга: греческая рабыня потеряла возлюбленного (локон); ее пленение сродни христианскому мученичеству во имя веры (крест). В большинстве рецензий акцент переносится с тела на метонимически замещающие его детали. Взгляд одной из рецензенток сначала смещается на цепи – эмблемы пленения, потом на лицо, и наконец, ее глаза застилают слезы.

Пауэрсу было важно «переключить» внимание зрителя с обнаженного торса на печальную историю пленницы: «Задумайтесь обо всех этих несчастьях, добавьте к ним христианское смирение и стойкость, и для стыда более не будет места». Придуманная Пауэрсом история оказалась в конечном счете более действенным способом оправдания наготы статуи, чем мифологический сюжет. Рабыня не раз сравнивалась с «оригиналом» – Венерой

Медицейской, причем отнюдь не в пользу последней. Венера прекрасна, но она не говорит нам ни о чем, кроме своей красоты, замечает преподобный Орвилль Дьюи. Статуя Пауэрса, напротив, рассказывает о моральной красоте, заведомо более ценной. У «Греческой рабыни» – «духовное тело» (spiritual body), сказано в другой рецензии. Показательно, что самого Пауэрса называли Пигмалионом, не столько «оживившим» статую (это как раз было бы скандалом!), но вдохнувшим в нее душу.

Мы вновь возвращаемся к оппозиции: видеть/внимать, к ценности рассказа, который в конечном счете и осуществляет столь чаемую метаморфозу: телесное превращает в духовное, этический скандал – в моральный урок. И сам Пауэрс, и многочисленные последующие комментаторы делают акцент на взгляде «Рабыни», который с отвращением, негодованием или укором отведен в сторону от любострастных взоров, как бы заранее предупреждая нескромные помыслы. И хотя взгляд отведен, он обладает магической силой, заставляя зрителя каменеть: зрительская реакция обычно описывалась как молчание, потеря дара речи, а также оцепенение и ступор. В одном стихотворении появляется знаковый образ щита: «Обнаженная, но облаченная целомудрием, Она стоит, / И как щит, отражающий солнечные лучи, / Ее скромный вид отражает каждый вульгарный взгляд».

Защищенная скромностью как щитом, «Рабыня» не только «отражает» взгляды, но и заставляет зрителя каменеть. Зритель не должен видеть соблазнительной наготы; взгляд «Рабыни» открывает область невидимого как обязательное условие правильного восприятия шедевра. Любопытна инверсия традиционной, «музейной» модели наблюдения: не зритель смотрит на статую, но статуя взирает на него, останавливая, «замораживая» его взгляд. Тот факт, что пастыри посылали на выставку прихожан, – явное свидетельство того, что Пауэрс своей цели достиг. Выставка из аукциона превращается в святую обитель, а само изваяние – в эмблему жизненного испытания, покорности судьбе, бескомпромиссной добродетели и возвышенного терпения.

Тексты, написанные по поводу «Греческой рабыни», можно рассматривать как связный нарратив. Для него характерен ряд устойчивых дихотомий, наиболее очевидная из которых – «обна-

женная, но одетая». Статуя облачена в целомудрие. «Греческая рабыня, – пишет один из рецензентов, – укрыта, защищена состраданием от нечестивого взгляда. Парча и золото не сравнятся с теми одеяниями святости, которые на нее надеты». Таким образом, статуя не просто находится под защитой сентиментальной истории о пленении и разлуке (застилающие глаза слезы); на самом деле она одета! Невольно вспоминается знаменитая сказка о голом короле. Одежда ткется из целомудрия, сострадания, кротости и прочих добродетелей.

Тревожно замалчиваемые социоэкономические смыслы преодолевались при помощи другой, тоже достаточно очевидной, дихотомии: «В рабстве, но свободная». Рабыню можно продать, раздеть, выставить на нечестивое обозрение, но ее душа, вера и нравственность свободны: ими невозможно завладеть. Риторические конструкторы окончательно замещают материальную протяженность скульптуры абстрактными, дискретными знаками.

Подобную стратегию, разумеется, можно назвать конформистской. Она сглаживает острые углы, переводит актуальные проблемы – рабство, сексуальное насилие и проч. – в область умозрительных риторических конструкций. Эротическое, скандальное переводится в привычную систему референций – религиозных, сентиментальных, дидактических. При этом бесконечное кружение дискурса вокруг одних и тех же тем, связанных с наготой, насилием и рабством, само по себе не лишено эротизма. Необходимость защищать «Рабыню» от рьяных блюстителей морали с тех же самых позиций говорит об остром напряжении между телом и вещью, производением искусства и товаром, невинностью и благопристойностью, с которым культура того времени по-своему пыталась совладать.

«Замочная скважина» Джорджа Липпарда

Защитники «Греческой рабыни» искренне пытались перевести эротически-телесное начало в план абстрактно-дидактических и сентиментальных построений. Филадельфийский писатель Джордж Липпард (1810–1854) задействовал риторические конвенции с прямо противоположной задачей: лишний раз

поговорить о желанном, эротически привлекательном женском теле, выставить его напоказ. Липпард известен прежде всего как автор так называемых «сенсационных» городских романов. Тираж его бестселлера «Город квакеров, или Монахи из Монк-Холла» (1844) побил только «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу. «Город квакеров», написанный под влиянием «Парижских тайн» Эжена Сю, сосредоточен на одной теме – соблазнении невинности. Сюжет о соблазнении Мэри Арлингтон соединяется с историей разоблачения неверной жены. Выход романа, как и турне «Рабыни», сопровождался скандалом.

«Романы городской жизни» (*romances of city life*), связанные с традицией бульварной журналистики, поднимали злободневные социальные проблемы – социальное неравенство, жизнь городских маргиналов, детская проституция и пр. Ориентация на «правдоподобие», стремление показать «реальность» в ее неприглядном виде не мешали авторам этих романов злоупотреблять эксцессами готической литературы. В «Городе квакеров» Филадельфия, например, превращается в мрачный готический город-лабиринт; в центр повествования помещается закрытый мужской клуб Монк-Холл, где собираются либертены и преступники. Монк-Холл с его подвалами, потайными ходами и разными пыточными приспособлениями напоминает готический замок, в котором обитает злой дух или демон: уродливый злодей Девил-Баг (Devil-Bug).

Тема соблазнения невинности была прочно укоренена в англоязычной сентиментальной традиции рубежа XVIII–XIX вв. Авторы «сенсационных» романов отдают дань конвенциям дидактической литературы Просвещения. Характеры, как правило, заменяются узнаваемыми типажам: невинная девица, благородный возлюбленный (или брат), преступная изменница-жена, ее коварный любовник, беспринципный либертен. Образ либертена, разумеется, лишен присущей ему во французской литературе амбивалентности: здесь это исключительно сластолюбивый негодяй. В то же время знакомство авторов с европейской литературной традицией либертинажа видно хотя бы на уровне отдельных мотивов и стереотипов. У Липпарда в «Городе квакеров» есть почти «садов-

ский» эпизод соблазнения дочери отцом (как выясняется впоследствии, приемным).

Сексуальная рискованность подобных эпизодов в пуританском контексте американской культуры 1840-х годов по меньшей мере удивляет. Липпард адресует свои романы прежде всего взыскательному читателю, апеллирует к ценителю литературы (недаром его творчество высоко оценивал Эдгар По). Поэтому оправдание откровенных эротических тем и сцен было для него, как и для Пауэрса, первостепенной задачей.

Д. Липпард занимает радикальную позицию в области морали: он не только ратует за «суд Линча» над соблазнителем, но и считает его жертву безвозвратно погибшей, даже если над ней было совершено насилие. Героине его романа, Мэри Арлингтон, бесовестно обманутой и соблазненной, ничего не остается, кроме как сойти с ума, пусть даже бесчестие и смыто кровью. Читатель должен разделить праведное негодование автора. Точно так же, как обнаженная статуя Пауэрса была предназначена не для глаз «похотливого турка», Липпард, разумеется, пишет не для либертена. Но если Пауэрс фактически призывал зрителя смотреть, не видя, то эротическая избыточность описаний в «Городе квакеров» выполняет прямо противоположную функцию, делая тело или, точнее, его отдельные, эротически маркированные части (руки, шею, грудь) волнующе зримыми. Липпард, вызывая к состраданию и высоким моральным принципам читателя, одновременно ищет в нем соучастника-вуайериста, припадающего к замочной скважине и получающего дозволенное удовольствие от зрелища.

Глава о соблазнении героини представляет собой многостраничное чередование сменяющих друг друга эротических поз: «Все ярче горел румянец на щеке, все сильнее сжимала грудь рука [соблазнителя], все жарче и выше вздымалась грудь»; «нега постепенно разливалась по всему телу», «спокойное, размеренное биение сердца позволяло увидеть два прекрасных полных шара ее груди во всей их девственной чистоте» и т.д. Липпард акцентирует внимание на теле видимом, позволяющем себя увидеть. И только преступление, скрытое темнотой и замещенное пространной филиппикой автора, заставляет читателя очнуться от эротической грезы, чреватой опасным отождествлением с соблазнителем.

Показательно, что подглядывание получает в романе Липпарда полновесное моральное оправдание – параллельно разыгрывается еще одна сцена: обманутый муж застаёт неверную жену в постели с молодым и красивым любовником. Читателю вновь дозволяется припасть к замочной скважине, на сей раз разделяя праведный гнев законного супруга. Липпард освобождает нас от мук совести, обеспечивая нам алиби резонера.

Эротический интерес к нравственно погибшей Мэри Арлингтон угасает тотчас после сцены насилия. Мэри находит ее брат, и девушка с ужасом просит его до нее не дотрагиваться. С ней происходит страшная метаморфоза. Она по-прежнему чиста душой, но ее тело нечисто, заражено и потому как бы «невидимо».

Липпард доходит до логического предела там, где останавливается Пауэрс: тело Рабыни ждет та же печальная участь, но неподвижность мрамора бесконечно откладывает момент гибели. В романе альтернативой могло бы стать спасение невинности, и Липпард к этой альтернативе прибегает. Он вводит в роман новую героиню и новый сюжет о соблазнении: юную и прекрасную Мэйбл заманивает в Монк-Холл преступный лжеотец, священник Парсон.

Одно соблазняемое тело, которое истощило, израсходовало себя в сюжете, утратив эротическую ценность, Липпард замещает другим. Одновременно вновь запускается вуайеристская модель. Роман Липпарда, несмотря на весь свой эксплицитный дидактизм, превращается в машину удовольствий (и в этом смысле структурно напоминает порнографическую литературу с характерным для нее чередованием эротических эпизодов и пауз). Читатель, воспитанный в строгих пуританских традициях, получает возможность безнаказанно погружаться в эротические грезы, находясь одновременно у замочной скважины и в будуаре, в роли свидетеля, обвинителя и преступника.

Младший современник Липпарда, Джордж Томпсон, радикализирует структуру романа замочной скважины. Сюжет его «Бостонской Венеры» (1849) строится как серия любовных неудач, безуспешных попыток соблазнения, прерываемых в кульминационный момент. Воспроизведенная многократно структура каждый раз позволяет автору поговорить об эротической привлекательно-

сти женского тела – соблазняемого или соблазняющего, но неизменно желанного. Как и Липпард, Томпсон осуждает порок и вводит в роман моральные сентенции, но они носят значительно более условный характер. В этом отношении именно «Бостонскую Венеру» (а не «Город квакеров») можно назвать прямым антиподом «Греческой рабыни», причудливо сосуществующим с нею в социокультурном пространстве.

Эти примеры художественной репрезентации женского тела в Соединенных Штатах 1840-х годов по-своему революционны. Пауэрс сумел научить американского зрителя смотреть на обнаженное женское тело, хотя бы и заставляя его одновременно стыдливо отводить глаза. Роман Липпарда, формально оставаясь в рамках строгого дидактизма, послужил образцом для хлынувшей вслед за ним более раскрепощенной и откровенной литературы. Эротика нуждалась в легитимации и шла рука об руку с риторикой, замешанной на пуританском дидактизме и сентиментальной аффектации.

К.В. Душенко

СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ПЛАКАТА: БЕСЕДА С ПЕТРОМ ДОМБРОВСКИМ*

Петр Домбровский – соучредитель Международной ассоциации торговцев коллекционными плакатами, владелец крупнейшей частной коллекции польского плаката (ок. 20 тыс. единиц), а также крупнейшей интернет-галереи польского плаката (www.theartofposter.com). Плакат для него «представляет собой нечто большее, чем только форму передачи какой-либо информации, идеи или рекламы, – это знак, дух и запись тех времен, в которых он возникает» (с. 69).

Довоенный польский плакат стилистически не слишком отклонялся от работ, которые появлялись тогда в других европейских странах. Существовали два основных течения. Одно из них, в большей степени живописное, связано с Академиями изящных искусств в Кракове и Варшаве. Второе возникло в начале 1930-х годов в кругу графиков, связанных с Варшавским политехническим институтом. Оно носило более современный, преимущественно графический характер.

Так называемая «польская школа плаката» возникла уже после войны благодаря нескольким выдающимся графикам. Это прежде всего Генрик Томашевский, Тадеуш Трепковский, Эрик Липинский, позднее Ян Леница, Роман Цеслевич, Ян Млодоженец, Францишек Старовецкий, а также круг их студентов.

Во второй половине 1940-х годов предпочтение отдавалось еще довоенному стилю графического проектирования – портрет-

* Скромное обаяние плаката: Беседа с Петром Домбровским / Беседу велa Сильвия Кшемяновская // Новая Польша. – Варшава, 2012. – № 3. – С. 64–69.

но-иллюстративному, зачастую банальному. Трепковский, Томашевский и Липинский решили предложить настоящий авторский плакат, а госпредприятие по распространению кинофильмов «Film polski» («Польское кино») предоставило им полную творческую свободу.

Ключевой фигурой был Генрик Томашевский, преподаватель Варшавской академии изящных искусств. Пять первых премий, завоеванных им на Международной выставке плаката в Вене в 1948 г., положили начало и международному интересу к польскому плакату, и успехам польских плакатистов. В 1952–1985 гг. Томашевский руководил мастерской плаката в Варшавской академии изящных искусств. Именно с Томашевского началась всеобщая заинтересованность польским плакатом. На учебу к нему начали прибывать студенты со всего мира, а больше всего – из Франции.

В Польше с 1940-х годов все печатные материалы, включая плакаты, подлежали цензуре, однако цензоры не вмешивались в художественное видение графиков. Графики располагали полной свободой в вопросах профессионального ремесла, и благодаря этому возникали плакаты с совершенно разной стилистикой. Силой польского плаката было то, что его создатели не пробовали льстить вкусам заказчиков или подстраиваться под них.

Польские плакаты стали превосходным экспортным товаром. С 1960-х годов поляки начали путешествовать на Запад, и в некоторых кругах плакат сделался типичным сувениром из Польши. Иностранцы, посещавшие Польшу, тоже покупали здесь плакаты, которые часто оказывались зачатком их будущих коллекций. Польские плакаты нередко украшали на Западе стены архитектурных мастерских или графических студий.

Особое явление – тема цирка в польском плакате. Цирковых плакатов было несколько сот, а может быть, и свыше тысячи. Огромный государственный издательский концерн предоставлял молодым графикам возможность проектировать и издавать цирковые плакаты. Их проектировали практически все художники, хотя большинство этих плакатов никогда не использовалось в практических целях, т.е. для рекламы цирковых зрелищ. Однако они продавались в польских учреждениях за границей, так что для многих

людей на Востоке и Западе цирковой плакат стал синонимом польского плаката.

В Польше плакат создавался и печатался заметными тиражами вплоть до 1990-х годов. Еще в 1980-е годы плакаты создавались к каждой картине, выходившей на экраны. Но после 1990 г. новые дистрибьюторские фирмы практически отказались от авторского графического плаката в пользу банальных фотоматериалов. «Так послевоенная история польского плаката проделала полный круг – мы вернулись к плакату, который информирует о фильме, пользуясь обычно для этого портретами главных героев» (с. 69). Немногочисленные киноплакаты выпускаются к нишевым фильмам, распространением которых занимаются малые дистрибьюторские компании. Театральные, выставочные или общественно-политические плакаты еще печатаются, но в значительно меньшем количестве, чем прежде. Причина тому – высокие затраты на их экспонирование.

К.В. Душенко

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Роджерс Брубейкер

РЕЛИГИЯ И НАЦИОНАЛИЗМ: ЧЕТЫРЕ ПОДХОДА*

Роджерс Брубейкер из калифорнийского университета (Лос-Анджелес, США) считает, что отношение между религией и национализмом должно изучаться с точки зрения четырех подходов: 1) как аналогичные явления; 2) как возможность при помощи религии объяснять проблемы национализма; 3) как определение религии в качестве составной части национализма; 4) как религиозная форма национализма.

В свое время французский философ Эмиль Дюркгейм (1858–1917) в работе «Элементарные формы религиозной жизни» (1912) высказал мнение, будто религия и национализм являются аналогичными феноменами. Впоследствии это мнение было поддержано целым рядом философов и социологов, которые даже считали, что характеристика национализма как религии весьма плодотворна и наводит на теоретические размышления. Автор реферируемой статьи склонен говорить лишь об аналогичности этих двух явлений (с. 4).

Когда говорят, что религия помогает объяснить национализм, следует помнить, что именно подразумевается под национализмом: его происхождение, постоянство, эмоциональная сила, содержание, форма или, наконец, влияние на идеологию. Большинство исследователей останавливаются на ряде случаев, когда определенные религиозные традиции легли в основу определен-

* *Brubaker R. Religion and nationalism: four approaches // Nations and nationalism. – L., 2012. – Vol. 18, N 1. – P. 2–20.*

ных форм национализма. Так, пуританство повлияло на английский национализм, пиетизм (направление протестантизма конца XVII–XVIII вв.) повлиял на немецкий национализм, католицизм – на польский национализм, а синтоизм – на японский национализм и т.д. (с. 6). Многие исследователи пишут, что религия вносит целый ряд сюжетов в факт появления и развития национализма. Они даже предполагают, что национализм частично появился в результате развития религии. Примерно так, как, по мнению Макса Вебера (1864–1920), «из протестантской этики вырос капитализм» (с. 8).

Третий подход к анализу связи между религией и национализмом видит в последнем лишь часть религиозного феномена. Ведь религия отнюдь не обязательно определяет все границы нации, но она снабжает ее мифами, метафорами и символами, которые становятся логическими центрами «портрета нации». Иначе говоря, она помогает ответить на вопрос: «Кто мы?» (с. 9). В рассуждении о связи религии и национализма особо важен религиозный язык. Библейские аллюзии, к примеру, «пронизывают всю литературу Англии, даже ту, которая вовсе не является религиозной» (с. 10). Автор реферируемой статьи исследует так называемую «национализацию» религии. В христианском контексте это означает установление государственного «контроля над церковными делами, назначениями и собственностью» (с. 11).

Четвертым подходом к рассматриваемой связи религии и национализма является особый вид национализма – «религиозный национализм». Это не просто религиозная риторика, а способность религии «обосновать территориальную идентичность государства и культурную идентичность народа» (с. 12). Религия помогает объединению государства, его территории и культуры. Согласно Р. Брубейкеру, религиозный национализм «существует в США, Индии, Иране, Израиле, Палестине, Турции, Алжире, Египте и Пакистане» (с. 13).

В заключение автор пишет, что национализм полезен лишь только тогда, когда он не преувеличен, когда данная нация понимается как одна из многих других наций, «когда социальная онтология национализма в этом смысле полицентрична и плюралистична» (с. 15).

И.Г.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Маргарита Альбедиль

ЗНАК БЕСКОНЕЧНОГО В КОНЕЧНОМ*

Символ рождается на соприкосновении или даже пересечении конечного с бесконечным, и возникают символы – сгустки смысла, в которых сходится множество глубоких значений, порой неведомых, но интимно постигаемых и потому внятных. Именно так определил символ немецкий философ Август Шлегель, назвав его «знаком бесконечного в конечном» (с. 5). Другой немецкий философ И.В. Гёте считал символ своеобразным принципом соединения «известной полноты вещей», Павел Флоренский называл символ «живым взаимопроникновением вещей», а Кассирер, создатель «философии символических форм», полагал, что существует только одна действительность – символическая (с. 5).

Символы – конкретное и зримое воплощение высших ценностей и смыслов, а также один из самых мощных «инструментов» культуры для передачи высшей, неизречаемой истины. Псевдо-Дионисий Ареопагит указывал, что существует два способа передачи знаний об истине: «один – невысказываемый и тайный, другой – явный и легко познаваемый; первый – символический и мистериальный, второй – философский и общедоступный» (цит. по: с. 5).

Символ – знак совершенно особый по своему воздействию. Его восприятие связано с разными органами чувств, но в первую

* *Альбедиль М.* Знак бесконечного в конечном // Сокровища мировой цивилизации. Символы. Знаки. – М.: Мир энциклопедий Аванта+: Астрель, 2012. – С. 5–29.

очередь со зрением. Он влияет на наше воображение, будит память, питает чувства. Фактически символы образуют наиболее универсальный и могущественный язык культуры.

С точки зрения психологической «символ, с одной стороны, есть первичное выражение бессознательного, с другой – идея, соответствующая наиболее высоким предчувствиям сознательного ума. Такие формы, как архетипические символы, не могут быть придуманы, но должны произрастать вновь и вновь из глубин забвения, чтобы выразить вовне предчувствие сознательного ума и высочайшую интуицию духа, чтобы связать уникальность сознания, осведомленного о происходящем, с образами прошлого» (цит. по: с. 5–6). Таково определение символа, данное Карлом Густавом Юнгом. По его мнению, символ, будь то термин или картина, знакомые нам в повседневной жизни «вдобавок к своему общепринятому, очевидному смыслу имеет некий специфический дополнительный оттенок. Он подразумевает нечто расплывчатое, неизвестное или спрятанное от нас» (там же).

Символы и символизм как явление общечеловеческой культуры привлекают к себе пристальное внимание. Однако несмотря на длительную историю изучения, «действительно сложная и незнакомая часть разума, в которой рождаются символы, остается фактически неисследованной», – как справедливо отметил Юнг (с. 6).

Между символом и тем, что он обозначает, связь устанавливается по соглашению. Символ обычно указывает на нечто, превышающее сам образ; подразумевает большее, чем его очевидное и непосредственное значение, дает возможность приблизиться к неизвестному, несказанному, непонятному. Например, храм, как универсальный сакральный символ, выражает глубинную связь земного мира с миром горним, который не похож на сам храм. Эта связь несет в себе ту полноту иного мира, которая в христианстве называется благодатью.

И не через символы ли осуществляет свой эксперимент над людьми история? Безумие нацизма оказалось необычайно действенным именно потому, что было привязано к древним символам. Митинги и шествия нацистов напоминали древние мистерии, а знак свастики, заимствованный Гитлером из тибетского мисти-

цизма, являлся одним из древнейших благопожелательных символов, известных в Индии, Китае, Египте и других странах. Ф. Боас утверждал: «Если какая-то революционная группа устанавливает новый экономический порядок, игнорируя приверженность людей старым символам, то все ее усилия могут оказаться тщетными» (цит. по: с. 7).

Потребность человека в символических ценностях всегда являлась неистребимой, а потому роль символов в человеческой жизни поистине необозрима. Без них невозможно представить себе существование языка, искусства, мифологии, религии, поэзии, истории, политики – словом, почти любой сферы деятельности.

Рассказать о символах все невозможно, полностью расшифровать их смысл и адекватно передать его средствами языка, пытаясь сохранить все его тончайшие нюансы. Их географические и исторические горизонты необычайно широки, форма изменчива, а интерпретация в разных культурах и в разное время может быть диаметрально противоположной. К тому же символы обладают удивительной способностью: они получают новые значения, но при этом не утрачивают старых, образуя, казалось бы, противоречивые сочетания, как это случилось, например, со звездой Давида. Она стала символом иудаизма только в XIX в., когда началось еврейское национальное возрождение и объединение этого разобщенного народа.

Многие самые важные символы зарождались в дописьменную первобытную эпоху, когда, по выражению А.Ф. Лосева, господствовала «буквальная мифология». Символическим смыслом наделялись образы растений и животных, геометрические фигуры, числа, цвета, планеты и звезды, предметы повседневного обихода. Видимо, самой древней формой символического выражения был ритуал, связанный с мифом. В ритуале предметы, взятые из окружающей природной среды или сотворенные руками человека, получали условное символическое значение, признаваемое всеми участниками разворачиваемого действия. Это значение обычно основывалось на реальных свойствах предмета и их предназначении. Метла стала символическим орудием для избавления от нечистой силы, поскольку в быту ею выметали мусор. Борода приобрела фаллическую символику потому, что внедрялась в почву и рыхли-

ла ее, а также благодаря острым зубьям. Вербка стала символизировать змею, поскольку обе они длинные и извилисты.

С помощью символических образов древние сообщества приобщались к космическим ритмам природы, совместному труду, потребностям социума. Словом, осваивали бесконечный мир, создавая его постигаемые образы. Один из самых распространенных и емких символов мифологического образа мира – мировое древо, знаменующее центр мира и сопоставимое с мировой горой, столпом, золотой цепью, тронем, а также с крестом. Этот древнейший символ оставил глубокий след в космогонических и религиозных представлениях, отразился в изобразительном искусстве, поэтических образах, ритуалах, играх, языке. В народном искусстве он дожил до XIX в., почти потеряв свое символическое значение, но осложнившись эстетическими качествами городского светского искусства.

Мировое древо – наиболее яркий образ в кругу древнейших зооморфных символов, порожденных тотемическими представлениями о родстве людей с растениями, животными, природными явлениями и предметами. На основе тотемических взглядов возникли многие символы растений и животных, в том числе и фантастических, таких, например, как дракон. Его необычный облик давно занимает воображение людей. «У нас нет готового понятия дракона, как нет готового понятия Вселенной. В этом образе, однако, есть нечто, искони присущее воображению человека, и потому дракон встречается в разные времена, на разных широтах», – писал аргентинский писатель Х.Л. Борхес (цит. по: с. 11). Дракон не единственное символическое животное. В древности часто упоминали и о иных существах, которых видели во время странствий или о которых рассказывали другие люди. Искатели приключений пускались на поиски белоснежного единорога, гордого и свирепого зверя, символа чистоты и непорочности. Его витой спиралевидный рог, обладавший целительными свойствами, сиял как жемчужина и ценился дороже золота. В средневековых христианских сочинениях единорог, как олицетворение чистоты и девственности, стал символом Девы Марии и Христа. В более поздней западной христианской традиции он превратился в аллегория Благовещения и атрибут Девы Марии. Это мифическое животное бы-

ло особенно популярно в мистических сочинениях и изобразительном искусстве европейского Средневековья. Его изображения украшали христианские соборы, книги, gobelены.

Не менее завораживает и образ крылатого коня Пегаса, на котором юноша Беллерофонт из Коринфа атаковал трехглавое чудовище Химеру в задымленной пещере. В средневековой Европе слон, как и единорог, был отнесен к мифическим животным, встречающимся только в сказках. Нередко его можно было увидеть на картинах, показывающих рай, а со времен Крестовых походов его изображение появляется на гербах. На смену зооморфным символам, впрочем, не вытесняя их окончательно, в древности пришли антропоморфные представления.

Из символизации человеческого тела и его отдельных частей родилось представление о символике микрокосма, малой вселенной: человеческое тело со всеми его органами стало восприниматься как уменьшенная копия вселенского макрокосма, большого мира. Эта идея была особенно популярна в Европе в Средние века и в эпоху Возрождения. Верхняя часть человека, особенно голова, связывалась с небом, солнцем, луной, а нижняя часть тела отождествлялась с землей и низшими мирами.

Частью символической культуры человечества стали не только отдельные части тела – сердце, глаз, рука и т.д., но также пол и сексуальность. Противопоставление женского и мужского начал входило в сложные классификационные системы у многих народов мира. Мужское ассоциировалось с жизнью, солнцем, небом, огнем, правой стороной, четными числами, днем, а женское – со смертью, луной, землей, водой, левой стороной, нечетными числами, ночью и т.п. Мифологический образ женского детородного органа – таинственное и темное начало, несущее угрозу смерти. Материнское «зубастое» лоно в ритуалах мужских инициаций символизировало временную смерть, за которой следовало восхождение в новом качестве.

Символами женского и мужского начал чаще всего служили непосредственные изображения гениталий, детородных органов. Мужской половой член как религиозный символ обычно называют греческим словом «фаллос». Он символизировал силу, могущество, власть, плодородие и творческое, одухотворяющее на-

чало. Фаллические культы известны во многих традициях. В виде фаллоса изображаются индуистский Шива и античный Приап. Перед храмами и домами в Древней Греции устанавливались гермы – квадратные колонны с мужской головой и половым членом. В странах Северной Европы фаллические статуи стояли рядом с христианскими церквями до XII в., а изображения детородных органов еще долго после принятия христианства украшали церковные здания.

«Буквальная мифология» начала расщепляться в период между 800 и 200 гг. до н.э. – время, которое немецкий философ Карл Ясперс назвал «осевым». Тогда спокойную устойчивость мифологической эпохи сменила мучительная рефлексия – осознание человеком своего бытия и попытки его рационального осмысления.

Преобразование прежней картины мира для Европы окончательно свершилось в философии Платона. В ней оформилась та идея иерархии и «великой цепи бытия», которая позже легла в основу средневекового христианского образа мира.

Центральной для этого образа стала идея Творца и его творения. На смену безличному космосу предшествующего периода пришел Бог, Создатель мира, Высшее существо. Именно он теперь воспринимался как центр Вселенной, ее источник и средоточие, и все существующее в ней соотносилось с Ним, выстраиваясь в иерархию сущностей и форм. В основании мира виделись неорганические элементы, а на вершине – духовные сущности. Наглядный символ такой иерархии – лестница, устремленная в небо, ступени которой знаменовали разные уровни совершенства.

Христианство усвоило многие древние символы, изменив их смысл при сохранении внешней формы. До IX в. Спаситель изображался в виде агнца, льва, голубя, виноградной лозы, рыбы, павлина или доброго пастыря, несущего на плечах отставшую от стада овцу, а после его основным символом стал крест. Каждый из этих образов указывал на его присутствие в небесах, горах, лесах или морях.

Якорь в христианстве получил значение символа веры и духовного спасения. Попал в эту религию и древний символ корабля, означавший путешествие души в потусторонний мир.

В христианстве корабль стал символизировать Церковь, плывущую по бурным волнам житейского моря, а также душу, ведомую Церковью.

В очередной раз картина мира изменилась в эпоху Ренессанса, эпоху «открытия мира и человека». В общих чертах Ренессанс унаследовал образ мира от христианского Средневековья, сохранив в нем иерархический принцип «лестницы бытия», но главный акцент с образа Творца оказался смещен на человека, вполне земного и индивидуального, который, как отмечал А.Ф. Лосев, «мыслит себя уже как личность, и притом постоянно стремящуюся абсолютизировать себя в своем гордом индивидуализме, в своем самостоятельном, ни от кого не зависящем существовании» (цит. по: с. 23). Это и составило суть нового гуманистического учения о человеке. Согласно ему, природа человека как срединного существа, центра мира, божественна и уникальна. Творец уготовил ему особую роль: по собственной воле человек может созидать мир и возвышать его до Царствия Божия, но может и разрушить, низвести в пучину дьявольских страстей. Обратной стороной этой идеи явилось новое понимание природы как светоносного образа Божественного начала, исполненного гармонии и красоты. Движущей силой этой красоты провозглашалась любовь, небесная и земная.

Главным символом мировосприятия выступил сам человек, озабоченный теперь не столько спасением души, сколько собственными мыслями и чувствами. Благодатным полем для новых символов стало искусство, и прежде всего живопись – искусство, открывающее реальные пространственные и временные ценности. Наиболее яркое выражение новая символика получила в итальянской живописи XV–XVI вв., особенно в творчестве великого Микельанджело. Настоящей символической поэмой можно назвать его роспись потолка Сикстинской капеллы, построенной для Папы Римского Сикста.

Самым важным символом той эпохи был и образ Богоматери. Он пришел на смену отрешенным средневековым мадоннам, устремленным в заоблачные выси, чуждым всему земному.

Ренессансное восприятие мира достигло пика своего развития в Европе в XV в. и постепенно было вытеснено рациональным образом мира, господствующим до сих пор. И хотя многие древ-

ние символы вошли в культуру Нового времени, их смысл изменился. Они все реже воспринимаются как указания на высшие Божественные истины и все чаще рассматриваются как выражение общекультурного опыта. На века обрели статус символических образы Прометея с огнем как символа человеческой цивилизации; Моисея со скрижалями как символа мудрости; Геракла с палицей как символа мужества, святого Георгия с копьем как символа чести и всепобеждающей истины.

Не будет преувеличением сказать, что в наши дни разрушается веками складывавшийся символический мир, хотя и подвергавшийся до этого изменениям, но все же долго сохранявший некий заряд изначальной божественности. Юнг не зря сетовал: «У нас нет символической жизни, и нам всем несладко от этого» (цит. по: с. 28). Для многих из наших соотечественников последние символы рухнули с крахом Советского Союза: Государственный герб СССР, серп и молот и т.п. Теперь мы ищем символы в ушедших исторических эпохах.

Однако остается сфера, где символы сохраняются – это религия и связанные с ней искусство и философия. Помимо религиозных до сих пор существуют и символы единства той или иной общности людей – гербы родов, городов и государств; символы поэтические, научные и др.

То есть символ остается универсальным средством для выражения главных смыслов культуры. Ведь человек – существо символическое, а потому жить он может только в окружении символов, заключает автор.

Э.Ж.

П.С. Гуревич

КУЛЬТУРА В РАКУРСЕ СИМВОЛОВ И ЗНАКОВ*

Область культуры всегда является областью символизма, считал Ю.М. Лотман. Лишь в символизме раскрывается природа всякого художественного творчества, полагал Н.А. Бердяев. «Искусство должно быть символическим, высшее искусство – самое символическое» (с. 256). Ведь даже реализм XIX в. не смог окончательно убить символическую природу искусства. Согласно И. Канту, образы вещей суть символы, и познание посредством их называется символическим или образным. А знаки, по Канту, еще не являются символами, ибо они сами по себе ничего не означают, но ведут к созерцаниям и через них – к понятиям. Знаки Кант разделяет на произвольные (искусственные), естественные и знамения.

К первым относятся жесты, буквы, ноты, цифры, гербы, мундиры, ливрея, орденские ленты. Сюда же относятся в письменности знаки препинания. Естественные знаки бывают демонстративными, напоминающими и прогностическими. Это, например, дым как обозначение огня, мавзолеи и пирамиды, сведения астрономии. Знамения суть знаки на небе – кометы, северное сияние, солнечное и лунное затмения.

«И символы, и знаки указывают на нечто, лежащее вне их самих» (с. 260). Типичные знаки – красный свет светофора. Флаг – символ власти короля или страны. Различие между символом и

* Гуревич П.С. Культура в ракурсе символов и знаков // Культурология: Учебник. – М.: КНОРУС, 2011. – С. 255–270.

знаком состоит в том, что знак не участвует в реальности, а символ участвует в символизируемой реальности. Правда, математики использовали термин «символ», называя так математический знак, отчего произошла путаница. Автор предлагает выделять «знаки, которые называют символами, и подлинные символы» (с. 261). Знаки всегда могут быть заменены. Так, зеленый свет светофора может быть заменен синим, и ничего при этом не изменится. Символ заменить нельзя, например, слово «Бог».

Религиозные символы «раскрывают уровень реальности, который не обозначается никаким иным путем» (с. 263). Христианство выражает в своих символах высшую истину: символ креста Христова.

И.Г.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В АНТИЧНОМ МИФЕ*

Логика чудесного в мифе как бы играет произвольно категориями: временем, пространством, количеством, качеством, причинностью. Играя пространством и временем, чудесное по своему произволу сжимает, растягивает или вовсе их снимает, не выходя при этом из предметной вещности мира. Пространство остается евклидовым, события протекают во времени, но сам чудесный акт или предмет в них не нуждается.

Бог может ускорить срок жизни, положенный герою судьбой-Мойрой, может по своему произволу удлинить его, Ослепленному Тиресию даруется взамен глаз долголетие. И не ему одному. Наоборот, фракийскому царю Ликургу жизнь укорачивается. Можно жить без возраста и в любом возрасте; можно возвращать былую юность; можно прожить вторую жизнь – воскреснуть после смерти: вернуться из Аида на землю и вновь воплотиться в прежнее тело. Сизиф достиг этого хитростью, он обманул властителя преисподней – бога Аида. Ему пришлось умереть вторично, как Лазарю; из Аида Тезея вернул на землю Геракл.

Боги могут рождаться в любом возрасте. Зевс родился младенцем, рос не по дням, а по часам, но достигнув зрелости, перестал стареть. Время для него остановилось: таков и Фидиев Зевс. Ребенком родился и Гермес, но с разумом взрослого. Младенец оказался смысленнее Аполлона; он изобрел лиру и подарил ее богу искусств, научив его «божественной игре». Но до полной зрелости в рамках олимпийского Пантеона он не развился, равно как и

* *Голосовкер Я.Э.* Избранное: Логика мифа. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – С. 101–172.

Аполлон: оба они остались вечными юношами. Эрос, сын Афродиты, остается вечным ребенком-подростком, а Морской Старец – безразлично, будет ли его имя Протей, Нерей или Форкий, – вечный старик. Дионис дважды родился. Он поэтому и прозван дважды рожденным – Дифирамбом. Взрослой родилась из головы Зевса Афина Паллада. Она не знала ни детства, ни старости. Гера – вечно прекрасная матрона. Артемида – вечная девственница. Гестия – девственница, но в образе стареющей женщины. Возраст богов не подчинен времени, хотя сами боги большей частью зарождались, вынашивались, росли, мужали и даже иногда старели: например, Фемида – в трагедии Эсхила – стала старухой. Это значит, что лично для богов время может остановиться в любой момент: сами они существуют вне времени, хотя события продолжают течь и самые действия богов и их функции не выходят из мира времени. Бог может даже умереть, но только тогда, когда с него снимается божественность, когда он бывший, т.е. павший бог, когда образ его изменен, обезображен, дискредитирован и принижен, когда бессмертие следует за ним уже только механически. Тогда столь же механически от него отнимается бессмертие, но обычно не совсем явно: его убивает другой бог или полубог-герой. Очевидно, он стал излишним, неудобным, опасным и его необходимо было аннулировать, отняв у него предварительно бессмертие.

Таким образом, при отмене времени для бога и при временности самого мира бог мифологии действует не отрешенно от мира, не как некий бесплотный дух, а как тело. Будучи бессмертным – он сочетается со смертным существом и порождает героев. Сам бог произвольно играет временем, нарушая естественный ход вещей, законы необходимости природы. Гера приказывает Гелию (Солнцу) раньше положенного времени погрузиться в океан (смерть Патрокла в «Илиаде»), и Гелий покорно выполняет ее волю.

Зевс во время гигантомахии (борьбы богов и гигантов) приказывает всем светилам – Гелию, Селене, Эос и звездам – сойти с небосвода и погрузить землю во мрак с той целью, чтобы Земля-Гея не могла найти для гигантов волшебное зелье, предохраняющее их от стрел Геракла. И Зевс же на три дня останавливает Солнце-Гелия, распространив тьму на земле, чтобы беспрепятственно наслаждаться любовью Алкмены.

И во время пира Фиеста Солнце-Гелий от отвращения (или по воле Зевса в качестве знамения) повернул свою колесницу с Запада на Восток.

В отношении возраста миф играет временем также применительно и к людям. Люди серебряного века пребывали в младенчестве сто лет, а в зрелости недолго. В Стране Блаженства люди седы в детстве, а к старости чернеют: обратный ход времени – от старости к юности.

Играя временем, логика чудесного играет одновременно и пространством, снимая его полностью по своему произволу. Скорость и способ передвижения бога в пространстве вполне произвольны. Бог запрягает божественных, иногда крылатых, коней (ветры) в золотую колесницу и с произвольной скоростью мчится на ней по эфиру, по воздуху, по гребням морских волн.

Но богу достаточно надеть для этого на ноги крылатые сандалии (обычная обувь Гермеса-вестника) или прикрепить амбросийные подошвы (Афина), т.е. сказочные сапоги-скороходы, и в них перелететь небесное пространство.

Длительность полета – любая: бог всегда поспевает вовремя. Но если нужно, бог одолеет пространство и без чудесной обуви. Когда-то боги были крылатыми. Вестница Ирида осталась крылатой. Эрос крылат. Ника-победа крылата. Но Олимпийцы без крыл пересекают все пространство небес и земли, причем если этого требуют обстоятельства, снимается либо время, либо пространство, т.е. оно приравнивается к нулю.

Во мгновение ока Афина по воле Зевса или своей, покинув Олимп либо небо, оказалась на собрании ахейян под Троею за спиной Ахилла, видимая для Ахилла, невидимая – для всех других. Зевс или Посейдон, сидя на вершине горы, например Иды, созерцают оттуда, словно из ложи театра, зрелище троянских боев. Так в «Илиаде». Все боги знают друг друга, какое бы пространство ни разделяло их: ибо пространство в мифе только якобы пространство. Так, в «Одиссее» Гермес говорит Калипсо:

*Быть незнакомы друг другу не могут бессмертные боги.
Даже когда б и великое их разлучало пространство.*

Можно ли быть одновременно в двух местах? Можно, отвечает логика чудесного. Ахилл – после смерти – пребывает в Аиде,

как тень героя, в доспехах вместе с друзьями, сохраняя память (тени героев не теряют памяти в Аиде). Но он же пребывает бессмертным на Островах Блаженства, где он пирует в кругу героев, празднуя свою вечную свадьбу с Еленой, Медеей или другими: имен женских много. В веках оба образа уживаются в мифологии рядом. Здесь налицо дублирование образа, независимо от его генезиса.

Логика чудесного не спрашивает, каким образом боги проносятся по воздуху или живут в воде, или каким образом Тезей у Вакхилида, подобно Садко, мог с корабля на тритоне спуститься в подводные чертоги Посейдона, не став человеком-амфибией, и вновь вернуться на корабль. Но тот же Тезей, сброшенный Ликамбом со скалы в море, утонул: ибо он уже исчерпал свой смысл и стал лишним.

С.Г.

СИМВОЛИЗМ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII ВЕКА*

Символизм в русской культуре XVII в. превращается в одну из наиболее емких форм утверждения своеобразной полисемии культуры, которая пытается с его помощью как бы подвести под один знаменатель разнонаправленные явления. В этом направлении работают и крайние консерваторы-раскольники, и умеренные грекофилы, и новаторы-латинствующие. В целом для символизма XVII в. характерны интенсивная семиотическая подвижность, вариабельность, бесконечное дробление исходных символов на множество мелких семантических единиц.

Символическое мышление стимулировало и изобразительное искусство, вводя новые иконографические элементы, схемы или существенно видоизменяя старые.

Собор 1667 г., занимаясь вопросами иконографии, разъяснял, например, символику молитвенных жестов. С благословляющей рукой со сложенными перстами собор предписывает изображать только Христа, ибо этот жест означает не моление, «но токмо исповедание веры являет». А «истинное моление изобразуется» лишь «простертыми руками» (видимо, как у фигур деисусного чина).

Тот же собор запрещает писать Саваофа в образе старца, а «Новозаветную Троицу» в виде Саваофа, Сына в его чреве и голубя (Святого Духа) между ними, как никогда не являвших себя в таком виде, т.е. выступает против этих конкретных символическо-аллегорических изображений. Между тем они были широко распространены в художественной практике того времени.

* Бычков В. Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – С. 595–770.

Вместе с тем такой ортодоксальный мыслитель, хотя и с западнической ориентацией, как митрополит Ростовский Димитрий, активно пропагандирует подобный тип аллегорических образов. Не затрагивая изображения Новозаветной Троицы, он в ангелах традиционной Ветхозаветной Троицы склонен видеть конкретные ипостаси – Отца, Сына и Духа Святого. Более того, даже в изображении старца Ноя с голубем и оливковой ветвью в руках он усматривает символическое изображение Троицы. «Образ се есть ветхаго денми Бога Отца; ибо от него яко от корене масличнаго масличная ветвь, Сын родися, и Дух Святой яко голубь исходит» (цит. по: с. 707).

Вообще Димитрий Ростовский был одним из наиболее активных и сознательных сторонников символизма в XVII в. Будучи человеком высокообразованным, он хорошо знал взгляды родоначальника христианского символизма Дионисия Ареопагита и активно опирался на них в своих рассуждениях.

Золотая монета, например, представляется ему хорошим символом Троицы. Своим блеском она напоминает «неизреченное сияние» Троицы, а округлость формы – ее безначальность и бесконечность; любовь людей к золоту символизирует их влечение к божеству. Закономерность подобного символизма он объясняет в ареопагитовском духе. «Обыкло бо Священно писание и учителя Творца часто сотворенным вещам уподобляти, и имена сотворенных вещей Богови приписовати, называющи его ово огнем, ово солнцем, ово морем, ово златом» не потому, что Бог всем этим был, а для того, чтобы человек разумный, рассматривая эти вещи (= образы), «как по степеням ступая, приходил к познанию самага Творца», его бесконечного совершенства (цит. по: с. 707).

Собор 1667 г., не принимая подобного типа символизма в изобразительном искусстве (здесь он отстаивал классические византийские традиции), активно опирается на него при истолковании музыкально-поэтического материала богослужения.

Ангельская песнь в новой, никонианской редакции звучит: «Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, слава тебе, Боже», что, по мнению собора, символизирует тринитарный догмат. Тройной повтор слова «аллилуйя» (древнееврейское «хвалите Бога») означает три ипостаси Троицы, а его четвертый повтор в русском переводе – их

единство в Боге. Та же символика и у песнопений: «Святой Боже, святой крепкий, святой бессмертный, помилуй нас» (первый член – ипостась Отца, второй – Сына, третий – Духа; единственное число глагола «помиловать» – единство ипостасей) и «трисвятой песни» – «свят, свят, свят, Господь Саваоф» (цит. по: с. 708).

В только двукратном повторении «аллилуйи» староверами собор видит непонимание ими тринитарного догмата. Расколоучители, как известно, в этом же обвиняли никониан, по-иному толкуя это песнопение. По их мнению, четырехкратное повторение одного и того же восхваления Бога (три раза по-еврейски и один раз по-русски) означает утверждение четырех ипостасей, т.е. явную ересь.

Для нас здесь важно, что сам принцип символизма, притом достаточно произвольного в деталях и устойчивого в основных архетипах, остается незыблемым для всех основных борющихся партий в духовной культуре XVII в.

Автор приводит еще несколько характерных примеров символического мышления этого времени, помогающих лучше разобраться в его художественной культуре. Важным символом христианской культуры был хлеб. Не случайно именно он пресуществляется в святую плоть Христову. Сильвестр Медведев в сочинении «Хлеб животный», посвященном евхаристическому таинству, разъясняет символику пяти хлебов, которыми Иисус, по Евангелию, накормил множество людей, следовавших за ним в пустыню (Матф. 14, 17–21). Пять хлебов – это: 1) «хлеб животный» – сам Христос, передавший человечеству таинство Евхаристии; 2) хлеб словесный – «глагол Божий»; 3) хлеб небесный – «святые Божии, благоугодившие ему»; 4) хлеб ангельский – ангельское служение и песни, воспеваемые ими к Богу; люди общаются к нему хвалением Бога, святыми песнопениями и добрыми делами; 5) хлеб насущный – пища для питания плоти. Все они необходимы для нормальной жизни людей, поэтому и обозначаются важнейшим в жизненном обиходе словом *хлеб*.

Другим значительным символом средневековой культуры была *гора*. Не случайно стилизованное изображение ее занимает видное место в древнерусской иконописи. Реальная устремленность горы как некоего произведения земли от своего производи-

теля к небу была рано осмыслена как некое указание на духовное восхождение, на устремленность от низшего, несовершенного к высшему, абсолютному. В христианстве главными символами духовности стали легендарные горы Синай (на которой Моисей получил «скрижали Завета», т.е. первый закон) и Фавор (место Преображения Христова). В XVII в. символика горы сохраняет свое видное место в системе символического мышления. В «Слове на Преображение» Карион Истомина осмысливает гору именно как символ восхождения к Богу, к истине. На горе «свет Христос присно сияет», но восхождение туда по силам далеко не каждому, но только в чистоте сохраняющему сердце; «без восхождения же на ону гору никто же улучит спасения». Гора осмысливается Карионом, а в этом он продолжал традиции классического Средневековья, как антитеза *городу*, символу суетной жизни, мелочных помыслов и устремлений, господства греха и беззаконий. Город духовно слеп, гора зряча. Преображение Господне можно узреть только вне города – «на горе в пустыни», где царит «тишина велия» (цит. по: с. 709).

В том же духе понимает символику горы и Симеон Полоцкий. Для него земная гора – символ горы духовной, устремления к горнему миру. Моление Иисуса на горе – знак нам «горе имете сердца во время молитвы, а не по земле мыслию пресмыкаться».

Интересный аспект этого символа, вернее, его семантической связи с другим, оппозиционным – *бездной* находим мы у Аввакума. Бездна в средневековой традиции – антитеза горы, неба; это устойчивый символ ада. В бездне обитает сатана, ибо из-за гордости своей он, как писал Ермолай-Еразм, «бысть свержен с небес в бездну и вместо архангела дьявол наречен». На иконах бездна обозначается как пещера внутри горы, как ее чрево. Гора и бездна в средневековом сознании были неразрывно связаны. Эту связь хорошо ощущает и Аввакум, но толкует ее в несколько неожиданном аспекте, что придает оппозиции *гора – бездна* новую семантику.

Разъясняя восьмой стих 41 псалма «Бездна бездну призывает во гласе хлябый твоих», он пишет: «Бездна – Христос, Сын Божий, бездну – Отца своего: понеже Христос всегда моляшеся на горах святых, уединяся от человек...» (цит. по: с. 709). Слово

бездна Аввакум понимает здесь как бесконечность, неисчерпаемость. Такое значение оно имело и в Средние века. Однако в контексте его фразы *гора*, на которой одна бесконечность вызывает к другой, приобретает какое-то новое, уже выходящее за границы средневекового значение.

Уже в Петровское время, но в традициях Древней Руси Ионний Лихуд, один из первых руководителей Славяно-греко-латинской академии, дает символично-аллегорическое толкование изображения Премудрости (Софии), которую он отождествляет с Богом Словом и Сыном Божиим. Огневидные одежды он понимает как символ огня и света. Огонь «всякого существа чистейшь и светлейший, еже убо вся очищает, осиявает и просвещает, якоже в серебре и в злате явлено есть», а видимый свет – образ божественного света. Последний Ионний в традициях своего времени разделяет на сущностный – «всудствующий в Бозе... естественный, существенный, безначальный, страстенный и соприсносущный» – и на благодатный, данный по благодати святым и праведникам. Крылья у изображения Софии Сына Божия означают царский характер его величества; девичье лицо Мудрости – «яко да покажет девство быти житие ангельское, небесное и Богу любезное»; семь столпов престола – символ семи таинств христианской церкви и т.п. (цит. по: с. 709–710).

Если мы сравним это толкование с подобным же, приписываемым Максиму Греку, то увидим, что последнее лаконичнее, строже и определеннее. У Лихуда традиционная символика как бы тонет в новых смысловых импровизациях, отступлениях, в излишне перегруженной словесными украшениями речи. При чтении подобных «витийств» невольно возникают ассоциации с эстетикой западноевропейского барокко. И они здесь не лишены оснований. У нас культурно-исторический процесс развивался в целом по-своему, но, естественно, не в полной изоляции от соседних культур. Нельзя недооценивать, в частности, сильнейшего влияния католической Польши, а в ее лице и всей Европы на русскую культуру XVII в. Не следует сбрасывать со счетов и некоторую типологическую общность различных культур при переходе от средневекового этапа к следующему, хотя не стоит ее и абсолютизировать.

Показательно, что барочные элементы в символизме греков Лихудов, конечно, не следствие прямого влияния польской культуры. Это же относится и к другому грекофилу – Епифанию Славинецкому, символизм которого, пожалуй, уже покинул лоно Средневековья и приобрел новые качества, присущие в большей мере барочной эстетике. Епифаний, как писал исследователь его творчества В. Певницкий, был склонен «к отысканию во всем таинственного или преобразовательного смысла» (цит. по: с. 710) – в явлениях природы, в истории, в Священном Писании. Весь Универсум переполнен для него символами, его мысль постоянно наталкивается на них и стремится дать им объяснение. Поэтому его речи «все проникнуты символизмом и переполнены изъяснениями разных символов» (цит. по: с. 710). Толкования эти часто «произвольны или уже слишком общи», но за ними стоит страстное желание мыслителя проникнуть в сущность этих бесчисленных символов, докопаться до их сокровенных оснований. Опираясь на византийских богословов каппадокийско-александрийской ориентации, он в своем плетении герменевтических словес идет, пожалуй, еще дальше. Чувствуется, что ему доставляет наслаждение сама игра ума, отыскивающего все новые и новые смыслы и значения в уже вроде бы известных символах. В этом эстетизме символического мышления, а он, как мы убедились, был присущ всей культуре второй половины XVII в., как нельзя яснее сказались черты Нового времени и нового эстетического сознания.

С символизмом западного ренессансно-барочного типа встречаемся мы в компилятивных или переводных сочинениях молдавского ученого, работавшего в Москве, Николая Спафария. Автор, задавшись целью познакомить русского читателя с западноевропейской наукой, вводит его в мир символов средиземноморско-европейской культуры, формировавшийся на протяжении более двух тысячелетий. Его книги пестрят сотнями имен легендарных и реальных мудрецов, ученых, писателей, правителей, полководцев от Античности до XVII в., с суждениями, идеями, высказываниями которых Спафарий знакомит русских читателей. Видное место среди них занимает и символично-аллегорическая тематика.

В «Книге избранной вкратце» он, например, рассматривает тело человека в качестве символа земли. Сердце или голова означают в нем восточные страны, «нижайшая часть плоти» – западные, правая рука – южные, а левая – северные. «Средина же от сих частей – сердечная земля, высока бо есть и плотска и на все случившееся приятелна и отвсяду помыслами населяема, аки водами обливаема и наводняема» (цит. по: с. 711).

«Книга о сивиллях» посвящена изложению пророчеств древних сивилл о Христе, т.е. особому роду символов, разрабатываемых христианством с первых веков его существования. В книге «Арифмология» числовая символика подведена под всю известную с древнейших времен «премудрость», в которой главное место занимает афористически изложенное этическое учение («философия ифика»). При этом идеи античных мыслителей и ближневосточных мудрецов, христианские догматы и заповеди, элементарные представления обыденного сознания рассматриваются как единое целое во всеобъемлющей системе числовых символов.

«Девять суть чини аггельстии: серафими, херувими, престолы, господства, силы, власти, начала, аггели, архаггели.

Девять суть мусы: Каллиоопи, Клио, Евтерии, Фалиа, Мельпомени, Ерато, Терпсихори, Поломния, Урания». Семь свободных художеств, пять органов чувств, семь мудрецов, семь планет, четыре стихии, четыре времени года, «четыре века мира: золотой век, серебряный, медный, железный», четыре евангелиста, семь дней творения, десять заповедей, семь церковных таинств, три сирены (мифологические существа), три циклопа и т.д. и т.п. «Един есть Бог. Един есть Христос. Единая вера. Единокрещение» (цит. по: с. 711). Больше всего места в «арифмологии» занимает числовая классификация нравственных правил и афоризмов «житейской мудрости». Значение не всех из них сегодня до конца понятно.

Наиболее многообъемлющим и многозначным в «арифмологии» оказывается число «три». Под его знаком выступают и многочисленные мифологические образы, и философские и этические понятия, и сведения различных наук. Множество самых разнообразных явлений упорядочено в этом трактате по триадам. Есть здесь и понятия художественной культуры.

«74. Три художества словесная: грамматика, диалектика, риторика...

78. Три образа словес: великий, родственный и смиренный...

87. Три виды живописания: ионический, азиатический, аттический.

88. Три знамя меры: начало, средство, конец.

89. Три суть во всех делах художества: устремление, умножение, совершенство...

92. Три части басням: предложение, наляцание и надвращение...

95. Три роды столпов каменных резати: дарический, ионийский, коринфийский» (цит. по: с. 711).

Числовая символика была хорошо известна и в Древней Руси по патристике, но там она ограничивалась небольшим набором чисел и их значений. С «арифмологией» Спафария в русскую культуру входила фактически целая популярная в Западной Европе Средних веков наука чисел в совокупности ее метафизического и символического аспектов.

Спафарий ввел в русскую культуру и еще один класс символов, которым он посвятил «Книгу иероглифийскую». Речь в ней идет о визуальных символах, берущих начало от египетского пиктографического письма, которые он обозначает как *иероглификон*.

Вознеся похвалу времени как высшему и наиболее почитаемому учителю, автор трактата сообщает, что оно сохранило нам древнейшие знания в удивительной, живописной форме – «обаче прекрасно, удивительно и неуравняемо есть живописание то предревнее нарицаемое иероглификон, сиречь священноваятельное и египтийское» (цит. по: с. 712). Суть этого письма сводится к созданию системы изобразительных (изоморфных) знаков, наделенных определенным (небуквальным) смыслом, который доступен только посвященным – «живописажу тогда зверя, или птицу, или древо, или что ино, и в том истолковашеся, ино сокровенное учение» (цит. по: с. 712). Таким способом древние передавали тайное учение, постичь которое удавалось далеко не многим.

В иероглифийских символах была заключена мудрость древнейшего народа египтян. У них учились философии и бого-

словию греческие мудрецы Пифагор, Платон и другие, а также Моисей, Давид, Соломон и иные пророки. Библейские притчи автор «Книги» возводит по характеру передачи информации к египетскому иероглификону, усматривая в них один и тот же семантический тип. Притча является таким же «словом сокровенным», как и иероглификон, обладает переносным значением – «еже ино что знаменует делом, а не то еже глаголетъся словом. И толико от иероглификон разделяется притча, елико иероглификон есть яко притча немая и не глаголющая» (цит. по: с. 712).

Именно этот схожий тип символизма египетской пиктографии, правила чтения которой были утрачены, и библейской притчи привлекал к письму древних египтян постоянное внимание христианских мыслителей от первых Отцов Церкви до образованных просветителей России XVII в. уровня Николая Спафария.

Главный смысл иероглификона автор «Книги иероглифийской» усматривает в *сокровенности* знаний, которая как бы повышает их значимость. «Егда же всем тайно есть, тогда удивительно и чудно, паче же еже общее, то и небрегомо бывает» (цит. по: с. 712).

Изложив философско-богословскую (со ссылкой на Отцов Церкви и античных философов) концепцию триединого Бога, Спафарий разъясняет значение некоторых иероглифийских символов. При этом египетские в его понимании изображения символизируют идеи христианской (как общечеловеческой) религии, а древнееврейские мудрецы, греческие поэты и философы и отцы христианской Церкви предстают на страницах «Книги» единомышленниками, теоретиками *единственного истинного учения* о Боге и мире – *христианского*, но понимаемого уже не в узкосредневековом значении этого термина.

Показательно толкование пиктограммы «глаза» как образа Бога: «Сего ради и гегиптяне наши... егда хотяху бога знаменовати, око на верее жезла писаху, неусыпаемое бо, око божие, яко пишет Василий Великий. И яко Омир творец глаголет: солнце еже всяческая видит и вся слышит. И Фалис вопрошен, аще может кто глаголати и утаити от бога. Он же отвеща: не токмо глаголати, но и помыслити и утаити от бога не может, вся бо яко апостол пишет явленна пред ним» (цит. по: с. 713). Эта символика «ока» не про-

тиворечит одному из древнеегипетских значений. Для нас здесь важно, что для ее подтверждения автор привлек представительный синклит антично-христианских авторитетов.

На примере египетской или принимаемой за таковую иероглифики Спафарий, опираясь на западноевропейские учения, выводит символизм на некий новый, универсальный уровень, преодолевающий ставшие уже узкими рамки средневекового символизма. Не случайно поэтому он обращается к самым древним доступным ему символам – древнеегипетским и называет время «мудрейшим» учителем. Он как бы пытается отыскать первосимволы, архетипы более позднего и эллинского, и древнееврейского, и христианского символизма и усмотреть в них некие общечеловеческие, универсальные смыслы. Естественно, что реально это ему, как и автору оригинального западного текста, который он перелагает, не удастся, он остается на уровне символично-аллегорического мышления своего времени, но сама попытка отыскания универсальных символов крайне интересна и показательна для научного мышления и эстетического сознания XVII в.

Со ссылкой на раннехристианского историка Евсевия Спафарий приводит антропоморфное аллегорическое изображение Бога, которое он считает «прекрасным живописанием иероглифическим». Изображение человека в синей одежде со скипетром в правой руке, с поясом, усыпанным звездами, в левой руке и с пером на голове толкуется в традиционно-аллегорическом плане. Перо означает высоту и непостижимость создателя мира – Бога. «Перо бо всегда высоту знаменует». Образ человека означает, что он «есть животодавец». Синий цвет одежд знаменует его принадлежность к небу, скипетр в руке – его власть (царство) над миром, пояс означает связь, которой он весь мир соединяет, – «живот и смерть, связание и решение». Звезды на нем – символ «зодиакона».

В таком же плане толкуются в «Книге» и некоторые другие, восходящие к антично-эллинистическим временам символично-аллегорические изображения, в целом не имеющие никакого отношения к древнеегипетской иероглифике, но получившие в связи с таким их обозначением в культуре XVII в. новый, и прежде всего эстетический, смысл.

Изображение козлоногого Пана с «седмистростной» свирелью толкуется как символ Вселенной; человека с золотым кругом и в пестрой одежде – как символ Мира; птицы Феникс – как символ солнца; «василиска змия» – как образ века.

По характеру символично-аллегорического мышления «Книга иероглифийская» Спафария соответствовала самому духу и уровню русского символизма второй половины XVI – XVII в. В ней, как и в других книгах Спафария, а также в учебниках грамматики, риторики, музыки, арифметики, появившихся в XVII в., Россия обрела учебное пособие по символическому способу мышления именно того типа, который получил широкое распространение в то время и который вышел далеко за рамки средневекового символизма.

С.Г.

Джон Харви

ЛЮДИ В ЧЕРНОМ*

Джон Харви – британский историк искусства. «Мода на черное, – заявляет он в начале своего исследования, – имеет тенденцию к долговечности: это антимодная мода» (с. 16). Можно ли приписать цвету одежды, в частности черному цвету, какие-либо определенные значения? И да, и нет. «Значение цвета – это во многом история цвета. Это значение образуется при движении сквозь время» (с. 16).

Черный цвет – цвет-парадокс; это «цвет, не являющийся цветом» (с. 16). Он привлекает внимание, даже говоря: «Не смотрите на меня!» «Если у черного цвета <...> и существует некое «главное» значение, то оно связано одновременно с насыщенностью и стертой, со значительностью и имперсональностью (с. 271).

Черный – цвет утраты, отрицания; цвет, при помощи которого человек уничтожает свое «я» (с. 18). Это цвет самоуничижения. В то же время черные одежды, надеваемые другими, могут внушать страх. «Два этих значения <...> суть глубинные константы черного цвета» (с. 45).

Не имея цвета, черный как бы не имеет классовой принадлежности и способен служить «защитным» цветом элите, находящейся в процессе формирования. «Черный цвет серьезен, соотнесен с бизнесом (делом) во многих смыслах: он не обманет, не от-

* Харви Дж. Люди в черном / Пер. с англ. Е. Ляминой, Я. Токаревой, Е. Кардаш. – М.: НЛЮ, 2010. – 300 с. – (Библиотека журнала «Теория моды».)

кажется от обязательств – он сам есть обязательство» (с. 65). Во многих цивилизациях черный был цветом власти. Так, китайские императоры с XI по XVII в. носили черные одеяния, ибо черный цвет есть изначальный цвет Небес. Благодаря множеству ассоциаций черного с возвышенным черный цвет, будучи элегантным, остается цветом значительным, важным (с. 163). Можно говорить и о сексуальной привлекательности черного: он делает человека стройнее, оттеняет черты лица (с. 38).

В народном костюме различных народов черный нередко служит маркером, разделяющим стариков и молодых, а также состоящих в браке и холостых (незамужних).

Значение черного как цвета самоуничтожения использовала христианская церковь. «Христианская аскеза расширяет ожесточение человека, понесшего утрату, до масштабов всей жизни» (с. 48). Дохристианские священники и жрецы не носили черного; христианские священники тоже поначалу носили белые одеяния, символизировавшие святость и чистоту. Но уже в V в. византийское духовенство облеклось в черное. На Западе черное ввели в обиход монашеские ордена, раньше других – бенедиктинцы (XI в.).

Возникнув как одежда замкнутого в себе аскетизма, черное облачение со временем стало символом орденов, которые вышли в мир, чтобы блюсти чистоту христианства, искоренять ереси, основывать школы и университеты. Первыми вступили на этот путь «черные братья» – доминиканцы, орден которых был основан в 1215 г. «Случай черных братьев подводит нас к великому парадоксу черного цвета. <...> Став цветом власти над собой, черный связывается с внушительным, мощным духовным началом. <...> Доминиканцы <...> были беспощадны к себе и, как следствие, добивались невероятных результатов. Возможно, именно они сделали черный символом власти» (с. 49). Кроме доминиканцев, черное носили и черные (августинские) каноники, орден которых был основан в 1256 г.

Однако вне церкви черное мало кто носил. В Средние века и мужчины, и женщины носили разные цвета; те, кто мог себе это позволить, одевались ярко и пышно. К тому же производство черной материи оставалось весьма трудоемким и дорогим (если только не использовалась естественно черная материя – к примеру,

шерсть черных овец). Поэтому черный цвет был недоступен бедным и фиксировал социальные различия (с. 58).

Черный был цветом торговли, купечества. Купеческая Венеция была городом людей, одетых в черное. Однако в Новое время страной, которая более всего способствовала распространению торжественного черного цвета, стала Испания. Испания была самой могущественной державой; она диктовала международную моду. Главным «человеком в черном» в европейской истории был Филипп II, правивший Испанией с 1556 по 1598 г. Испанское общество было четко разделено на феодальный мир двора и торговый мир городов; надевая черное, Филипп, аристократ из аристократов, как бы указывал на свое родство с испанским купеческим сословием (с. 71). Поскольку Филипп не снимал черных одежд, в черном ходили и его придворные. К этому времени черный зарекомендовал себя как цвет аскезы, а «аскеза – это всегда дисциплина, вне зависимости от того, налагает ли ее на себя отшельник или на нацию – властитель» (с. 79).

Как раз в те годы, когда Филипп II поощрял инквизиторов-доминиканцев, Иван Грозный создавал свою личную гвардию – войско опричников. Они одевались в черное и ездили на черных конях. Одевая их в черное, Иван Грозный хотел представить их как своего рода светских священников, которые в то же время наводят ужас, подобно дьяволам. «Случай опричников проявляет – с предельной <...> обнаженностью – противоположные аспекты черного цвета. Черный означает отказ от собственного “я”, преданность делу. Однако природа этого дела (преследование врагов царя) превращает их <...> в черный кошмар, в Смерть» (с. 81).

«Испанская мода», т.е. мода на черное, перекочевала в страны, где Испанию смертельно ненавидели – в Англию и Нидерланды; «черный, униформа испанского католицизма, стал еще и униформой антииспанского протестантизма» (с. 83). В эпоху Реформации и Контрреформации политические и национальные конфликты выражались в религиозной форме. Религия военного времени, да и сам аскетизм был столь же военной, сколь и религиозной добродетелью. Черная одежда стала, по существу, «униформой дисциплинированного, аскетического, готового идти на смерть самоотречения» (с. 85).

Большинство иезуитов постепенно стали носить черное, в частности потому, что среди них было много имевших ученую степень доктора. Черные одеяния носили Кальвин и Лютер; Кальвин – в качестве доктора права, Лютер – первоначально как августинский каноник, а затем уже по собственному выбору. Реформатский пастор, не нося черное постоянно, на церковной кафедре облачался в черную мантию ученого клирика или доктора. Со временем черная мантия стала ассоциироваться с протестантским богослужением. «По-видимому, черный цвет, в силу заложенного в его природе самоотрицания, вообще склонен указывать на служение как таковое. <...> Тут обнаруживается свойственная ему тенденция из моды превращаться в униформу» (с. 89).

Существовало некое созвучие между черной одеждой пуритан и характерным для них типом духовности. Это относится к лютеранам и кальвинистам, голландским правителям и английским «круглоголовым». Общий им всем черный стиль отражает основные идеи протестантизма, прежде всего убеждение в разращенности человека. Голландцы не расставались с черным цветом на протяжении всего XVII в. «По-видимому, для них черная одежда была не только знаком иерархической власти или данью кальвинистской морали, но и униформой новой республиканской и буржуазной нации» (с. 92).

В Англии слились в одно течение несколько смыслов черной одежды. Английские пуритане отказались от ношения стихарей при богослужении, их пасторы ограничивались черной сутаной. Черный цвет «испанского извода» был в моде при дворе. Но офицеры, дворяне, торговцы, фермеры и моряки носили одежду других цветов: черный еще не стал для мужчин безусловно обязательным.

В Париже в 1700 г. треть дворянской одежды была черной. Так же одевались треть наемных рабочих. Черной была почти половина одежды лиц ученых профессий. И все же Франция XVIII в. – страна цвета. С годами черный уходил, а цвета теплели. Большая часть французского общества стала одеваться ярче. «Французские аристократы как минимум в той же мере способствовали распространению индивидуализма в одежде, что и с запозданием выходящая на сцену буржуазия» (с. 130).

Англия в течение XVIII столетия шла дорогой простоты и строгости в одежде. То же относится к Америке. Кальвинистская идеология превращалась в светскую, секулярную форму пуританской этики (с. 140).

В первые десятилетия XIX в. мужская одежда еще сохраняла полихромность, но чем дальше, тем суровее и темнее она становилась. «Мода на черное может приходить и уходить, но около 1820 г. этот цвет пришел – и не ушел» (с. 31). Последним бастионом цвета оставались галстук и жилет, но в середине XIX в. они тоже стали черными или белыми. Яркие цвета исчезли полностью и безвозвратно, общая гамма была темной, основным цветом – черный. Цвет допускался лишь в маскарадных костюмах и для военных, прежде всего в парадной форме (которая таким образом становилась серьезным вариантом «забавного» костюма) (с. 26).

Первым предметом мужской одежды, который стал черным, был не дневной сюртук буржуа-демократов, но смокинг – вечерняя экипировка высшего общества. Сегодняшние смокинги по сути мало чем отличаются от тех, что были в обиходе 185 лет назад. Это была мода в первую очередь для джентльменов.

Творцами сдержанной, неброской нарядности стали английские денди. Именно благодаря им простая, темная и особенно черная одежда входит в моду. Дендистский стиль сохранил связь с аскетической суровостью английского среднего класса, пусть во вполне светской форме (с. 35). Этот стиль уходит от пышности, однако по-прежнему подчеркивает состоятельность, но более тонкими способами – через качество материи, заметное лишь вблизи, и тщательность кроя и пошива. Автор также отмечает популярность дендизма, обыгрывавшего дисциплину и самодисциплину, в военной среде.

В середине XIX в. черный цвет играл роль униформы как в большом свете, так и среди процветающих промышленников. Почему достигший расцвета средний класс носил черное? По материальным соображениям: в воздухе промышленных городов висели копоть, угольная пыль и дым. Считается, что черный – цвет немаркий, что грязь на нем не видна, но на самом деле он пачкается довольно быстро. Однако практическими резонами не объяснить того упорства, с которым все носили черный, тем более на улицах

и железнодорожных вокзалах женщины, как можно судить по картинам Викторианской эпохи, обычно появлялись в нарядах светлых тонов.

Одно из возможных объяснений этого факта – связь черного цвета с викторианской моралью. «Если задаться вопросом, как мораль может быть черной, ответ будет таким: черный – единственный цвет, который подходит для изображения морали, основанной на страхе. <...> Характерными признаками жителей процветающей Англии XIX столетия стали бледность, удрученность, страх и чувство вины. <...> Мораль и вера, основанные на запугивании, служили основой церковных проповедей и школьного образования» (с. 193).

В XIX в. черный с небывалой ранее интенсивностью использовался как знак траура. Практиковался своего рода культ долгой и сильной скорби, выражавшийся прежде всего в ношении траурной одежды. «Траурная одежда была настолько точно подогнана к высшему обществу, что моду, на первый взгляд, чуть ли не определяли семейные утраты» (с. 213). Подчеркнутое внимание к траурной одежде нашло в высшей степени «материальное» отражение в разнообразии и количестве новых траурных материй.

На траур была похожа и официальная одежда. «Облик мужчин – элегантно одетых, обладающих высоким положением, знатностью, достоинством – более всего напоминает траур, словно элегантность, положение, знатность, достоинство сами по себе неотрывны от скорби. <...> Черный цвет характерен для официальности XIX века, как характерно для нее и то, что все лица, ею облеченные (во всяком случае, в романах), чопорны, тяжеловесны, оцепенелы, надменно немилосердны в своей великолепии <...> – иначе говоря, имеют похоронный вид даже тогда, когда сидят за праздничным столом. Перед нами специфическое стремление викторианской культуры середины XIX века – достичь полного равенства между официальностью и смертью» (с. 185).

Черный был также цветом почтенных профессий. Адвокаты, врачи, учителя, духовенство во всей Европе носили черное как минимум с XVI в. «Представители ученых профессий <...> и юристы принадлежали к тому же разветвленному семейству, что и деловые люди с кальвинистскими корнями» (с. 149). В XIX в. появи-

лись новые профессии, например инженеры; они перенимали цвет у профессий старинных. Человек профессии в XIX в. обладал властью – так же, как в Средние века священник, и неудивительно, что оба они одеты в черное. «Простец, мирянин, дилетант не владеют языком, который подчиняется человеку, посвященному в профессию. Он исполнен силы – и в то же время на него можно положиться: черный цвет его одежды убеждает, что ее обладатель не падет перед дешевыми удовольствиями и соблазнами. Человек в черном заслуживает доверия. И наконец, это человек, которому вы можете доверить свои деньги. Биржевые брокеры неспроста одевались в черное» (с. 152).

Черные армии проповедников, фабрикантов, представителей старых и новых профессий, а также денди одевались у одних и тех же портных. Этот сдвиг захватывает все новые слои, касаясь и тех, кто находится в услужении, и тех, кто занят собственным делом, и джентльменов, и слуг этих джентльменов. «Вглядываясь в этих занятых общим делом тружеников в черном, нельзя <...> не вспомнить о Дюркгейме с его концепцией социальной церкви. Перед нами некое сообщество (или по крайней мере гендер внутри этого сообщества), которое через цвет заявляет о чувстве единой цели, связующем людей, выступающих в разных ролях. Хотя черный цвет здесь и трудно <...> назвать “демократическим” без серьезных оговорок, его всеобщность свидетельствует о внутренней спаянности викторианского общества <...>. Черный цвет ассоциировался с узами, налагаемыми властью, а власть и ее обязательства принимаются и теми, кто повелевает, и теми, кто подчиняется» (с. 153).

Английский черный цвет, остающийся разновидностью «черного протестантского», в то же время родствен «испанскому черному» как цвету всемирной империи. «Если какая-либо европейская нация принимала моду на черное как главенствующую, то происходило это на пике международного значения данной нации» (с. 162). Этот тезис применим к Бургундии XV столетия, Венеции XV и XVI вв., Испании XVI в., Голландской республике XVII в., Англии XIX в. «Качества и импликации черного (самоуничижение, единообразие, безличность, власть, дисциплина и самодисциплина, тяга к праведности и тяга к смерти), конечно, были востре-

бованы для поддержания имперского порядка. <...> Использование черного испанцами, голландцами, англичанами в годы и века их расцвета и владычества связано с тем, что каждая из этих наций опиралась на аскетический, замешанный на страхе христианский идеал <...>. Таким образом, “имперский черный” цвет – это итоговое, самое мощное и предельно секуляризованное воплощение “черного церковного”. Обыгрывая термин Дюркгейма, предположим, что общество, одетое в черное и спаянное торжественно-мрачной верой в себя, есть не столько “социальная церковь”, сколько “церковь имперская”» (с. 162–163).

XIX в. пользовался цветом как орудием гендерной дифференциации. Оппозиция «мужское – женское» выражалась через оппозицию «черное – светлое». «И белый, и черный – это цвета отрицания, и отрицают они цвет как таковой» (с. 223). В бальные залы съезжались мужчины в черном и женщины, по большей части в белом. Темная одежда мужчин – знак работы, труда и профессиональной чести, между тем большинство специальностей для женщин были закрыты. Стремление к белизне было глубинным и касалось отнюдь не только одежды. «Женщины должны быть ангелами, а мужчины, живущие в пачкающем мире, могут превращать эту грязь в строгую черную нарядность» (с. 218). Белый цвет в одежде замужних женщин означал добродетель, верность, утонченность, но едва ли воспринимался как радость. «Белый цвет не всегда холоден, но прохладу несет с собой часто» (с. 221).

В начале XX в. цветовая гамма повседневного костюма расширилась. Черный (по-прежнему воплощающий сакральность власти) продолжал царить в вечерней мужской одежде, в официальном костюме, в свадебном наряде, в рабочей одежде, в облачении представителей богословия, права, медицины, конторских служащих и, наконец, политиков.

В остальных областях жизни черный цвет стал использоваться скорее в женском, чем мужском гардеробе. То, что черный цвет перестал быть прерогативой мужчин, напрямую связано с тем, что они уже не обладали врожденным преимуществом перед женщинами, которое прежде само собой разумелось. Черный цвет продолжал использоваться в женской одежде на протяжении всего XX в., порой как знак скромности, сдержанности, приличия, но

значительно чаще – как сочетание силы и изящества. И в прошлом женщины нередко носили черное, но чаще всего это были монахини и вдовы, т.е. женщины безмужние и по большей части весьма ограниченные в средствах. Новое же использование черного цвета основывается не на нехватке чего-либо, но, напротив, уверенности женщины в своих силах (раньше этот смысл ассоциировался преимущественно с мужской одеждой) (с. 237).

XX в. уже не знал одного «главного» цвета, однако черный цвет сыграл существенную роль в истории итальянского фашизма и германского нацизма. Черный цвет ранних итальянских чернорубашечников обладал авторитетом героизма, озарял носивших его ореолом храбрости. Затем на место черной рубашки пришла полностью черная военная форма; в практике фашизма «смелость сменилась бессердечностью, беспечность по отношению к собственной жизни – пренебрежением к чужой» (с. 245).

Немецкие эсэсовцы первоначально носили коричневую форму. Черная форма была введена в 1932 г. для новых СС, возглавляемых Гиммлером. Черный был задуман и воспринимался как цвет элиты. Череп означал готовность умереть, но очевидно угрожал и чужим жизням. Превращение фанатичной личной охраны в неумолимых исполнителей-палачей более всего напоминает опричнину. «Одеть в черное с головы до ног есть <...> наиболее действенный способ отметить группу людей и выделить их из разнотканной людской массы» (с. 247). Гиммлер обожал дисциплинарные принципы иезуитской организации, и Гитлер даже называл его своим Игнатием Лойолой. «Молодые новобранцы в черных мундирах <...>, присягнув, становились адептами культа Германского Мессии. Таким образом они снимали с себя ответственность за свои поступки» (с. 249).

Култ мертвых германских героев, героической смерти, да и вообще смерти и убийства, был неотъемлемой частью эсэсовской идеологии, и потому черный, древний цвет смерти, был как нельзя более уместен в их одежде. Предполагалось, что Черный орден эсэсовцев аристократичен, но это не была аристократия голубой крови. Аристократизм определялся здесь исключительно силой преданности фюреру в сочетании с чистотой немецкой крови. «Черный стал цветом власти из-за того, что был цветом элиты,

причем изначально эта элита могла быть чисто духовной <...>, но именно за счет уравнивания с духовной элитой черный цвет <...> наделил мощной магией позднейшие потенциальные или восходящие элиты и выдвиженцев в целом. В конце концов его прикрытием воспользовалась самая недостойная из возможных элит» (с. 251).

Черный и в наши дни используется как цвет униформы для группы, которая ощущает свою внеположность классовой иерархии, но в то же время претендует на то, чтобы быть своего рода элитой. Это можно сказать и о стилягах и рокерах 1960-х, и позерах и «новых романтиках» 1980-х, и о готах 1980–1990-х. В «черном стиле» по-прежнему присутствует остаточная угроза, «и именно намек на угрозу, скрытый в уличном черном, делает этот цвет столь значимым для улицы» (с. 261).

Есть также черный цвет интеллигенции, который ассоциируется не с костюмом, а со свитером: их начали носить во времена экзистенциализма и продолжают носить до сих пор. Он также претендует на серьезность, значительность мысли, интеллектуальную власть. Черный, носимый с возвышенными целями, в конце концов морально устарел, и теперь в этой роли, особенно если речь идет о костюме, выступает темно-серый. «Возможно, что <...> черный стали воспринимать как чрезмерно, даже зловеще формальный и потому в некоторой степени запретный цвет» (с. 261).

С ценностями трудовой этики с ее трезвостью и серьезностью по-прежнему ассоциируются черные, темные и серо-коричневые оттенки. Черный или оттенок темно-синего, близкий к черному, – примета обезличенных служб, весьма серьезных, ибо от них может зависеть чья-то жизнь: полиции, пожарных, железнодорожников, сотрудников авиакомпаний.

«Несмотря на “мрачные” смыслы, которые зачастую приобретал черный цвет, изгнать его из одежды – все равно что лишить человека веса или тени» (с. 271).

К.В. Душенко

СИМВОЛЫ ЖИВОПИСИ И ЭМБЛЕМАТИКИ

Горностай*

В XV в. в Италии становятся популярны картины, вдохновленные поэмой Петрарки «Триумфы» (1370). Шесть частей этой поэмы, описывающие сон Петрарки, повествуют о победе любви над человеком, целомудрия над любовью, смерти над целомудрием, славы над смертью, времени над славой и вечности над временем.

На картине Франческо Песселино «Триумф Целомудрия» (1450) процессию Невинности, пленившей Амура (он, заключенный в оковы, сгорбившись, сидит на краю колесницы), возглавляют девы со знаменем, на котором изображен белоснежный горностай. Знамя с горностаем есть и на картине Якопо дель Селлайо, написанной на аналогичный сюжет (ок. 1470).

В средневековом и ренессансном сознании горностай ассоциировался с чистотой и невинностью. Считалось, что горностай умирает, если запачкает свою белую шкурку. Это представление восходит еще к Античности и повторяется в средневековых bestiариях. Петрарка прекрасно знал эти тексты, они же предопределяли символику средневековой геральдики: так называемый «горностаевый» цвет гербового щита указывал на чистоту помыслов владельца герба. Отсюда – появление горностаевого знамени, которое несут девы перед триумфальной процессией Невинности на картинах Песселино и Селлайо.

* *Нестеров А.В.* «Век мой, зверь мой...», или О символическом мышлении и антималистических кодах в связи с портретами XVI–XVII веков // *Нестеров А.В.* Символ и жест. – Саратов: СПб.: ЛИСКА, 2011. – С. 4–41.

Но если на этих двух полотнах итальянских художников изображение горностая является своеобразным геральдическим значком и, существуя внутри аллегории, подразумевает вполне однозначное толкование, то на портрете королевы Елизаветы работы Сигара и леонардовской «Даме с горностаем» это образ многозначнее. У Сигара горностай наделен двойственным смыслом: с одной стороны, он призван подчеркнуть целомудрие королевских девиц, а с другой – выступает как атрибут власти, указывающий на ее беспорочность.

Что касается портрета Чечилии Галлерани кисти Леонардо, то для его понимания важно учитывать ряд фактов. Зверек, греческое название которого созвучно фамилии Галлерани, – отсылка к родовому имени модели. В момент написания портрета Чечилия была любовницей герцога Людовика Сфорца и вынашивала его ребенка. Горностай, которого держит на руках молодая женщина, как бы указывает: связь с герцогом вовсе не пятнает ее. (Подтверждением тому, что Леонардо прекрасно знал легенду о горностае, служит его рисунок «Аллегория горностая», хранящийся в музее Фитцуильяма в Кембридже.) Кроме того, Людовик Сфорца был членом ордена Горностая, основанного Фердинандом I, и это наделяло портрет еще одной аллюзией: Чечилия как бы сжимала в объятиях своего любовника. Здесь *символ вмещает в себя амбивалентные значения*, одновременно акцентируя целомудрие и эротичность.

Символ горностая проникает и в эмблематику. Например, на эмблеме Федерико де Монтефельтро, герцога Урбинского (1422–1482), изображен горностай, а девиз гласит: «Никогда не запятнаюсь». В книгах по эмблематике часто обыгрывается охота на горностая: норку зверька обкладывают грязью, и тот, боясь запятнать шкурку, не решается спрятаться от охотников. В сборнике Паоло Джовио «Диалог об импрезах» (1556) на эмблеме с девизом: «Лучше умереть, чем запятнаться» – изображен горностай в кольце грязи, которое он не может переступить, а в воздухе над зверьком парит корона. Этот же девиз и горностай воспроизведены на картине Витторе Карпаччо «Молодой рыцарь на фоне пейзажа» (1510).

С.Г.

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Д.Д. Николаев

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ДРАМАТУРГИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ*

В драматургии русского зарубежья важную роль играют так называемые «вечные образы»: Тезей, Федра, Дафнис и Хлоя, Агасфер, Маргарита, Фауст, Мефистофель, Дон Кихот, Дон Жуан. Одна из «главных причин обращения в эмиграции к подобным образам – желание сделать произведение понятным и интересным максимально широкой аудитории» (с. 176).

«Вечные образы» помогают преодолению эмигрантской разобщенности и включают тексты пьес в мировой культурный контекст. Эти образы связывают разные эпохи, а также их герои существуют вне времени. Так, например, В.В. Морковин в «Тобо-зо» (1935) заставляет встретиться Дон Жуана и Дон Кихота. В драматической пантомиме «Агасфер» И.С. Лукаш и В.В. Набоков перемещают в современность Иуду, Марата, Байрона. В трагическом фарсе «Дьявол» М.П. Арцыбашева Мефистофель, Фауст и Маргарита действуют в начале XX в. В трагикомедии П.П. Муратова «Приключения Дафниса и Хлои» (1926) персонажи переносятся из Античности в год публикации пьесы.

«Вечные образы» часто необходимы, «чтобы уйти от социальной проблематики, связанной с конкретными историческими конфликтами» (с. 176). Драматурги русского зарубежья зачастую

* *Николаев Д.Д.* Вечные образы в драматургии русского зарубежья // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. – С. 176–177.

переосмысливали созданные европейской культурой образы. В «Реках Вавилонских» И.Д. Сургучова, одной из первых эмигрантских пьес (1922), бывший прокурор представляется как Дон Кихот Ламанчский, а его бывший помощник говорит, что он Санчо Панса. Правда, прокурор признается, что Дон Кихот – это его литературный псевдоним.

Такие произведения «потенциально выигрывают с точки зрения сценичности: знакомые практически всем зрителям образы позволяют избежать тормозящих развитие действия пояснений, существенно расширить рамки изображаемого, сразу задать высочайший уровень обобщения» (с. 176).

И.Г.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Д.Ю. Ревякин

«МУЗЕЙОН ЕСТЬ ОБИТЕЛЬ ВСЕХ РОДОВ ПРЕКРАСНОГО». Н.К. РЕРИХ КАК МУЗЕЙНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ*

Выдающийся деятель русской культуры Николай Константинович Рерих известен всему миру как художник и мыслитель, историк и археолог, писатель, талантливый педагог, путешественник и защитник памятников старины. И в меньшей степени – как музейный деятель. Музейная деятельность Н.К. Рериха – мало исследованная часть его творческой биографии, особенно это касается периода жизни художника в царской России. В имеющихся на сегодняшний день современных публикациях подробно рассматривается его музейная деятельность в США, связанная с созданием и развитием выдающегося культурного учреждения XX в. – Музея Н.К. Рериха в Нью-Йорке. Однако именно в России великий художник стал крупным музейным специалистом, собирателем многочисленных коллекций на пользу русской культуре, радете-лем за создание и сохранение общественных музеев и частных собраний, новатором в области выставочной деятельности. По сути Николай Константинович создал прообраз музейно-культурных центров будущего, подобных музейонам Античности. Музеи, картинные галереи и храмы, все те места, где накоплены бесценные

* *Ревякин Д.Ю.* «Музейон есть обитель всех родов прекрасного». Н.К. Рерих как музейный деятель // Культура и время. – М., 2011. – № 4. – С. 149–175.

сокровища человеческой культуры, являются источником духовной энергии, необходимой человеку для эволюционного продвижения. Н.К. Рерих считал, что разрушение и уничтожение культурного наследия, в них хранимого, способно привести к духовному обнищанию и гибели современной цивилизации.

Тяга молодого Н.К. Рериха к историческому прошлому родины выльется в многочисленные поездки по старинным русским городам. Посетив в 1899 г. Новгород, Рерих писал: «Невелик городской музей новгородский, содержание его больше случайное, а местонахождение не совсем удачно, ибо для него пришлось погубить одну из Кремлёвских башен; но это все не беда, если бы музей хоть сколько-нибудь интересовал обитателей, а то посетители его почти исключительно приезжие, тогда как среди местных жителей находятся некоторые вовсе и не подозревающие о существовании городского музея или знакомые с ним лишь понаслышке» (цит. по: с. 152). Размышляя о жизни провинциального музея, Н. Рерих четко выделяет основные проблемы: отмечает слабую несистематизированную экспозицию, неудачный выбор здания, плохую музейную коммуникацию. Голос молодого художника звучит уверенно, он знает о чем пишет. Годом ранее, в 1898 г., по предложению знатока искусства Д.В. Григоровича Н. Рерих становится его помощником при Музее Императорского Общества поощрения художеств (ИОПХ).

Участие во многих выставках, поездка во Францию и занятия в мастерской знаменитого Фернана Кармона обогатили молодого художника новыми впечатлениями. Н.К. Рерих не только прекрасно разбирался в достоинствах и недостатках существующих выставочных залов Санкт-Петербурга начала XX в., но и смело выдвигал на суд общественности новые, свежие идеи, например идею создания помещения для художественных выставок с верхним естественным освещением. Эту мысль он высказал в одном из своих докладов: «В Академии художеств выставочные залы выходят на солнечную сторону, и нет картины, которая в них не перегорала. Залы Академии наук для картин вовсе не приспособлены. Остаются залы в Обществе поощрения художеств, да в училище Штиглица, но этих помещений слишком мало. Эх, если бы помещение с верхним светом вроде большого зала в Русском музее!

В этом зале свет превосходен и весьма выгоден для картин. А устроить такое помещение, полагаю, – дело правительства; вот будет подарок искусству!» (цит. по: с. 153).

Опережая время, Н.К. Рерих в начале XX в. выдвигает проблему защиты и сохранения не только отдельного памятника, но и окружающей его природной среды.

Не обходит он вниманием и проблему сохранения археологических памятников. В 1902 г. Н.К. Рерих – один из составителей и редактор первой археологической карты Санкт-Петербургской губернии. В дальнейшем он не только предложит пути спасения русской старины, но станет активным участником работы по собирательству и музеефикации предметов русского быта в нескольких частных и государственных музеях царской России.

Опыт музейной деятельности Н.К. Рериха связан в первую очередь с его работой в Императорском Обществе поощрения художеств. В 1899 г. будучи преподавателем Санкт-Петербургского Археологического института, он избран помощником секретаря Императорского Общества и помощником директора Художественно-промышленного музея с отделом русских древностей. По сообщениям газеты «Биржевые ведомости», музей являлся в то время одним из наиболее замечательных хранилищ предметов художественной промышленности царской России (с. 154).

В 1903 г. в прессе появляется сообщение о том, что Н.К. Рерих по поручению Общества должен совершить поездку по России и дать целую коллекцию эскизов и этюдов русской старины. Предполагалось посетить Юрьев-Польский, Ростов, Углич, Смоленск, Владимир, Печору, Ригу, Изборск, Псков, Ковно, Митаву – в общей сложности около 40 городов. Сам художник формулирует главную цель поездки так: «Проследить с художественной и археологической точек зрения общий исторический характер данной местности» (цит. по: с. 155). Он ищет следы седой старины, фиксирует состояние памятников в своих архитектурных этюдах. Помимо этого, Рерих собирает коллекцию старинных предметов художественной промышленности и искусства. В статье «Старина», опубликованной в журнале «Новое время», Николай Константинович писал о необходимости «оживления» древних памятников искусства, архитектуры и быта. Свое видение музейного

строительства он представляет следующим образом: «Дайте памятнику живой вид, возвратите ему то особое, тот ансамбль, в котором он красовался в былое время... После этого совсем иным покажутся сокровища музеев и заговорят с посетителями совсем иным языком. Музейные вещи не будут страшною необходимостью... а наоборот, отдельные предметы будут частями живого целого, завлекательного и чудесного» (цит. по: с. 157–158).

Эти мысли художника очень близки идеям Н.Ф. Федорова и П.А. Флоренского. Для Федорова музей – «храм предков, по его предметам воссоздается жизнь и культура ушедших поколений» (цит. по: с. 158). Флоренский говорит о форме живого музея применительно к целому комплексу древнерусских памятников церковной архитектуры, Троице-Сергиевой лавре, и отмечает, что «вырванные из живой среды, утратившие свои социальные функции, наконец, помещенные в иные климатические, ландшафтные и социокультурные ситуации памятники утрачивают свою эстетическую и историко-художественную ценность» (цит. по: с. 158). А комплектование музеев вырванными из среды обитания предметами ученый характеризует как легчайший путь умерщвляющего и обездушивающего коллекционирования.

Рерих резко критиковал музей Академии художеств за отсутствие картин русской школы – Куинджи, Васнецовых, Нестерова, Врубеля, Шварца; за мрак, пыль и грязь нижнего этажа, где экспонируются скульптуры, за отсутствие каталога и элементарного порядка в экспозиции.

Критикуя рутинный музейный академизм, Н.К. Рерих активно защищает частные музеи, в частности Смоленский музей княгини М.К. Тенишевой. Городские власти отказались принять от княгини в дар частное собрание и предоставить для него помещение, а когда княгиня на свои средства построила двухэтажное музейное здание, власти отказались гарантировать сохранность находящихся там коллекций.

В 1909 г. Н.К. Рерих участвует в комиссии по разработке нового положения о музее княгини Тенишевой, часть коллекций которого она передала в дар Русскому музею. В 1911 г. М.К. Тенишева подарила созданный ею Музей русской старины со всеми коллекциями и зданием Московскому Археологическому

институту, и Н.К. Рерих становится пожизненным членом совета по его управлению.

В 1909 г. Н.К. Рерих выдвигает идею создания в Петербурге Музея допетровского искусства и быта. Такой музей крайне необходим, считает художник, поскольку в городе нет постоянного места для хранения исторических древностей, и они разбросаны по разным музеям и учреждениям. Петербургу нужен цельный музей, считает Рерих, по примеру Исторического музея в Москве. Он предлагает организовать всероссийскую подписку на исследование древнейших русских городов и собирание коллекции музея. Николай Константинович становится председателем комитета по созданию музея допетровской старины. В будущий музей стали поступать дары от частных лиц. М.К. Тенишева предоставила коллекцию древнерусского узора «различных эпох до воцарения Петра Великого» (с. 164), Н.К. Рерих передал музею интересные находки из Новгорода. В 1911 г. он ведет переговоры об устройстве музея допетровского быта в этнографическом отделе Русского музея. Допетровская коллекция уже составляла более 1000 предметов. Но переговоры кончились ничем, и музей был размещен в одном из классов Рисовальной школы ИОПХ.

Последней музейной инициативой Н.К. Рериха в царской России было создание в 1915 г. Музея русской школы живописи и ваяния при Императорском Обществе поощрения художеств. В дальнейшем музей получает название «Музей русского искусства». Среди первых поступлений – картины Репина, Куинджи, Врубеля, Крамского, Лагорно, Сомова, Рылова и др. Сам Рерих передал новому музею пять картин из своей частной коллекции. В 1915 г. коллекция музея составляла уже 150 картин, она была размещена в малом зале Императорского Общества рядом с постоянной выставкой.

Н.К. Рерих надеялся, что Рисовальная школа выльется в народный университет для обучения искусству и ремеслам, в первую очередь – простого народа. Он считал, что такая просветительская работа способна преобразовать жизнь общества. Для этой высокой миссии Рерих и создавал общественные музеи при Императорском Обществе. Он не ждал, когда государственные чиновники проявят заинтересованность в создании этих музеев; главен-

ствующую роль играла именно частная инициатива. После революции Императорское Общество поощрения художеств, его музеи и Рисовальная школа будут расформированы, а уникальные музейные и педагогические начинания Н.К. Рериха окажутся ненужными новой власти. Дальнейшая судьба коллекций двух музеев Общества до сих пор остается неисследованной.

Э.Ж.

В СОЗВЕЗДИИ ТЕРПСИХОРЫ*

Звезды великого русского балета рождаются здесь, в храме танцевального искусства на улице Зодчего Росси. Анна Павлова, Галина Уланова, Юрий Григорович, Рудольф Нуреев, Михаил Барышников, Ульяна Лопаткина – эти имена прогремели на весь мир благодаря Академии русского балета имени А.Я. Вагановой.

В академии уже много лет существует музей. В начале своей истории он занимал два небольших класса, но сейчас ему отведено просторное помещение, где размещается большая и поистине уникальная коллекция. Хранительницами музея стали известные артистки балета, преданные своему искусству. Именно благодаря им были собраны, бережно сохранены и выставлены самые ценные экспонаты.

Музей был создан по инициативе М.Х. Франгопуло, балерины Мариинского театра, которая начала собирать коллекцию еще до войны. Она превратила маленький «школьный музей» в настоящий культурный салон, где любят бывать как студенты бывшего Вагановского училища, так и многие известные артисты балета.

В 80-х годах XX в. руководство музеем взяла на себя М.Л. Вивьен, которая расширила его функции. Для учащихся академии в музее стали читать лекции о музыке, живописи, актерском мастерстве, о творчестве великих актеров, танцоров и хореографов.

По сей день здесь проходят выставки, посвященные юбилеям, памятным датам, знаменитым артистам, открытые уроки,

* В созвездии Терпсихоры // Светский Петербург. – СПб., 2012. – № 15. – С. 58–61.

специальные экскурсии для отечественных и зарубежных искусствоведов. Музей не зря назван научно-исследовательским, ведь все экспонаты, собранные в нем, отражают историю русской балетной школы. Рукописный фонд представлен множеством дневников, мемуаров, книжных раритетов, личных автографов.

Самые старые экспонаты музея – дореволюционные фотографии выпускников Театрального училища (так долгое время именовалась академия) и прижизненный портрет балетмейстера, основателя современной методики классического танца Шарля Дидло – он преподавал в училище в течение 20 лет.

В коллекции музея хранятся работы художников Э. Визеля, В. Сварога, С. Гершова, Ю. Пугачева, А. Николаевой (Берг), скульптурные композиции Е. Янсон-Манизер, эскизы театральных костюмов В. Дмитриева, Б. Эрбштейна, Т. Бруни.

Среди ценных экспонатов находятся сценические костюмы и мемориальные вещи известных танцовщиков В. Нижинского, Н. Дудинской, К. Сергеева, М. Лиепы, Н. Макаровой, Р. Нуреева.

В последнее десятилетие музей пополнился несколькими реликвиями. За год до смерти выдающаяся русская балерина Галина Уланова подарила музею свой костюм и украшения к спектаклю «Ромео и Джульетта». Михаил Барышников пополнил экспозицию картинами Зинаиды Серебряковой, посвященными балету.

Пианино и ноты с личными пометками знаменитого хореографа Федора Лопухова были заботливо переданы музею его потомками. Одни из самых трогательных вещей – туфельки и ножной браслет Анны Павловой.

В 2010 г. академии были преподнесены уникальные документы танцовщиков дягилевской труппы, которые участвовали в знаменитых «Русских сезонах» в Париже.

Музей Академии им. А.Я. Вагановой хранит память о великих танцорах – авторитетах для нынешних учеников «первой русской балетной профессиональной школы». С восхищением глядя на их фотографии и личные вещи, молодые начинающие артисты знают, к чему им стремиться, и это помогает им преодолевать трудности ежедневной упорной работы.

Э.Ж.

Лев Бердников

БЛЕСК И НИЩЕТА ДВОРА ПЕТРА ВТОРОГО*

Краткое царствование императора-отрока Петра II (1727–1730) авторитетный российский историк Евгений Анисимов назвал «бездарным». И это очевидно, если обратиться к судьбе столь необходимых для державы реформ его великого деда – Петра I. Ведь именно в ту годину в России происходит не декларируемый прямо, но вполне последовательный откат от Петровских преобразований. В этом Петр II проявил себя достойным сыном своего отца, казненного в 1718 г. царевича Алексея, истого приверженца московской старины. В полном небрежении оказался флот; императорский двор покинул европейский северный «парадиз» и переехал в Белокаменную, которую намеревались, как и встарь, сделать столицей; отменили рекрутский набор; торговля в Архангельске, запрещенная Петром I, была разрешена вновь; казенные постройки в Азове приостановили, а обустройство фонтанов в Петергофе так и вовсе похерили. Реставрация допетровских порядков отмечалась и в церковной жизни: были сделаны значительные послабления староверам, коих ранее преследовали за упорное сопротивление нововведениям, и велись даже разговоры о восстановлении патриаршества. Из ссылки возвратили и приветили «государыню-бабушку» Петра II Евдокию Лопухину, заточенную когда-то грозным мужем в монастырь под «крепкий караул»; причем Сенат

* *Бердников Л.* Блеск и нищета двора Петра Второго // Новый Берег. – Копенгаген, 2012. – № 34. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/34/be16.html>

даже издал специальный указ, повелевающий всем, у кого имеются манифесты Петра I о мнимых, с точки зрения новой власти, преступлениях царевича Алексея и его матери, сдавать их куда надлежит под страхом сурового наказания.

А вот внешняя, «блестящая» сторона петровского царствования – всевозможные светские церемониалы, огненные потехи, «шумство», атмосфера вечного праздника и похмелья августейшим юнцом очень даже одобрялась. С грандиозным размахом праздновались дни рождения, тезоименитства, годовщины коронации. Добавим к этому повальное увлечение новых придворных охотой и картами (столь ненавидимыми Петром Великим) – и картина времяпрепровождения юного венценосца будет завершена.

Малолетний император (а он вступил на престол в возрасте 11 лет) был втянут фаворитами в бездельную, полную всевозможными «потехами» жизнь. И немалое место занимали в ней «игры в любовь», к коим его приобщал старший «наставник», легкомысленный прожигатель жизни князь Иван Долгоруков. Современники отмечали необычайно бурное развитие царя: в 13 лет он выглядел на все 18! Впрочем, по сведениям историка Олега Соловьёва, со своей сестрицей Натальей Алексеевной Петра связывали отнюдь не платонические отношения, и начались они, когда тому едва минуло 11 лет. А метрессам, доставленным ему кутилой и насильником Иваном Долгоруким, несть числа. Архиепископ Новгородский Феофан Прокопович писал, что Долгоруков «сам на лошадях окружен драгунами, часто по всему городу, необычным стремлением, как бы изумленный, скакал, но и по ночам в честные дома вскакивал, – гость досадный и страшный!» Современник князь Михаил Щербатов свидетельствовал: «Можно сказать, что честь женская не менее была в безопасности тогда в России, как от турок во взятом граде». К этому надо прибавить неукротимую тягу Петра к щегольству и роскоши. Достаточно сказать, что в одном только 1728 г. «за разные золотые и серебряные с бриллиантами вещи» юному императору и его августейшей сестре казной было заплачено 32 тыс. рублей (надо понимать, что по тем временам это была астрономическая сумма)! Примечательно, что и неожиданную кончину Петра II (в 14 лет!) некоторые осведомленные наблюдатели объясняли его неумеренным питием и ранним вступле-

нием в половые отношения. Так, тогдашний министр-резидент Британии при российском дворе Томас Уард приписывал недуг царя «беспорядочной жизни», которую тот вел с присущим ему юношеским пылом. А австрийский резидент Никола Себастьян Гогенгольц сообщал об истощении сил государя низменными пороками...

«Во дворцах царя, вельмож и дипломатов, – говорит о той поре историк Игорь Курукин, – устраивали роскошные приемы, где не жалели средств на иллюминацию и фейерверки, рекой текли вина, гремела музыка, и гостей ожидали десятки, а то и сотни блюд. Для проведения таких пиршеств при дворе состояла целая армия служителей во главе с поварами в генеральских чинах». А другой историк, Константин Арсеньев, уточняет: «Русские вельможи поражены были блеском Двора Версальского, стоявшего со времен Людовика XIV выше всех Дворов Европейских, наш Двор устраивался по образцу Французского, и наши царедворцы, величаясь титулами Немецкими, старались подражать Французам в приемах и этикете».

Противники реформ (и прежде всего государева бабка Евдокия) не уставали твердить, что надобно отказаться от иноземной одежды и вернуться к стародавним ферязям и охабням. Но Петр II все не уступал, проявляя здесь завидную твердость. По словам писателя Александра Павлова, он нипочем «не соглашался на измену французскому платью. Ему так нравились его изящные, красивые кафтаны и так смешно было царское одеяние прежних дней!» Заметим, в этом пункте мальчишка на троне выказал свой норов самодержца. И хотя некоторые царедворцы (вкуче с влиятельнейшим тогда семейством Долгоруковых) держали наготове в своих рундуках и комодах груды дореформенного платья, победу одержали «французокафтанники» (как назвал их Н.В. Гоголь), т.е. возобладали не изоляционизм, а тенденция европейского культурного единства. Ведь по всей Европе, как отметил американский историк костюма Дж. Лэйвер, «доминировала тогда Франция: модная одежда означала, по крайней мере для высших классов, именно французскую одежду».

Придворная камарилья Петра II по внешности очень походила на версальских маркизов и маркиз – первых франтов и фран-

тих своего времени. Кавалеры щеголяли в шитых кафтанах с твердыми, как железные листы, широкими фалдами, узких панталонах, плотно натянутых чулках с подвязками, тяжелых башмаках; перчатках (вместо дедовских рукавиц) и аллонжевых париках, с длинными, завитыми в букли, волосами. Отличались своей живописностью и охотничьи костюмы – в красных шароварах, в горностаевых шапках и зеленых кафтанах с золотыми и серебряными перемычками, царские стремянные и егеря были неподражаемы. Поражали изысканной роскошью и легкие богатые робы придворных дам. Разряженные в пух и прах, московские светские львицы осваивали характерный язык любви и щегольской культуры.

Именно со времен Петра ведет начало увлечение прекрасного пола тафтяными мушками, занесенными к нам с берегов Сены. История сей моды давняя. «Неизвестно, какой французенке-смуглянке первой пришла в голову мысль наклеивать маленькие кусочки черной тафты на лицо, – рассказывает в русском журнале “Ни То ни Ся” (1769), – в конце XVI в. для успокоения зубной боли прикладывали к вискам крошечные пластыри, положенные на вату и бархат. Кокетке не нужно было много времени, чтобы подметить, как эти пятнышки оттеняют белизну кожи... и придают увядшему лицу блеск. Таким образом, мушки вошли в употребление, получили всеобщее одобрение и победили все препятствия, воздвигаемые против них строгими духовниками и моралистами – противниками красоты».

Интересно, что поклонниками мушек во Франции были не только дамы, но и мужчины, в их числе даже служители культа. Существовали специальные трактаты о «правильном» расположении мушек на лице, с точными указаниями об их величине и форме сообразно с местом их наклеивания; и каждая мушка имела свое название и строго определенное значение. Забавно, что в России первой половины XVIII в. такие «Реестры о мушках» были очень ходким товаром и пользовались спросом не только в высших сферах – они попадали в мещанские и даже в крестьянские круги. Известный этнограф Дмитрий Ровинский в своем капитальном труде «Русские народные картинки» воспроизводит лубочный лист с подробным объяснением сокровенного смысла каждой наклеенной мушки: «На правой стороне – гордость; в длину против

глаза – воровство. На правой брови – смирение. Под конец носа – одному отказ. Среди носа – всем отказ. Над левой бровью – щегольство или стыд. Под глазом – печаль; в длину против рта – любовь. Среди щеки – величество или красота. На левой брови – лесть. Над глазом – жеманство. По краям на устах – вертопрашество и т.д.». А на другом известном лубке того времени, названном «Пожалуй, поди прочь от меня!», представлена блинница, бранящаяся со своим ухажером; и лицо ее так и усыпано мушками.

Образ щеголя ярко запечатлен в «кусательных» сатирах Антиоха Кантемира (1708–1744), распространявшихся по всей России в многочисленных читательских списках. Его «Сатира I. На хулящих учение. К уму своему» и «Сатира II. На зависть и гордость дворян злонравных» написаны в 1729 г. и изображают быт и нравы франтов и франтих того времени.

Антиох был знаком с европейской и, прежде всего, с французской литературной традицией изображения щеголей (петиметров). А во Франции XVII–XVIII вв. одних только комедий о них насчитывалось не менее шести десятков. Осмеянию щегольства отдал дань сам законодатель французского Парнаса Никола Буало-Депрео (1636–1711), сатиры которого Кантемир «склонял на наши нравы». И британские издатели Ричард Стил (1672–1729) и Джозеф Аддисон (1672–1719) в своих журналах «The Spectator» и «The Tatler», необычайно популярных во Франции (экземпляры их имелись, между прочим, и в личной библиотеке Кантемира), уделили вертопрахам самое пристальное внимание, язвя их с присущей им истинно английской иронией.

Не исключено, что в юности Кантемир сам был не чужд щегольства. Поступив в 1725 г. на службу в Преображенский полк, он горделиво носил нарядный гвардейский мундир и упражнялся в сочинении любовных стихов и песенок, что было типичным для поведения франта. В дальнейшем Антиох, по его словам, «искал отстать от сочинения любовных песен и прилежать к чему важнейшему». Он сделался государственным мужем, видным дипломатом и... отчаянным критиком. В 1726 г. Кантемир переводит с французского языка «Некое итальянское письмо, содержащее утешное критическое описание Парижа и французов». Речь идет здесь и о разорительном щегольстве: «Зрится тамо на платьях все

то, что роскошество лучше и изящнейше выдумать может. Дамы там всегда с новыми модами, и их убранства с лентами и драгоценными камнями одеты видом некаким, сердце веселящим, показывают золотыми и серебряными парчами беспрестанное свое попечение о великолепии. Мужие такожды с своей стороны также суетны, как и женщины, с плюмажами и с белыми перушками [парижками. – Л.Б.] ходят, смотря того, чтоб полюбны были, и чтоб уловить сердца, но часто сами уловляются...». И далее дается мрачное предсказание: «Итак, кажется, что Париж повседневно приближается к падению своему, буде то правда... яко чрезмерныя роскоши есть знак града, ищущего разориться». Но современникам было очевидно, что пророчество это почти дословно повторяет известную характеристику императора Петра I, данную французской столице: «Париж рано или поздно от роскоши падет или от смрада вымрет». Петр Великий, как известно, был ярким противником щегольства, и Антиох, судя по выбору произведения для перевода, был с ним в этом вполне солидарен. В его «Сатире I. К уму своему» (1729) нещадно бичуется российское невежество, а именно «презиратели наук». Достается и судейским чиновникам, что бранят тех, «кто просит с пустыми руками», и церковным иерархам («райских врат ключарям святым»), а также ретроgrадам всех мастей. Наряду с обличением социальных пороков сочинитель язвит и пороки нравственные.

По Кантемиру, бессмысленным приверженцем новизны быть ничуть не лучше, чем завзятым старовером. Так поэт подводит читателя к пониманию *психологии щегольства* с характерным чисто внешним восприятием жизни. Это щегольское кредо перифразирует Иван Крылов: «Прельщаться и прельщать наружностью, менее всего помышлять о внутреннем». Но это произойдет в России уже на излете века Просвещения, когда мода на «умы» овладеет даже дамами из привилегированных сословий, и щеголять знакомством с великими писателями, хлопать их по плечу станет своего рода «комильфо»...

По произведениям Кантемира можно составить целый трактат о щеголях первой трети XVIII в. Его стихи и ремарки настолько детальны и многосторонни, что, собранные вместе, они являют собой своего рода энциклопедию мод и модников той эпо-

хи. Если не считать Дневника итальянского путешествия стольника Петра Толстого (1697), где тот уделил зоркое внимание костюмам сопредельных стран, это первое в истории русской культуры описание быта и нравов щеголей.

При Петре Великом степень «щегольства» в одежде подданного обуславливалась его положением в иерархии чинов – чем выше чин, тем платье богаче. Свободного же, или, как говорили тогда, «праздного», времени у людей чиновных было в обрез. А потому «праздный щеголь», что мог быть «углублен мягко в пуху телом и душою», явился в России только при державном отроче, став плодом его бездарного царствования. Ведь, по словам историка, «Петру II ничего так не импонировало, как праздность. Достаточно было потакать лени и не препятствовать забавам, дабы склонить юного бездельника на свою сторону и превратить его в послушное орудие коварных замыслов».

Примечательно, что Кантемир вновь и вновь возвращается к уже знакомому нам щегольскому кредо. Франты, пишет он, «всю свою славу в убранстве ставят», и прибавляет: «Умный человек презирует внешнюю и об одной внутренней украсе печется». И сравнивает щеголя с самовлюбленным Нарциссом (что в дальнейшем станет хрестоматийным): «Ты и сам, как Нарцисс, не можешь на себя наглядеться, жадно в зеркале своим смотришь и любишься».

Модные наряды были баснословно дороги. Кантемир иронизировал: «Взденешь кафтан пребогатый, который стал тебе в целую деревню. Видали мы таких, которые деревню свою продавали, чтобы сшить себе уборный кафтан». А выбор подходящего наряда – дело для вертопраха архиважное.

Вергилий в «Энеиде» писал, что на «организацию римского племени» положили жизни много славных героев; франту же требуется еще больше труда для того, чтобы подобрать ткань для платья – «чтоб летам был сходен цвет», то есть подходил по возрасту, шел бы к лицу. «Щегольские правила требуют, – поясняет сатирик, – чтоб красный цвет, а наипаче шипковый не употреблять тем, коим двадцать лет минули, чтоб не носить летом бархат, а зимой тафту, или в городе зеленый кафтан, понеже зеленый цвет только в поле приличен».

Отметим, что в Европе до XVIII в. цвет платья был по существу социально маркирован: низшие слои общества ограничивались скучными блеклыми цветами. А вот представители высших классов носили яркие цвета, сделанные при помощи дорогих красителей. Американский психолог одежды Элизабет Харлок говорит о любопытной закономерности – человек, который стремится заявить о себе, имеет тенденцию носить броское цветастое платье. И хотя в XVIII в. на Западе яркие цвета были запрещены в угоду бледным тонам и пудре, русские щеголи, желая привлечь к себе внимание, предпочитали пестрые костюмы. Об этом пишет в своих «Записках» граф Иоганн Эрнст Миних, отмечавший, что «даже седые старики в те годы... не стыдились наряжаться в розовые, желтые и попугайные цвета».

Кантемир подчеркивал то, что каждый уважающий себя русский франт знал строгие «правила щегольства и моды», но невежественному франту трудно прочесть даже краткие надписи на стенах зала.

Невеждам в сатирах противопоставлен Петр II. Его фигура вырастает до геркулесовых столпов. Перед нами ревностный поборник просвещения, он уподобляется самому покровителю искусств, богу Аполлону («тщится множить жителей парнасских он сильно»). На самом деле при Петре II позиции облеченных властью «презирателей наук» только упрочились (добрая треть царедворцев в то время были неграмотными). Именно при его дворе благоденствовали такие вот щеголи медоры, сластолюбцы, ничтожества и пустельги, да и коронованный отрок сам принадлежал к их числу.

С.Г.

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Л.В. Скворцов

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ФАКТОР В СОВРЕМЕННОМ МАССОВОМ СОЗНАНИИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

События последнего времени остро поставили проблему роли информационного фактора в массовом сознании.

«Оранжевые революции» в странах СНГ, феномены так называемой «арабской весны» подталкивают к постановке вопроса: не становится ли информационный фактор движущей силой в политике?

У нас в стране мы почувствовали влияние информационного фактора во время кампании по выборам президента. Информационное давление на Россию нарастает и *нарастает в определенном заранее заданном направлении*. Это очевидно.

Какую оценку с позиций культурологии следует дать возрастающей роли фактора информации в общественной жизни?

Сегодня можно говорить о качественном изменении характера информационных механизмов воздействия на общественное сознание. Это определяется *доступностью* сознания любого человека в любой стране мира, допускающей у себя свободное функционирование сети Интернет. Это **создает совершенно новую ситуацию**.

Другой ключевой момент – это изменение «субстанции» информации. Информация сегодня – это не только и даже не столько *идеологическое послание*; это – *сконструированная реальность*, создающая нужное общественное мнение. Профессионал,

обладающий знанием *возможностей* информации и техническими средствами, открывающими доступ к **сознанию масс**, может оказать решающее воздействие на политическую, экономическую ситуацию в стране, а значит, на ее безопасность. Информационные механизмы влияния превратились в **ключевой фактор** жизни наряду с экономическими и политическими факторами.

При этом, как оказывается, с помощью информационного фактора можно даже *разрушать* вооруженные силы государства, не прибегая к танковым атакам и бомбардировкам. Эффективность этого фактора Россия испытала на себе, и это признано на самом высоком уровне.

С позиций опыта минувших двух десятилетий сегодня можно с уверенностью утверждать, что в объявленной во времена перестройки гласности не было серьезной политики, и даже самой идеи построения информации в соответствии с требованиями политической стратегии. Следует также признать, что и гуманитарное знание не всегда адекватно реагировало на новую ситуацию.

Здесь нам мешали две *застарелые болезни*. Это – отождествление гуманитарного знания либо с идеологическим сервилизмом, угодничеством существующей власти, либо с *элитарным эстетизмом*, эстетикой духа, переживанием ценностей мира, далекого от реалий современной жизни.

Между тем ключевая функция гуманитарного знания – это расшифровка того, что составляет *сущность, субстанцию современной цивилизационной жизни* и что обеспечивает ее сохранность, способность к *самовоспроизведению* в деятельности и образе жизни человека.

Если с этой точки зрения подойти к современному информационному обществу, то грамотное управление его процессами требует теоретического ответа на три вопроса, а именно:

- Что такое информация и как она относится к ИСТИНЕ?
- Что такое *информационное поле* и как оно влияет на современное массовое сознание?
- Существует ли *информационная культура* и если да, то каковы ее составляющие?

Если мы даем адекватные ответы на поставленные вопросы, то подходим к пониманию сущности современной цивилиза-

ционной жизни. Но какой *практический* результат может дать разработка фундаментальных (не прикладных, а именно фундаментальных) проблем информационной культуры?

Разработка этих проблем позволяет правильно *осмыслить очевидные парадоксы современного массового сознания*.

Среди этих парадоксов прежде всего следует выделить *феномен возврата к мифологическому типу массового мышления* в условиях небывалых темпов научного и технического прогресса.

Чем это обусловлено?

Во-первых, прогресс естественно-научного знания подорвал основания безоговорочного влияния традиционных форм общего миропонимания.

Во-вторых, исторический опыт XX в. подорвал основания философии истории, обосновывающей ее конечные цели. Но эта философия истории составляла исходный пункт социальных теоретических построений.

Соответственно, в общественном сознании происходит сдвиг в направлении ситуационного мышления, определения механизмов удачи в решении жизненных вопросов, выходящих из-под духовного контроля общего миропонимания и законов социального развития.

Происходит возрождение эзотерических форм определения судьбы человека, достижения удачи в решении жизненно важных проблем.

Этот сдвиг оказывает влияние и на формы массового социального поведения.

Массовое социальное поведение все чаще обретает *ритуальные формы*. Здесь важно участие, демонстрация себя в качестве члена сообщества, несущего некий сакральный смысл. Желание сохранить это ощущение сопричастности к *особой* правде объясняет устойчивость массовых мероприятий, часто не имеющих конкретной социальной цели. Социальное поведение начинает складываться под воздействием *резонансных фактов* и *примера сакральных лидеров*. Смена сакральной личности и смена процедур полагаются достаточным условием достижения «счастливого социального состояния». Для мифологического типа мышления характерно отождествление сакральной личности с первопричиной,

влияющей на ход естественных процессов. В политику начинают включаться элементы «шаманизма». Другой важной чертой мифологического типа мышления является необходимость строгого соблюдения *правильного имени*. Ошибка здесь влечет за собой полную неэффективность, и система перестает работать.

Сегодня в механизмах влияния на массовое движение правильное использование *имени* также становится ключевым фактором эффективности воздействия. При этом можно радикально менять смысл социальных явлений, что было подмечено в свое время Джорджем Оруэллом, сформулировавшим известные тезисы **новояза**, такие, например, как «мир – это война», «война – это мир». Информационное давление и коллекционирование специально подобранных фактов позволяют создать видимость истинности оксюморонным *суждениям*. Сегодня гражданские войны в арабских странах называются «*арабской весной*», т.е. время глубочайшего социального кризиса позиционируется как время *всеобщего расцвета*. Совещание, нацеленное на вмешательство во внутренние дела Сирии и физическое устранение ее государственного руководства, называлось совещанием «*сирийских друзей*». Управление информационными процессами позволяет добиваться того, что *нужное наименование* в массовом сознании начинает совпадать с реальной сущностью социальных явлений.

Это объясняет, почему семантика занимает значительное место в обосновании современной политики. С помощью семантики реальная истина вытесняется «нужным» с точки зрения политики наименованием социальных явлений.

В эпоху мифологического сознания можно было наблюдать превращение естественных явлений в сверхъестественные, т.е. в нечто совсем иное, что как раз и считалось *подлинной истиной*. Этот механизм может действовать и сегодня. Мартин Хайдеггер, когда он посетил один из островов Греции, воспроизвел эту возможность, когда увидел над горной вершиной молнию и услышал гром. Он воскликнул: «*Зевс*».

Если философы в Афинах выступали против *такого* толкования истины, то их подвергали остракизму или смертной казни.

Сегодня также нарушающие семантический консенсус подвергаются различным видимым и невидимым преследованиям.

Вместе с тем закономерно возникает вопрос: как в наше просвещенное время возможно превращение в «истину» сконструированного информационными средствами заблуждения?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, какие формы имеет информация и как эти формы относятся к истине.

Обычно считается, что информация заключена либо в базах данных библиотек и научных институтов, либо на страницах газет и журналов, либо на экранах телевизоров, либо в Интернете.

Но это – ограниченный взгляд на информацию. Информация может существовать и в материальной, технологически реализуемой форме. Именно в этой форме информация кажется совпадающей непосредственным образом с *реальностью истины*.

Такой подход к истолкованию информации кажется особенно продуктивным применительно к прояснению феномена информации в мире живых организмов.

Фред Адамс, сотрудник кафедры лингвистики и когнитивной науки университета штата Делавер (США) в своей статье «Информация и знание» считает *информацию естественно возникающим продуктом*, который существует независимо от ума, создается и недодается в соответствии с регулярностью происходящих событий¹. Но если информационные функции может выполнять естественно возникающий продукт, то это значит, что можно создавать и искусственно такую реальную среду, которая будет выполнять информационные функции, а **значит, влиять на поведение людей**.

Это обстоятельство позволило Лучиано Флориди создать концепцию «*четвертой революции*». Если аграрное общество, индустриальное общество, постиндустриальное общество изменяют явления природы и технологию материального производства, то «четвертая революция» изменяет не природу и технологии производства, а *когнитологический образ человека как партнера взаимодействия*. Человек в итоге «четвертой революции» получает для себя *искусственного агента*, своего рода «*спутника жизни*», постоянного его партнера, без которого он уже не может полноценно

¹ Adams F. Information and knowledge a la Floridi // Metaphilosophy. – Oxford, 2010. – Vol. 41. – N 3. – P. 331–344.

существовать. Это – во-первых. Во-вторых, человек с помощью информационных средств создает свой *искусственный дубликат*.

Он при этом оказывается перед проблемой – что относить к своей *подлинности*: свое физически действующее существо или его идеальный образ, созданный информационными средствами?

В зависимости от ответа на этот вопрос может меняться *тип поведения* человека.

В силу возникающего «раздвоения личности» может меняться и характер общественного отношения к человеку.

Как мы должны *относиться* к человеку? Как мы видим его в анкетных данных, на экране телевизора, через сведения в сети Интернет? Или же истина заключена в физической реальности человека, в его действительной социальной жизни от рождения и до смерти? Но *кто знает эту жизнь*? Сегодня мир живет *образами*, которые возникают через посредство механизмов информации.

Фред Адамс отмечает, что Флориди задается вопросом, может ли информация быть **натурализованной**? Фред Адамс считает, что может, т.е. она может быть *независимой от сознания* человека вообще. Это и обнажает сущность информации. Конечно, когнитивная репрезентация высокого уровня, т.е. мыслительная деятельность человека, может создавать, распространять и кодировать информацию. Но она действует так же, как существует и действует информация в естественных событиях.

Информация, превращенная в естественный продукт, начинает играть роль *моста* между человеком и миром и поэтому воспринимается в качестве *носителя истины*. Это – *ключевой момент*. Дело в том, что с помощью определенным образом построенной информационной реальности можно вызвать поведение масс вопреки их собственным действительным интересам и осмысленным представлениям.

В таких ситуациях возникает очевидная аналогия поведения людей и использования информации **некогнитивными организмами**. Например, пишет Фред Адамс, деревья используют информацию относительно сокращения количества получаемого солнечного света, когда они прекращают свой рост и сбрасывают листву. Этот процесс можно представить как последовательную

цепь причин и следствий, так что здесь *нет необходимости в наличии сознания* как фактора информационного влияния.

Еще более разительным является пример информационного влияния как естественного процесса, когда рассматривается влияние поедания антилопой куду верхушек акации. Такое поедание вызывает значительное увеличение выхода фенольных соединений, танина, разносимого ветром, что отталкивает антилоп от кустов акаций.

Вопрос: *эта информация обманывает антилоп или не обманывает?* Акация остается такой, какой она и была, т.е. съедобной для антилоп. Но активный выход танина заставляет антилопу считать, что акация перестала быть съедобной. Но ведь выход танина – это объективная реальность! Значит, знание о ней – это *истинное знание*. **То есть мы имеем дело с истинным знанием, которое вводит в заблуждение.**

Теоретический взгляд на эту *сущность информации* позволяет увидеть ее новые возможности. С чего и как начинаются «оранжевые революции»? Вспомним известные события в *Вильнюсе* в районе Телевизионного центра. Там бывшие «зеленые братья» стреляли по своим согражданам. Это и есть выпуск «танина», который привел к выходу Литвы из состава СССР.

В Сирии наемники-боевики с помощью отдельных террористических актов порождают *обвал* обостряющихся противоречий между мусульманскими течениями, мусульманами и православными христианами. Так создается общая ситуация, благоприятствующая внешнему военному вмешательству и изменению характера политического режима.

Конструирование информационной реальности действует по законам натуральной, естественной реальности, создавая эффект принудительности массового поведения *за пределами самосознания*. Для получения желаемого эффекта может быть достаточно *одного яркого факта*, такого, например, как *самосожжение* в знак протеста. Но при этом этот факт должен вызвать глобальный резонанс средств массовой информации с соответствующим нравственным инвективным сопровождением. Проблема истины в сфере информации таким образом упирается в проблему *иерархии фактов*. **Информация может дать новое видение иерархии фак-**

тов. И это изменяет ситуацию в целом. В этом смысле информация вносит элемент темпоральности в процесс: «до» информации и «после» информации. В этом контексте информация может быть определена как событие, которое изменяет состояние системы.

Видимо, можно считать правомерным суждение, согласно которому современные функции информации приводят к сужению действенной роли веры и идеологического убеждения в формировании мотивов социального поведения человека.

О.В. Тихонов

ИНТЕРНЕТ КАК ПРОСТРАНСТВО КОНСТРУИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ*

Идентичность есть представление человека о своем «я». Социальная идентичность означает взаимодействие индивида с социальной реальностью, т.е. включение личности в общество, в различные социальные группы при сохранении своей индивидуальности. До эпохи Возрождения человек был представителем племени, полиса, сословия. В Новое время «человек попадает в ситуацию выбора персонального жизненного сценария» (с. 229). В современном обществе индивиду приходится играть множество ролей и «жить во многих реальностях» (с. 229). Американский психолог Г.Э. Эриксон (1902–1994) полагал, что в постмодерне появляется феномен «кризиса идентичности», который чреват «душевым разладом, экзистенциальной тревогой и невротическими расстройствами»¹. Другими словами, «кризис идентичности» – это проблема несоразмерности человека и социальной реальности.

В XXI в. идентичность современного человека зачастую находится в пространстве виртуального, т.е. в Интернете. На заре своего возникновения Интернет был переполнен чат-программами, когда пользователь был анонимным, т.е. скрывался под «ником», не сообщал своего подлинного имени. В настоящее время вирту-

* Тихонов О.В. Интернет как пространство конструирования идентичности // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов, 2011. – № 8. – С. 228–232.

¹ Культурология: Энциклопедия. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 1079.

альные «я» «должны» быть стабильными и заслуживающими доверия» (с. 230). В Сети введено понятие «сетикет» («netiquettie»), аналогичное «этикету».

Такие социальные сети, как «Facebook», «Одноклассники», «ВКонтакте» требуют представления человеком реальной идентичности. Ведь дабы быть полноправным пользователем социальной сети, нужно сообщить определенное количество личной информации. «Люди создают новые связи в социальных сетях Интернета, базируясь на информации из своей повседневной, реальной жизни» (с. 231).

Интернет-дневники позволяют пользователю излагать свою собственную историю, рассказывать о своих собственных переживаниях и описывать события, происходящие вокруг него. В 1996 г. сетевой активист Джон Пери Барлоу составил «Декларацию независимости Киберпространства», в которой говорилось, что в этот мир могут войти все, кто угодно и где угодно, могут высказывать любые мнения, какими бы экстравагантными эти мнения ни были. Автор реферируемой статьи подчеркивает, что сетевая идентичность не требует отказа от реальной социальной идентичности, она дает человеку ощущение стабильности собственной идентичности. Дело в том, что виртуальная идентичность в Сети «и реальная идентичность человека находятся в состоянии взаимопроникновения и взаимодополнения», — заключает автор (с. 231).

И.Г.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

А.И. ГЕРЦЕН

Александр Иванович Герцен (1812–1870) родился в семье богатого помещика И.А. Яковлева. Брак родителей оформлен не был, отчего Герцен носил придуманную отцом фамилию, от «Herz» – нем. «сердце». В 1827 г. Герцен и его друг Н.П. Огарёв (1813–1877) принесли клятву на Воробьевых горах пожертвовать жизнью в борьбе за освобождение русского народа.

В 1829–1833 гг. Герцен учился на физико-математическом отделении Московского университета, где вместе с Огарёвым возглавлял революционный кружок. В 1834 г. Герцен, Огарёв и другие члены кружка были арестованы. Герцен шесть лет провел в ссылке. В 1840–1842 гг. в «Отечественных записках» была опубликована автобиографическая повесть Герцена «Записки одного молодого человека», тепло встреченная В.Г. Белинским. В 1841 г. за резкий отзыв в письме к отцу о царской полиции Герцен вновь был подвергнут ссылке, вернулся в Москву в 1842 г. В ссылке (в Новгороде) Герцена посетил В.Г. Белинский. В 1840-е годы были написаны философские работы Герцена: «Дилетантизм в науке» (1842–1843) и «Письма об изучении природы» (1844–1846).

К этим же годам относятся произведения художественного творчества Герцена: роман «Кто виноват?» (1841–1846), повести «Сорока-воровка» (1848) и «Доктор Крупов» (1847). В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» В.Г. Белинский оценил «могущество мысли» и талант писателя.

В 1847 г. Александр Иванович Герцен с семьей уезжает во Францию, где вскоре переходит на положение политического эмигранта. Когда в 1851 г. во время кораблекрушения погибли

мать и сын Герцена, а в 1852 г. в Ницце умерла его жена, он переезжает в Лондон, где основывает «Вольную русскую типографию». В 1855 г. Герцен начинает издавать альманах «Полярная звезда», а в 1857 г. он вместе с Огарёвым приступает к выпуску газеты «Колокол» (Лондон, 1857–1865; Женева, 1865–1867). С 1868 г. газета «Колокол» издавалась на французском языке с русским приложением.

Крупнейшее произведение А.И. Герцена – эпопея «Былое и думы» – создавалось в эмиграции свыше 15 лет (1852–1868). Книга стала художественной летописью событий: от восстания декабристов и московских студенческих кружков 30-х годов до споров славянофилов и западников. В предисловии к пятой части «Былого и дум» Герцен писал, что это не историческая монография, а отражение истории в человеке, который случайно попался на ее дороге. «Эта формула определяет “Былое и думы” как своеобразное сочетание истории с автобиографией, с мемуарами <...> “Былое и думы” – история становления идеолога русской революции, раскрытая в свете герценовской концепции столкновения двух миров: старого (крепостнического в России, капиталистического на Западе) и нового, будущего мира социальной справедливости»¹.

Концепцию истории развития русской литературы Герцен изложил в работе «О развитии революционных идей в России» (1851), где рассматривает творчество Фонвизина, Пушкина, Грибоедова, Рылеева, Чаадаева, Лермонтова, Гоголя, Белинского. Герценовское понимание русской литературы выражено также в статьях «О романе из народной жизни в России» (1857) и «Новая фаза в русской литературе» (1864).

А.И. Герцен скончался в Париже, его прах был похоронен на кладбище Пер-Лашез, но затем перевезен в Ниццу и погребен рядом с могилой жены.

И.Л. Галинская

¹ Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 154–155.

В.А. Никонов

КАРАМЗИН*

Николай Михайлович Карамзин – один из самых выдающихся россиян. И один из самых недооцененных. Это крупнейший интеллигент, который был первым в России по многим позициям. Он основоположник современной прозы, русского сентиментализма. Первопроходец нынешнего литературного языка, он ввел в обиход много теперь привычных для нас слов. Автор первой многотомной «Истории государства Российского», которую тогда прочли все, кто умел читать. Карамзин – первый и наиболее яркий российский консерватор, интеллектуально ничем не уступавший своим западноевропейским коллегам. Он был блестящим политическим мыслителем. С ним часто спорили, но он никого из современников не оставил равнодушным, включая и императора Александра I, которого пытался учить жизни и искусству государственного правления.

У Карамзина было немало почитателей. И Пушкин, и Гоголь. Хотя Пушкин иногда позволял себе остроты в адрес Карамзина, в целом его оценка заслуг историка однозначна: «Чистая высокая слава Карамзина принадлежит России» (цит. по: с. 67).

Н.В. Гоголь писал: «Никто, кроме Карамзина, не говорил так смело и благородно, не скрывая никаких своих мнений и мыслей, хотя они и не соответствовали во всем тогдашнему прави-

* Никонов В.А. Карамзин // Русская история. – М., 2012. – № 1(20). – С. 66–71.

тельству, и слышишь невольно, что он один имел на это право» (цит. по: с. 67).

В правых кругах деятельность Карамзина воспринималась как потрясение не только литературных, но и политических основ. В 1809 г. один из современников доносил по начальству, что сочинения Карамзина «исполнены вольнодомческого и якобинского яда...» (там же).

Для революционеров и либералов Карамзин, напротив, был одним из столпов и символов самодержавия, на которое они обрушивали весь свой праведный пыл. Пушкин описывал реакцию декабристов на произведения Карамзина: «Молодые якобинцы негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения» (там же). Но даже левые, считавшие Карамзина реакционером, отдавали должное его таланту.

Писателя, «оказавшего великие и бессмертные услуги своему отечеству», видел в Карамзине В. Белинский. Для А. Герцена Карамзин – писатель, который «сделал литературу гуманною». Его «История государства Российского» – «великое творение», она весьма содействовала обращению умов к изучению отечества». Но вместе с тем, утверждал Герцен, «можно было заранее предсказать, что из-за своей сентиментальности Карамзин попадет в императорские сети, как попался позже поэт Жуковский». А «идея великого самодержавия, – с гневом писал Герцен, – это идея великого порабощения» (там же).

В российской либеральной историографии отношение к Карамзину было почти однозначно негативным, хотя не признавать его заслуг тоже не представлялось возможным. Василий Ключевский обнаружил у него массу недостатков, фактических ошибок, тенденциозность. Именно благодаря субъективизму и морализаторству Карамзин, по мнению Ключевского, «много помог русским людям лучше понимать свое прошлое, но еще больше он заставил их любить его. В этом главная заслуга его труда перед русским обществом и главный недостаток его перед исторической русской наукой» (там же). Любить Россию в либеральных кругах было немодно.

В то же время религиозный философ Георгий Федотов в статье «Певец империи и свободы» связывал творчество Пушкина с «основным мощным потоком русской мысли», отмечал, что «это течение – от Карамзина к Погодину – легко забывается нами за блестящей вспышкой либерализма 20-х годов. А между тем национально-консервативное течение было, несомненно, и более глубоким и органически выросшим» (цит. по: с. 68).

Советская историография – с легкой руки Михаила Покровского и Анатолия Луначарского – объявила Карамзина выразителем интересов «торгового капитала», «махровым реакционером». Карамзина в СССР долго вообще не издавали. В 1950-е годы к творчеству Карамзина обратился известный филолог Юрий Лотман. Новый всплеск интереса к Карамзину возник в 1980-е годы, когда вышли серьезные биографические работы Н.Я. Эйдельмана, Е.В. Осетрова, В.А. Вацура. В наши дни академик Ю.С. Пивоваров характеризовал «последнего нашего летописца» как первого русского политолога, положившего начало не только консервативной традиции, но и всей отечественной теоретической и ретроспективной политологии.

Карамзин постарался доказать, что у России есть собственное прошлое и собственная традиция. Этой традицией является государственность, имеющая своей основой принцип самодержавия, в силу которого «Россия развилась, окрепла и сосредоточилась».

Периодизация российской истории, по Карамзину, весьма проста. «История наша делится на Древнейшую от Рюрика до Иоанна III, на Среднюю от Иоанна до Петра и новую от Петра до Александра» (цит. по: с. 69).

В карамзинской концепции истории легко проследить предпочтение централизованных и твердых форм государственного правления перед теми, которые допускали автономии отдельных территорий и большие полномочия аристократии в центре или на местах. Древнерусское централизованное государство явно предпочтительно Руси периода княжеской раздробленности.

Восстановление государственности Карамзин справедливо связывал с политикой московских князей, которые проявили дипломатическое мастерство и вывели страну на путь государствен-

ной независимости, установив более жесткий режим и распро-щавшись с вечевыми вольностями. Однако смутные времена, наступившие после смерти Ивана Грозного, означали угрозу распада государства, ответом на который в очередной раз стала жесткая централизация.

О дальнейших событиях российской истории в изложении Карамзина мы узнаем из других его работ, поскольку «История...» не была им завершена.

Карамзин был уверен, что при неравном соотношении уровней развития Запада и России заимствования европейской культуры вполне возможны, и такие заимствования стали обычными уже в допетровские времена. «Вообще царствование Романовых: Михаила, Алексея, Феодора, способствовало сближению россиян с Европою...» (цит. по: с. 70).

Потом пришел Петр I. Именно от Карамзина ведет начало та интеллектуальная дискуссия, которая стала стержневой для российской общественно-политической мысли на последующую пару веков – вплоть до наших дней. Он начал полемику об исторической роли Петра в контексте соотношения национальной традиции и внешних заимствований. Именно в дискуссии вокруг «Истории...» Карамзина и его оценки Петра выкристаллизовались постепенно течения славянофилов, видевших (упрощенно) проблемы России в отрыве от допетровских корней, и западников, понимавших цель развития страны в том, чтобы максимально приблизиться к западной модели.

Нельзя сказать, что Карамзин однозначно негативно оценивал роль Петра I. Такие оценки ему не позволяли ни его монархизм, ни преклонение перед сильной властью. Вместе с тем он был убежден, что страсть Петра «к новым для нас обычаям переступила в нем границы благоразумия». Петр искоренял древние навыки, представлял их смешными, хваля и вводя иностранные» и делал это в основном насильственными методами. При нем произошло расслоение русского, единого до того народа: «...высшие степени отделились от нижних, и русский земледелец, мещанин, купец увидел немцев в русских дворянах» (цит. по: с. 70). Общество раскололось на две субкультуры – «немецкую» и «традиционно русскую». Петр унизил достоинство бояр, изменил системы государ-

ственного управления. «Честью и достоинством россиян сделалось подражание». В области семейных нравов «европейская вольность заступила место азиатского принуждения. Ослабили родственные связи: «Имея множество приятелей, чувствуем менее нужды в друзьях и жертвуем свету союзом единокровия» (с. 71). В результате, заключает Карамзин, «мы стали гражданами мира, но перестали быть в некоторых случаях гражданами России» (цит. по: с. 71).

Э.Ж.

Дассия Познер

ШАЛЯПИН БОРИС ФЕДОРОВИЧ*

1904–1979

В 1922 г. Федор Иванович Шаляпин, величайший русский оперный бас, эмигрировал во Францию. Его сопровождали девять из десяти его детей (первый сын Шаляпина, Игорь, умер в раннем возрасте). Певец прожил остаток своих дней в Париже, «столице» первой волны русской эмиграции. Его дети разъехались по всей Европе, жили и в Соединенных Штатах.

Сын Шаляпина Борис Федорович стал известным художником. С 1942 по 1970 г. он выполнял обложки журнала «Time»; его называли «мистер Тайм», он легко освоил стиль журнала, всего за каких-нибудь семь часов создавал в номер портреты героев горящих новостей.

Хотя Шаляпин нарисовал более 530 обложек для «Time», и 413 из них были опубликованы, он никогда не воспринимал себя исключительно как иллюстратора. В добавление к его «коммерческой работе», как он называл свою иллюстративную деятельность, он писал не только портреты по частным заказам, но сотни «преlestных» картин и рисунков «для себя». Необыкновенно продуктивный художник с самыми разнообразными интересами, он ваял скульптуры, рисовал ню, создавал портреты и карикатуры, а также пейзажи России, Франции, Швейцарии, Израиля, американских Коннектикута и Нью-Мехико. Результатом его любви к американ-

* Познер Д. Шаляпин Борис Федорович // Новый Журнал. – Нью-Йорк, 2012. – № 266. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2012/266/p13.html>. – Автор статьи – внучатая племянница Б.Ф. Шаляпина. – *Прим. реф.*

ским Национальным паркам, где он обычно проводил летний отпуск, стала повторяющаяся на его полотнах тема просторов американского Запада. Другие его работы наполнены нескончаемой его поглощенностью вопросами идентификации себя как русского, как эмигранта во Франции, как сына Федора Шаляпина или как художника, выросшего в среде других художников. Он выражал ностальгию по России своей юности, например, в изображениях «троек», цыган, волков и крестьян.

Основной шаляпинский жанр – портрет; он хотел «воссоздать портрет в современной живописи». Он рисовал почти всех, кого хорошо знал, создавая многочисленные наброски и рисунки членов семьи и друзей. Герои его портретов – самые разные люди, от набросков его плачущей маленькой дочери до кинозвезд и императрицы Ирана. Хотя он стал известен как художник богатых и знаменитых, богачи и знаменитости, которых он изображал, были часто актерами и музыкантами, многие из них – русскими эмигрантами.

Борис Шаляпин, третий ребенок Федора Ивановича, родился в Москве 22 сентября 1904 г. Его матерью была итальянская балерина Иола Торнаги, первая жена певца. Его раннее художественное обучение было основано на принципах реалистической живописи. Начиная с 1919 г. Шаляпин учился живописи у В. Шухаева в Петрограде и в Москве – у А. Архипова и Д. Кардовского. В 1922 г., когда отец эмигрировал во Францию, Борис остался с матерью в Москве и в 1923 г. был принят на скульптурное отделение ВХУТЕМАСа, где и встретил скульптора С. Конёнкова, ставшего его наставником.

Хотя молодому Шаляпину нравилась скульптура, он все-таки предпочитал живопись и несколько раз безрезультатно подавал прошение перевести его на отделение живописи. Спустя два года обучения, в 1925 г., Шаляпин уезжает во Францию, чтобы начать карьеру художника. Именно в Париже он развил свои выдающиеся способности точно и мгновенно схватывать детали натуры. Он учился в маленькой студии на Монмартре под руководством К.А. Коровина и Р.К. Степанова, а также в Académie Colarossi, где его интенсивное обучение рисованию состояло по

большей части из создаваемой день за днем череды быстрых пятиминутных зарисовок обнаженной модели.

Отец помогал молодому художнику, купил для него студию и организовал его первую персональную выставку в 1928 г. в Royal Opera House, Covent Garden, в Лондоне, где посетители могли посмотреть в фойе работы сына знаменитого певца перед и после выступления отца. Множество театральных портретов Бориса Шаяпина были вдохновлены оперными образами его отца; среди наиболее знаменитых набросков – Федор Иванович в роли Бориса Годунова (1930, 1931, 1932, 1950), Дон Кихота (1932), а также Мельника из «Русалки» (1931, 1932), князя Галицкого из «Князя Игоря» (1930) и Дон Базилио из «Севильского цирюльника» (1933). В этих работах он демонстрирует свои возможности глубокого прочтения каждой из ролей – буквально несколькими штрихами; они служат бесценным свидетельством виртуозной способности Федора Шаяпина вживаться в ту или иную роль.

Хотя Борис Шаяпин получил золотую медаль за живопись в стиле ню на выставке в Париже в 1934 г., он уезжает на следующий год в Нью-Йорк, надеясь, что американцы с большим почтением, нежели французы, отнесутся к его реалистическим работам. Многие ранние работы Бориса Шаяпина в США – это музыкальные или театральные портреты, связанные с русской эмиграцией в эту страну. Самая знаменитая среди них – шаяпинская серия балетных портретов, сделанная в течение 1940–1941 гг., когда в Нью-Йорке выступали Ballet Russe de Monte Carlo и Colonel de Basil's Ballet Russe, в тот короткий период, когда обе труппы представлял один импресарио – Сол Юрок. Среди 40 шаяпинских изображений танцоров как этих балетных трупп, так и других, наиболее известны портреты Джорджа Баланчина, Ирины Бароновой, Колонеля де Базиля, Лючии Чейс, Антона Долина, Михаила Фокина, Алисии Марковой, Брониславы Нижинской, Татьяны Рябушинской и Тамары Тумановой. Борис Федорович также писал русских эмигрантов – актеров и музыкантов, среди них – Михаила Чехова, Владимира Соколова, Сергея Кусевитского и Сергея Рахманинова.

После 1942 г., когда Шаяпин сделал первую обложку для журнала «Time», его слава как создателя «лица» этого издания в

сочетании с его экстравертной натурой быстро создали вокруг него широкий круг новых знакомых, которых он рисовал. Его основным талантом художника (и одной из главных причин, почему он был так успешен в «Time») была способность изображать духовный мир героя. Искусствовед О. Рожнова описывает его портреты как изображение «своеобразия творческих индивидуальностей, неповторимости обликов людей искусства, запечатленных в момент общения с художником или погруженных в размышления». А в Каталоге ретроспективной выставки работ Б.Ф. Шаляпина говорится, что «его выдающаяся способность различать внутренний мир за внешней оболочкой его персонажей пронизывает все работы Шаляпина».

Остаток своей творческой жизни Борис Федорович провел в Нью-Йорке и в штате Коннектикут. Возможность посетить Москву впервые ему предоставилась в 1960 г., когда он участвовал в советско-американском культурном обмене. В 1975 г. он был весьма тронут тем фактом, что его персональная выставка в Москве оказалась столь популярна, что очередь из желающих ее посетить растянулась на целый квартал. Ни его желание перевезти останки отца из Парижа в Москву, ни его желание открыть Музей Ф.И. Шаляпина не были осуществлены при его жизни. Борис Федорович скончался в 1979 г. Останки его отца, Федора Шаляпина, были перевезены в Москву в 1984 г., а Музей Шаляпина открылся в бывшем семейном особняке в 1988 г. Потомки Бориса Федоровича способствовали тому, чтобы имя живописца осталось в истории культуры; работы Б.Ф. Шаляпина и его архив были подарены Музею Ф.И. Шаляпина в Москве, а также – Национальной портретной галерее в Вашингтоне и, совсем недавно, Бахметевскому архиву при Колумбийском университете.

С.Г.

Ольга Григорьева

СУДЬБЫ СКРЕЩЕНИЯ*

Эта статья, пишет автор, – дань уважения и благодарность итальянскому издателю Джанджакомо Фельтринелли, принявшему самое живое участие в публикации романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» в Италии осенью 1957 г.

Он родился 19 июня 1926 г. в Милане, в семье богатейшего итальянского банкира. Отец – Карло Фельтринелли являл собой классический пример удачного слияния финансового и индустриального капитала. Когда мальчику было восемь лет, отец умер. «Я был воспитан в самой ортодоксальной манере, какая только возможна с буржуазной точки зрения: с гувернерами, удобствами, путешествиями и т.д., в полной изоляции от сверстников. Вплоть до 1941 г. я не ходил в школу, обучался частным образом и вырос практически без друзей» (цит. по: с. 58).

Что же подтолкнуло молодого человека из состоятельной семьи вступить в Итальянскую коммунистическую партию (ИКП) и вместе с авангардом рабочего класса сражаться против капитализма за социализм? Ответ можно найти в его автобиографии, представленной в Миланскую партийную школу: «В 1936 г. моя мать приобрела большой сад, над восстановлением которого несколько лет трудились наемные рабочие и крестьяне. Вскоре я подружился с ними и впервые познакомился с другим миром, отличающимся от того позолоченного, в котором я жил тогда... Сра-

* Григорьева О. Судьбы скрещения // Italia-Италия. – М., 2011. – № 3. – С. 58–63.

зу после освобождения Рима мне посчастливилось прочесть два весьма важных и актуальных произведения. Это были “Манифест Коммунистической партии” и “Государство и революция” Ленина» (цит. по: с. 59).

В ноябре 1944 г. Джанджакомо записывается добровольцем в боевую группу Леньяно, проходит подготовку и отправляется на фронт, а после демобилизации принимается за учебу в Римском политехническом институте. В 1946 г. в связи с угрозой ареста Фельтринелли вынужден был уехать в Испанию, но уже в июле возвращается в Милан. Через год женится на коммунистке Бьянке Ногаро и в 21 год оказывается наследником многомиллионного состояния: ему принадлежат несколько крупных предприятий деревообрабатывающей промышленности, контрольный пакет Объединенного банка, акционерные общества «Строительство в центре Милана» и «Компания по строительству и предпринимательству». В начале 50-х годов Джанджакомо совершает многочисленные деловые поездки в страны Восточной Европы. Налаженный бизнес позволял оказывать финансовую поддержку ИКП.

Хозяина «заводов, шахт, пароходов» периодически арестовывали за антиправительственную деятельность.

С 1948 г. Фельтринелли начинает собирать обширную библиотеку из книг, посвященных истории международного рабочего движения. Здесь помимо книг были рукописи, документы, имеющие отношение к истории революционного движения в Европе и особенно в России. В частности, в библиотеке хранятся три полные подшивки газеты «Искра». В 1955 г. Фельтринелли занялся издательской деятельностью, и вскоре она стала интересовать его больше, чем вся доставшаяся ему промышленность. Вот тут и сказало воспитание в буржуазной семье: книги, выпущенные им, Джанджакомо отбирал как коммунист, но продвигал и издавал их, не упуская выгоды. «Бич свастики» лорда Рассела и «Автобиография» Джавахарлала Неру – первые книги издательства Фельтринелли.

Дальнейшая судьба Джанджакомо Фельтринелли так же скандальна, загадочна и не лишена романтики. За последующие 17 лет он успел поссориться с Итальянской компартией и стать активистом радикальных группировок. Ему удалось издать бро-

шюру Мао Цзэдуна, много путешествовать по миру, встречаться и горячо поддерживать Фиделя Кастро и Эрнесто Че Гевару, связаться с террористами из «Красных бригад». 14 марта 1972 г. в Сеграте при попытке укрепить на мачте электропередачи 15 шашек динамита взорвался «безымянный террорист». Его опознали: Джанджакомо Фельтринелли. «Умереть за идею – самая радикальная из всех сказок», – говорит про смерть отца его сын Карло.

Старинный сейф, спрятанный в офисе на улице Андегари, ключ к которому был утерян, пришлось резать автогенном. Внутри оказалась переписка Фельтринелли с Пастернаком. Спустя 40 лет тайна выскользнула из темницы.

В 1955 г. Серджо Д'Анджело, отправлявшийся в Москву в качестве партийного редактора для программы итало-советских совместных радиопередач, предложил Фельтринелли свои услуги по поиску в СССР литературных талантов для миланского издательства. А надо напомнить, что в Италии времен неореализма коммунисты были влиятельнее, чем в любой другой европейской стране. Так, для выстраивания нового облика Советского Союза во времена хрущёвской оттепели начались заигрывания с европейским радикализмом и разговоры о снятии идеологических запретов и публикации затравленных и забытых авторов. Пастернака предполагалось сделать символом новой советской свободы. К этому времени он закончил большой роман, посвященный важнейшим для России событиям XX в. – «Доктор Живаго». Джанджакомо сказал, что слабо верит в публикацию романа в Союзе, и чего бы это ему не стоило, но роман он обязательно будет издавать: утаивать от человечества мировой шедевр – совершить преступление против культуры.

В СССР развернулась масштабная травля поэта, стоившая Пастернаку здоровья и душевных сил. В Гослитиздате тянули время и просили Джанджакомо ждать, пока не выйдет советское издание, затем секретариат Союза писателей потребовал любой ценой вернуть рукопись романа. А когда и это не возымело действия, на Фельтринелли стали давить уже с помощью Пальмиро Тольятти, лидера итальянских коммунистов. Но в ноябре 1957 г. роман «Доктор Живаго» вышел в свет на итальянском, перевод был выполнен славистом Пьетро Цветеремичем бережно, с любовью и

сознанием величия задачи. Роман шагал по всему миру, за полгода вышли издания на 23 языках.

23 октября 1958 г. Борису Пастернаку, второму после Бунина из русских писателей, была присуждена Нобелевская премия по литературе с формулировкой «за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и развитие традиций классической русской прозы» (цит. по: с. 62).

«ТАСС уполномочен заявить, что со стороны государственных органов не будет никаких препятствий, если Б.Л. Пастернак выразит желание выехать за границу для получения присужденной ему премии... В случае, если Б.Л. Пастернак пожелает совсем выехать из Советского Союза, общественный строй и народ которого он оклеветал в своем антисоветском сочинении “Доктор Живаго”, то официальные органы не будут чинить ему в этом препятствий...» (там же). Травля вступила в последнюю фазу.

30 мая 1960 г. Борис Пастернак умер. А для Фельтринелли «Доктор Живаго» остался навсегда глубочайшим человеческим переживанием: «И каждый раз, когда я не буду знать куда идти, я смогу вернуться к “Живаго” и получить от него величайший урок жизни. “Живаго” всегда поможет мне найти простые и глубокие ценности жизни в тот момент, когда они будут казаться мне окончательно потерянными» (цит. по: с. 63).

Э.Ж.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Л.А. Софронова

О «ВЕТХИХ ДЕРЮГАХ», ЗОЛОТОМ «КОРАБЛИКЕ» И «КРАСНОМ ЖУПАНЕ»*

Гоголь, представляя человека телесного, существенно дополняет его внешний облик одеждой. Писатель не стремится к созданию этнографических портретов хуторян в национальных костюмах. Он как бы отодвигает от них эти костюмы, зачастую ограничиваясь перечислением наименований. Нет такого персонажа, чья одежда не была бы поименована: «догадливые политики в серых кобеняках и свитках», «баба в козацкой свитке», «толстый человек в зеленом сюртуке» мелькают на страницах повестей. Кто эти персонажи, остается неизвестным. Также выступления главных героев обязательно сопровождаются «ремарками», фиксирующими их наряды.

Ранние повести пестрят названиями одежды – это кобеняки, которые «...и поныне носят малороссийские мужики», свитки, кунтуши, жупаны, овчинные кожухи. Непременны указания на шапку, пояс и люльку (трубку). Шапка – это главный знак принадлежности к козачеству, обойтись козаку без шапки невозможно. Этот мотив разворачивается в «Пропавшей грамоте» и в одном эпизоде «Страшной мести». Пояс, разноцветный, красный, золотой, непременно дополняет костюм козака. Это «элемент одежды, маркирующий возрастной, половой и социальный статус человека,

* Софронова Л.А. О «ветхих дерюгах», золотом «кораблике» и «красном жупане» // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 325–345.

а также, наряду с крестом, символизирующий принадлежность человека к “своему”, человеческому миру». Внешний вид козака не полон без трубки (люльки), с которой он никогда не расстается. Как говорит Данило, «наша жена люлька, да острая сабля!». Козак и в танец бросается с трубкой, он даже в церкви готов «люльку зятянуть», как Хома.

Плахты, запаски, сорочки, намитки, кораблики, очипки Гоголь упоминает, создавая портреты женских персонажей. «Набор пятен яркок; костюм пырскает золотыми и серебряными позументами; и он изобразительнее лица; запоминаются бабы скорей по очипкам: эта – в *желтом*, та – в *красном*...». Бытовая же украинка Гоголя – *костюм* с кукольной, стереотипной личиной. «Дивчата» красуются в венках из разноцветных лент. Катерина в «Страшной мести» выступает в золотом кораблике, верх которого делался из «сутозолотой» парчи, «с небольшим вырезом на затылке, из которого выглядывал золотой очипок, с двумя выдавшимися, один наперед, другой назад, рожками, самого мелкого черного смушка». Это редкий пример подробного описания детали одежды.

По мнению жителей Диканьки, сильные мира сего одеваются, как и они сами, только их одежда отличается новизной и невероятным блеском. В рассказах деда («Пропавшая грамота») царица появляется «в золотой короне, серой новехонькой свитке, в красных сапогах». Вакула, попав во дворец, кроме черевичек царицы, «видал один блеск и больше ничего».

Горожане одеваются иначе, чем сельские жители, что привлекает их внимание, как, например, сюртук Ивана Осиповича жителей села Мандрык в «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”», который «производит... удивительное влияние». Степан Иванович Курочка («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») щеголяет в панталонах из цветной выбойки и китайчатом желтом сюртуке. Городская одежда – отличительный признак демонологических персонажей. Черт, названный в «Ночи перед Рождеством» проворным франтом, спереди похож на немца, сзади – на губернского стряпчего в мундире, «потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды».

Фасоны часто называемой одежды намечены штрихами, но их цвет всегда находится на первом плане. Сюртук Григория Григорьевича – зеленый, как и жупан, который надевает Вакула в Петербурге, кафтан панича – гороховый, у полковника – синие шаровары шитые серебром. Гоголь создает и свои наименования цветов: у писаря жилет цвета винных дрожжей, балахон Фомы Григорьевича – «цвету застуженного картофельного киселя». Необычным обозначением цветов писатель будет заниматься и в дальнейшем. Разнообразие ярких цветов в повестях – синему, красному, зеленому, золотому – противостоит серый. Бедные козаки носят серые свитки и кобеняки. Слово «смурный», «смурый» обозначает «темный или коричневатый оттенок серого цвета».

Цвета даются в статике, как в описании церковной службы, где они, собираясь воедино, контрастируют между собой – белый, зеленый, синий, желтый, золотой. Свадьба вся «раскрашена» в яркие цвета, приходящие в движение: кружатся в танце желтые, зеленые, розовые ленты, «золотые кораблики», мелькают красные карманы синих кунтушей. На фоне движущегося красного моря козаков во время сбора сверкает гетманская булава, чернеет вороной конь. В бою с ляхами Данило мечется, как птица: «Но виден в толпе красный верх козацкой шапки пана Данила; мечется в глаза золотой пояс на синем жупане». Появляется Данило и в кармазинном жупане, т.е. из шерсти «очень высокого качества, окрашенной в ярко-красный цвет».

Итак, гоголевские персонажи рисуются в контрастных и дополнительных цветах. Острица в повести «Гетьман» смотрит на хуторян сверху и видит их только в цвете: «...женские парчевые кораблики, белые намитки, синие кунтуши; одним словом, двор представлял игрушечную лавку, или блюдо винегрета, или, еще лучше, пестрый турецкий платок». Цветовая гамма одежды оказывается значительнее ее покроя. Она не только участвует в создании портретов персонажей, но и обогащает мощный колористический фон повестей, существенно дополняет цветовой ряд мира природы и мира вещей.

Если цвет костюма «своего» свидетельствует о традиционных обычаях и вкусах, то цвет костюма «чужого» позволяет отличить его от «своих». «Чужие» идентифицируются по цвету одежды –

для ляха это красный и золотой. К Пидорке в «Вечере накануне Ивана Купала» сватается лях, «обшитый золотом», с усами, с саблею, с шпорами, полное снаряжение ляхов – золотая сбруя.

Через цвет одежды опознаются демонологические персонажи: для них характерен красный. Колдун в «Страшной мести» в красном жупане пробирается в свой замок. Когда Данило подглядывает за ним с дерева, вместо красного жупана на нем оказываются шаровары, «какие носят турки». Его красную одежду и чудную шапку примечает верный Стецько во время битвы с ляхами. В красном жупане колдун приезжает к дочери под видом гостя. Этот красный жупан, очевидно, сродни дьявольской красной свитке, такой яркой, что, кажется, она горит, как огонь. Польский пан во вступительном рассказе повести «Гетьман» также появляется в красном жупане. Это одежда дьявола: «Теща рассказывала года за четыре когда была еще при памяти, что встретила однажды в лесу дьявола в красном жупане, в каком ходил и покойный пан». Для других демонологических персонажей цвет одежды не становится особой характеристикой. Только о русалках сказано, что на них белые рубашки, свитка Грицько в «Сорочинской ярмарке» того же цвета. Белый цвет, наравне с красным, относится к цветам, характеризующим нечистую силу и обозначающим смерть и загробный мир. «Белые одежды характерны для духов, мифологических персонажей... почти вся нечистая сила одета в белое, в то время как черт носит черный костюм и сам черен».

Писатель предлагает идентифицировать персонажей не по фасону костюма, а по сорту материи, из которой он сшит – фабричное сукно, шерсть, кашемир, ситец, шелк («полутабенек»), нанка, гарус. Даже передавая зазывания рыночных торговков в «Вие», он как бы между прочим замечает, что они «...дергали на подхват за полы тех, у которых полы были из тонкого сукна или какой-нибудь бумажной материи». Опирируя названиями тканей, Гоголь выстраивает рассказ о миргородской моде, где пономарь сделал на лето нанковые шаровары и жилет из полосатого гаруса, а канцелярист и волостной писарь взяли себе синей китайки. Подражая судье и городничему, мелкие чиновники перестали носить нагольные тулупы и сшили себе крытые: «Теперь же и заседатель, и подкоморий отсмолили себе новые шубы из решетиловских

смушек с суконною покрывкою». Вакула на улицах Петербурга видит множество господ в крытых сукном шубах и полагает их заседателями. Крытая шуба – знак достатка, крестьяне и горожане победнее носили нагольные тулупы.

Фома Григорьевич не носит пестрядевого халата, как другие деревенские дьячки, т.е. из ткани домашней выработки из остатков пряжи разного качества (лен, шерсть и т.д.), разного цвета. У него тонкий суконный балахон, зато в пестрядевых штанах выступает один явно не процветающий ярмарочный торговец. Некий юноша в повести «Гетьман» приходит в ставку полковника в полотняном крашеном кунтуше и таких же шароварах, что вызывает презрение щеголеватого козака: «Если б у тебя был хоть суконный кунтуш да пищаль, тогда бы, конечно... Ведь ты, верно, попович или <школяр>?». Петро «заткнул бы... за пояс всех парубков тогдашних», если бы был одет в жупан, подпоясан красным поясом, имел бы шапку из черных смушек с синим верхом, турецкую саблю, малахай (плетку), люльку в красивой оправе. Но ходит он в бедной серой свитке».

Черевик невысокого мнения о праздничном одеянии супруги. «Одна свитка больше стоит, чем твоя зеленая кофта и красные сапоги», – так расхваливает он будущего зятя. О цене материи говорится не раз: упоминаются синяя китайка по шести гривен аршин, сукно по шесть рублей за аршин. Поймав пытавшегося убежать Хому, Явтух тут же осведомляется, сколько он платил за аршин сукна, из которого сшит его сюртук. Интерес к материям по-своему выказывает Хома, когда хочет узнать, из чего сшиты сорочка и плахта у одной молодки. В своих странных снах Иван Федорович Шпонька приходит в лавку к купцу, где хочет заказать сюртук из самой модной материи, которая оказывается женой, ее меряет и режет купец, шить из нее сюртук портной отказывается.

Гоголь замечает причудливые, странные фасоны одежды, а также ее невероятные размеры, т.е. отклонения от нормы. У Пацюка такие огромные шаровары, что «какой бы большой ни сделал он шаг, ног было совершенно незаметно, и, казалось, винокуренная кадь двигалась по улице». «Бурса и семинария носили какие-то длинные подобию сюртуков, постиравшихся *по сие время*: слово техническое, означавшее: далее пяток». Такой сюртук мешает Хо-

ме убежать из усадьбы – его куски он оставляет в кустах терновника. Писателя привлекает и устаревшая мода. Анна Ивановна («Две главы из малороссийской повести “Страшный кабан”») носит капот и чепчик, «покрой которого утратился в толпе событий, знаменовавших XVIII столетие», коричневый шушун, башмаки без «задков».

Как и в случае с внешностью человека, писатель не обходится без детализации, доходящей до разъятия целого. Гоголь ставит на его место деталь, выхватывает отдельные особенности и называет их много раз. Значимость деталей вырастает в сравнениях. Так, у долгополого сюртука Ивана Ивановича («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») огромный стоячий воротник, закрывающий весь затылок, в котором голова сидит, будто в бричке. Высовывая голову из этой брички, он ведет беседы о пользе чтения и разумном хозяйствовании. Главное украшение сюртука Ивана Осиповича в «Двух главах из малороссийской повести» – огромные костяные пуговицы черного цвета величиной с большой грош, на которые засматриваются даже уличные ребятишки, а не только красавицы. На пестрядевых штанах писаря выделяется обширный карман.

Гоголь не упускает случая заметить дефекты одежды, которая может быть рваной, заплатанной, грязной. Пестрядевые шаровары одного торговца в «Сорочинской ярмарке» засалены и запачканы дегтем, свитка другого – вся в заплатках. В чистой полотняной рубаше и грязных полотняных же штанах отправляется на ярмарку Черевик. С заплатанными локтями свитка у мальчика, прислуживающего Григорию Григорьевичу («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Официант, подающий блюда за обедом, одет в серый фрак с черной заплатой. Бурсаки ходят в «изодранных или запачканных платьях». Подобное состояние одежды может свидетельствовать о «чужести» персонажей, например, цыгана: «...все это как будто требовало особенного, такого же странного для себя костюма, какой именно был тогда на нем. Этот темно-коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль... башмаки, надетые на босые, загорелые ноги, – все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу». Гоголь акцентирует ветхость этого костюма, означающую в этом

случае не просто бедность или неряшество. Отсутствие одежды, обуви, рваная или грязная одежда, лохмотья – все это свидетельствует о принадлежности к «иному» миру.

В одежде других «чужих» заметны отдельные детали: поляки обязательно забрасывают назад откидные рукава, даже если жупаны их оборваны. Такие же рукава «алого цвета с золотым шнурком» у сторожевого козака в повести «Гетьман», хотя различие «своего» и польского костюма требовалось обязательно: Лапчинский «...в избежание неприятностей, каким бы он неминуемо подвергнулся от жителей, не терпевших всего, что только носило название ляха или принадлежало ляхам, принужден был переменить щегольской костюм свой на скромное одеяние козацкого десятника». Среди «чужих» лях выделяется щегольством, эта его черта служит основанием для следующего сравнения: «...красногрудый снегирь, словно щеголеватый польский шляхтич, прогуливался по снеговым кучам». Детали одежды других «чужих» – еврейская ермолка, турецкие шаровары и чалма. В «Сорочинской ярмарке» черт, стараясь сойти за человека, использует только детали «человеческого» костюма – надевает рукавицы и шапку.

Костюмы имеют разное предназначение. В повседневной жизни персонажи одеваются одинаково. Дед в «Заколдованном месте» всегда ходит в подпоясанной свитке и в шапке, т.е. одевается правильно, не нарушая традиций. Голова в «Майской ночи», когда ездил с царицей в Крым, был одет в синий козацкий жупан, который теперь хранится под замком. Не терпя щегольства, он носит полотняные шаровары и рубаху, свитку черного домашнего сукна, шерстяной цветной пояс, «и никто никогда не видал его в другом костюме». Это замечание чрезвычайно важно и относится оно не только к голове, но практически ко всем персонажам, которым не свойственно немотивированное переодевание, оно – удел «чужих» и демонологических персонажей, оборотничество которых, кстати, описывается в коде одежды: черт появляется на ярмарке в «костюме ужасной свиньи». В обрядовых играх переодевания разрешаются. Левко, устраивая бесчинства, призывает парубков переодеваться «кто во что ни попало» и сам появляется в вывороченном овчинном черном тулупе, с лицом, измазанным са-

жей и длинной белой бородой. Не узнав своего сына, голова называет его вывороченным дьяволом.

Персонажам более высокого социального статуса одежда также дается «раз и навсегда». Григорий Григорьевич по своему двору ходит в привычном сюртуке, но без галстука, жилета и подтяжек («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Василиса Кашпоровна в будние дни появляется в темно-коричневом капоте с мелкими сборками. На праздники она накидывает красную кашемировую шаль, хотя ей бы больше подошли драгунские усы и длинные ботфорты. Так «мужественность» тетки передается через воображаемую смену женского костюма на мужской и окончательно утверждается родом ее занятий, соответствующих внешнему виду: охота, рыбная ловля, хозяйство.

Одежда, как сказал бы Гоголь, должна быть «соразмерна» тому случаю, ради которого она достается из сундуков или закупается на ярмарке. Особенно тщательно выбираются наряды к церковным праздникам, когда полагается надевать все новое. Вот как одевается Солоха, отправляясь в церковь: «А пойдет ли, бывало, Солоха в праздник в церковь, надевши яркую плахту с китайчатою запаскою, а сверх ее синюю юбку, на которой сзади нашиты золотые усы». Дьяк невольно смотрит в ее сторону, а голова говорит своему соседу: «Эх, добрая баба! Чорт-баба!» Пожилые женщины стоят на службе в праздничных белых намитках и суконных свитках, дворянки – «в зеленых и желтых кофтах, а иные даже в синих кунтушах с золотыми назади усами». На свадьбах парубки щеголяют в высоких шапках, «в тонких суконных свитках, затянутых шитыми серебром поясами, с люльками в зубах». У «дивчат» на голове «намотана... целая лавка лент», наряжены они в тонкие рубашки, «вышитых по всему шву красным шелком и унизированных мелкими серебряными цветочками, в сафьяновых сапогах на высоких железных подковах». На ярмарку также одевались нарядно. Мачеха Параски красуется в шерстяной зеленой кофте с нашитыми хвостиками, «только красного цвета». На ней богатая плахта, «пестревшая как шахматная доска». Плахта в клетку – праздничный наряд, в обычные дни носили простые, однотонные запаски. Голову Хиври покрывает ситцевый цветной очипок. Этот головной убор делают также из «кумача, парчи и золотой парчи... Они

бывают разноцветные, но предпочитают красные». Как только Черевик получает деньги за кобылу, Хивря бежит покупать плахты и «всякие дерюги». О том, что на ярмарку не приезжают в повседневной одежде, говорится в «Пропавшей грамоте» в сравнении ведьм с разряженными и «размазанными» панночками, приехавшими на ярмарку.

Говоря об одежде, Гоголь не забывает упомянуть об отношении к ней персонажей – так вещь уже в ранних повестях сближается с человеком. Хуторяне берегут ее, но могут снести в заклад шинкарке. Попад под дождь, дед снимает новые сапоги, заворачивает их в хустку и бежит босиком. Богословы и в ясную погоду вешают сапоги на палки и носят на плечах. Фома Григорьевич чистит сапоги самым лучшим смальцем, «какого, думаю, с радостью иной мужик положил бы себе в кашу». Чуб интересуется у головы, чем он смазывает сапоги, дегтем или смальцем, тот предпочитает деготь. О мундире заботится Иван Федорович, сдувая с него пушок. Со всей серьезностью относится он к своему белью. Тетушка Василиса Кашпоровна послала ему «пять пар нитяных карпеток и четыре рубашки тонкого холста». Тот доволен: «Особенно карпетки у меня очень старые, что даже денщик штопал их четыре раза, и очень от того стали узкие». В дороге он перебирает белье, смотрит, «так ли вымыто, так ли сложено». Бурсаки, отправляясь на «вакансии», кладут в мешки одну рубашку и пару онуч.

Костюм в повестях Гоголя участвует в создании обобщенного образа хуторян, которые делятся на возрастные и гендерные группы и представляются в основном через одежду, всегда для всех одинаковую. Создается впечатление, что одежда подменяет человека. Это заметил А. Белый, сказавший, что писатель «...видел все пылинки на бекеше Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратил самого Ивана Ивановича в пыльную бекешу: не увидел он только в Иване Ивановиче человеческого лица» (цит. по: с. 333). На самом деле и Ивана Ивановича Гоголь разглядел, а не только бекешу, но видел он его, как и всех своих персонажей, под особым углом зрения, который объединяет его способ портретирования с тем, который присущ художественному примитиву. Значимые аксессуары и костюм для его мастеров всегда были на пер-

вом плане по сравнению с внешностью изображаемого ими человека. Как и эти мастера, писатель накапливал множество внешних деталей, принципиально не стремясь к единству образа. У него была другая *задача*: показать человека через нагромождение частностей, перебивающих друг друга и не сочетающихся между собой, – их Гоголь берет из самых разных пластов повседневности, из круга вещей, которые называет, перечисляет, но не описывает полно. Среди них особое место занимает одежда.

С.Г.

Н.В. Злыднева

ОДЕЖДА И ВРЕМЯ: МОТИВ ВЕТХОЙ ОДЕЖДЫ КАК ПАЛИМПСЕСТ*

Являясь важнейшим семиотическим маркером и подсистемой предметного кода культуры, одежда может быть рассмотрена в составе фундаментальных противопоставлений жизнь / смерть, мужское / женское, новое / старое. В настоящей статье предполагается рассмотреть второй компонент последней из названных пар – старая, ветхая одежда как мотив советской литературы 1920–1930-х годов в аспекте его места в поэтике авангарда, особенно авангарда «на излете», в том числе авангарда изобразительного, а конкретнее – в связи с фигурой палимпсеста. Таким образом, тема ветхой одежды рассматривается в контексте проблемы взаимопереваемости кодов (в данном случае вербального и визуального) на основе изучения механизма переключения уровней художественного текста, а также взаимодействия семантики и синтагматики. Эта проблема имеет значение для изучения эпохи и культуры в целом: предложенные решения позволяют выявить комплексы коннотаций, уходящих вглубь славянской (и общеевропейской) традиции, но при этом участвующих в выработке языка новых форм искусства.

Телесность одежды отмечалась о. Павлом Флоренским, который писал: «Одежда – часть тела... коль скоро за телом признана способность конкретно являть метафизику человеческого существ-

* Злыднева Н.В. Одежда и время: Мотив ветхой одежды как палимпсест // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 526–556.

ва, – в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее – телом» (цит. по: с. 547). Бренность тела метонимически осмысливается в культуре как ветхость одежды. Встроенность жизни человека в линейное историческое время посредством одежды отмечается в моде, которая, впрочем, в соответствии с исторической цикличностью и семиотической типологией, имеет тенденцию повторяться в своих основных структурных свойствах. Встроенность отдельного индивида в традиции этнического и регионального сообщества отмечается в ритуальной одежде, соответствующей циклам жизни (рождение, свадьба, похороны). Мотивная валентность время + одежда может маркировать не только циклическое, но и линейное время собственно человеческого (метафизического, а не исторического) существования. Перефразируя классика можно сказать, что новая одежда нова одинаково, а каждая старая – стара по-своему, неся на себе отпечаток телачности владельца, а также специфического, личного времени как протекания его жизни. Поэтому старая одежда выступает в литературном тексте не только как метонимия изменяющегося во времени телесного облика, но и как метафора жизни человека, быстротекущего индивидуального бытия. У сербов есть поговорка: что наша жизнь – пара зимних пальто. Примером может служить и стихотворение П. Вяземского «Жизнь наша в старости – изношенный халат» со знаменитой строкой: *Как мы состарились, состарился и он. / В лохмотьях наша жизнь, и он в лохмотьях тоже.*

По признаку ветхости циклическое и линейное время одежды существенно различаются. В традиционной культуре ценность имеет добротная одежда и потому акцентируется соответствие именно такой одежды ритуальному событию и социальному положению. В безотходном производстве костюма народов Севера нет места старому: истершаяся меховая одежда идет на изготовление обуви. Одежда по признаку новизны в христианской традиции в ценностном отношении маркирована амбивалентно. Так, новизна одежды положительно отмечена в Евангелии, где она символизирует новый мир Христа: *новые / ветхие одежды как молодое вино / старые мехи: И никто к ветхой одежде не приставляет заплат из небеленой ткани, ибо вновь пришитое отдерет от старого, и*

дыра будет еще хуже. (Мф 9, 16). Но при этом ветхие ризы выступают также и как положительный признак, являясь знаком смирения у Отцов Церкви – в русской традиции худость риз возлюбил святой, юродивый, нищий: например, в житиях Феодосия Печерского, Иосифа Волоцкого, Евфросинии Суздальской, а также многочисленных подвижников (иеромонах Исакий) и др. Продолжая именно эту линию семантики старой одежды, В.Н. Топоров писал: «Ветхая одежда для ее носящего не неудобство, не изъян, и не жертва, а скорее потребность – не столько тела, сколько души, знаки принятия-включения одежды в человеческую близость, повод к самоумалению» (цит. по: с. 548). Темпоральная метафизика одежды открывает пограничный статус ветхой одежды: она – «вещь, дошедшая до своего края» (там же). За этим краем – ее гибель или новая жизнь (перелицовывание / перешивание). Тем самым ветхие ризы становятся глубинным следом ритуальной семантики, отсылающей к утопии. Старая одежда выступает как предикат-квинтэссенция трансформации, своего рода эпифании. Такова инволюция материи у Гоголя: халат Плюшкина превратился в юфть.

Ценностный статус новой одежды укрепляется с утверждением в культуре мифологемы новизны, с авангардом, т.е. в эпоху декларируемого торжества линейного времени, его необратимости. В качестве знака трансформации во времени ветхая одежда отмечена системой оппозиций новое / старое как прошлое / настоящее. Субпредикаты старой одежды: признак утраты новизны (поношенная) и как следствие – возникает линялая (утрата первоначального цвета и яркости), оборванная / драная (утрата первоначальной целостности), грязная (утрата первоначальной чистоты) одежда – все эти свойства расположены на линии новое / старое, где доминирует семантика непрочности индивидуального существования, утраты и ущерба. Исключение в XX в. составляет положительная маркированность старой одежды в мире заключенных ГУЛАГа с его инверсированной аксиологией, где поношенная одежда эквивалентна памяти о доме и воле. В этом мире перевернутых ценностей (выстроенном наподобие загробного мира в традиционном сознании) старая одежда служит и символом успешности человека, а также знаком его более высокого статуса как осуж-

денного: *На нем были изношенные бурки... – сразу видно по 58 сидит.*

Однако есть один субпредикат, выходящий за рамки противопоставления новое / старое: это прозрачность ветхой одежды как вторая часть оппозиции скрывать / открывать в значении разоблачать (ср. первоначальную семантику *раз-облачать*, т.е. ее свойство обнажать то, что призвано быть скрытым для глаза – обнаженные части тела, исподнее и т.п.). В этом своем свойстве ветхая одежда приходит в противоречие с базовой бытовой функцией одежды, призванной скрывать, согревать и защищать человеческое тело. Причем частичная нагота, являющаяся атрибутом тела, облаченного в старую одежду, предполагает обнажение невольное, оно – функция от времени, знак его разрушительного воздействия. В этом смысле старая одежда семиотически попадает в один ряд с архитектурными руинами, которые в культуре являются одновременно и символом «мерзости запустения», и воспетым в романтизме знаком памяти. Старая одежда обладает значительно большим метафорическим потенциалом в художественном тексте, она активно генерирует дополнительные смыслы, в отличие от новой или нейтрально маркированной по признаку новизна / старость одежды. Если новая одежда скрывает, старая – обнажает (ср.: знаменитая гоголевская метафора – *прореха на теле человечества*). Говоря о функции сокрытия / обнажения тела о. Павел Флоренский писал: «Обнаженная фигура не то что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности» (цит. по: с. 550). В отличие от новой одежды из прозрачного материала, в свойствах которой акцентирование тела или отдельных его частей выступает изначально заданным, прозрачность старой одежды – суть незаданное обнажение, являющееся знаком времени человеческой жизни, метонимией истонщения плоти.

Обнажение значений как семиотический прием выступает в форме фигуры палимпсеста. Принцип многослойности организации текста как экспликация его структуры признан разом свернуть его пространственно-временные координаты и при этом развернуть многоуровневость компонентов высказывания. Как фигуру речи в контексте риторики эпохи можно рассмотреть и мотив вет-

хой одежды. В качестве семантического палимпсеста он отсылает к христианскому кругу коннотаций (худость риз как знак смирения), а в синтаксическом (прозрачность бытия) – к идее бренности существования, расширяющей отсылку к собственно евангельскому тексту культуры до ветхозаветной истины.

Особое значение, которое палимпсест приобрел в поэтике авангарда, распространившейся в искусстве и литературе первой трети XX в. в целом, интересно связать с распространенностью мотива ветхой одежды в советской литературе 1920-х годов. Пристрастие художников и писателей этого времени к репрезентации старой одежды, лохмотьев, обносков лишь частично может быть трактовано в плане отражения социальных реалий, т.е. как внешняя референция, где мотив обносков в составе негативной топики недостачи и утраты попадает в один ряд с нищетой, голодом, болезнью и прочими следствиями Гражданской войны и революции. Выраженная в коде одежды нищета как традиционный знак маргинальности становится в эпоху авангарда знаком протеста художника против сложившихся эстетических и социальных конвенций и выступает в своем негативном статусе как минус-одежда. Выбор этот может и не носить демонстрационно-эпатирующего характера (как желтая рубаха Маяковского) и выступать свидетельством безбытности (в качестве примера можно привести обшарпанный костюм бесприютного Хлебникова).

Среди «возлюбивших худость риз» советских писателей – почти все крупнейшие представители левого фронта в литературном процессе. Мотив старой одежды в их произведениях разнообразен по функциям. Так, Маяковский реализует свойственную авангарду мифологему обновления, при этом доминирующей выступает связь с оппозицией новое / старое – мотив одежды используется поэтом как средство метонимического переноса значения, при этом мотив поношенной одежды образует валентность с мотивом времени: *И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен.*

У М. Зощенко мотив встроен в оппозицию свой / чужой, мы / они, отечество / заграница, реализует значение ущерба: *Выдай, – говорю, – по приметам. Один – говорю – карман рваный, другого нету. Что касается пуговиц, то – говорю, – верхняя есть,*

нижних же не предвидится (рассказ «Баня»); *Я прямо скажу – худо и даже безобразно одет. Прекороткие штаны с пузырьками на коленях... Вот что сокрушает мою личную жизнь – я плохо одеваюсь* (рассказ «Мелкий случай»). Именно такое значение старой одежды у Зошенко отмечено и А. Жолковским: «Распространенный зошенковский архисюжет (вышедший из гоголевской “Шинели”) строится на одновременно буквальном и переносном «раз-облачении» героя, сопровождающемся штрафом, приводом в милицию, побоями и т.п., инвариантной остается тема “непрочности бытия”: человек опускается, ветшают его обувь, шкура, тело» (цит. по: с. 552).

У Д. Хармса – аналогичная плюшкинской трансформация. В его повести «Старуха» в описании старухи (*из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых грязных шерстяных чулках*) и почти дословно совпадающего описания соседа Саргедона Михайловича (*из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами*) проступает мотив старой одежды как знака обнажения тела. Во фрагменте про чемодан, куда спрятать труп старушки (*В нем находились кое-какие вещи: несколько книг, старая фетровая шляпа и рваное белье*), по общему признаку старой одежды пространство чемодана-гроба отождествляется с мертвым телом, и это перекликается с Гоголем (ср. рассуждения о Плюшкине в «Мертвых душах» как о живом мертвеце). Таким образом, обнажение тела выступает эквивалентом его постепенного умерщвления.

Во всех отмеченных случаях значение мотива старой одежды варьируется от недостачи и ущерба, составляя часть негативной топики переломной эпохи, до метафоры ветхости существования и мотива преображения, вводящих евангельские коннотации. Элемент прозрачности присутствует почти всегда, однако не образует семантико-синтагматической целостности, будучи обращенным, как правило, к внешней референции. Особый интерес представляет внутренняя, поэтическая референция, обнаруживающая соответствие с семантическим палимпсестом, где прозрачность ветхой одежды как мотив реализуется в пространственной структуре *par excellence*.

Мотивный комплекс ветхости является центральным в прозе Андрея Платонова. Код одежды, хотя и не относится к ведущим в составе повествования романа «Чевенгур» и повести «Котлован», выстроен в соответствии с этим комплексом, реализуя семантику одежды как знака обветшалости тела / жизни, утраты, обнажения подлинности – наготы. В романе «Чевенгур» ветхость одежды соотносима с ветхостью существования. Ветхость одежды в «Чевенгуре» имеет место (ветхие овчинки, ветхая шапка), однако еще чаще находит выражение нелексическая концептуализация старой одежды. При этом ветхая одежда осуществляет валентности, характерные для концепта в целом: утрата, память, уязвимость тела: *Захар Павлович сидел в сених и чистил ваксой детские развалившиеся бабашки Александра, чтоб они были дольше целы для памяти... Половина людей была одета лишь до середины тела, а другая половина имела одно верхнее сплошное платье в виде шинели либо рядна, а под шинелью и рядном было одно сухое обжитое тело, притерпевшееся к погоде, странствию и к любой нужде. По признаку защиты тела от внешнего мира и природы одежда эквивалентна человеческому жилью, поэтому обветшалое жилье обнаруживает свойство прозрачности, на уровне мотива реализуя фигуру палимпсеста.*

Рассказ Платонова «Река Потудань» (1936) – наиболее яркий пример наложения семантического палимпсеста на синтагматический в мотиве ветхой одежды. Мотив ветхости применительно к оппозиции новое / старое инверсируется: красноармеец Никита возвратился в родной город, который он новыми глазами увидел как находящийся в состоянии обветшания: *у него заболело сердце от вида устаревших, небольших домов, сотлевших заборов и плетней, редких яблонь по дворам, многие из которых уже умерли, засохли навсегда. В мотиве обветшалого города главный признак – не столько дома, сколько одежда его жителей: Одеты люди были в старую одежду, по-бедному, либо в поношенное военное обмундирование времен империализма. В описании одежды невесты главного героя – Любы – возникает значимое сопряжение мотива недостачи и обнажения тела в ветхом платье.*

Мотив одежды, обнажающей то, что должно быть сокрыто, соответствует основной мотивной линии повести – теме прони-

цаемости границы существования. Последняя обозначена символическим стержнем сюжета (река), его ритуальными расширениями – мотивом инициации главного героя (его уход от мира на базар), акцентировкой прозрачности пространства (заглядывание в окна, смотрение под лед замерзшей реки), а также в онирическом коде, сближающем явь и сон (бредовые видения больного Никиты). Проницаемость жилища восходит к Гоголю: наблюдений В.Н. Топорова о том, что Чичикову дом Плюшкина видится... не «оплошно», а «сквозно», как бы через решетку или сеть, вызывает ассоциации с Платоновым (в «Реке Потудани» читаем: *«...занавесок на окнах теперь не было, по ту сторону стекол виднелась чужая тьма»*) и соответствует также ранней прозе Гоголя, где в повести «Вий» через «сквозные» ворота бурсаки видят жилище ведьмы.

Проницаемость границы решается также и в коде одежды, травестийных трансформаций последней: свою красноармейскую шинель герой отдает перешить в пальто для Любы, а та, в свою очередь, укутывает больного мужа в материнскую ветхую шаль. Вторая (новая) жизнь старой одежды отсылает к идее возрождения плоти по Н. Федорову, столь значимому для писателя, к теме преображения, т.е. актуализируется евангельский код. Перешитое пальто – это и след гоголевской «Шинели» с ее трансформацией признаков (в частности, признаков женское / мужское: шинель воспринималась Башмачкиным как женщина). Имеет место перенесение и признаков, характерное для традиционного менталитета: укрытый материнской ветхой шалью, Никита сам обретает ветхость, эквивалентную молчанию, которое настигло героя в его болезненном бегстве от мира. Таким образом реализуется инверсивная семантика мотива: ветхость – это настоящее, имеющее продолжение в виртуальном будущем, целостность и новизна – безвозвратно ушедшее прошлое. Многослойность палимпсеста отсылает как к поэтике авангарда (синтаксический палимпсест в мотиве проницаемости границы открытого / сокрытого одеждой тела), так и к евангельской традиции (семантический палимпсест в мотиве возрождения ветхой плоти, уподобленной сношенной одежде).

Эхо авангардного палимпсеста проявилось и в изобразительном искусстве конца 1920-х – начала 1930-х годов, прежде

всего в живописи Павла Филонова, использующего синтаксический палимпсест в создании многозначного изображения как способа расширения семантического поля произведения. Однако наложение изображений в живописи и графике этого мастера нельзя понимать только в прямом смысле. Сотканная из мельчайших частичек-молекул композиция подобно увеличительному стеклу «проявляет» общее и эксплицирует сам процесс создания формы. «Сделанность искусства» П. Филонова, как он сам любил называть свой метод работы, демонстрирует принцип прозрачности формы, которая акцентирует свое начало и конец, развернутые во времени, и тем самым отсылает к принципу «прозрачности» в мотиве старой одежды, о которой мы говорили в связи с А. Платоновым.

Живопись П. Филонова, как и многих других представителей авангарда, делегирует активную роль зрителю, реципиенту, отчасти вчитывающему собственные значения в немиметические прозрачные фигуры, и тем самым активизируется весь процесс коммуникации. Палимпсест как риторическую форму иконической передачи культурной памяти можно трактовать как коммуникативный механизм, обеспечивающий преемственность текста. Мотив ветхой одежды также выступает как означивание памяти культуры, и отсюда его сверхкоммуникативность. Таким образом, метафора «прореха на теле» выступает в контексте художественного сообщения как своего рода механизм, активизирующий процесс полифонии значений, а мотив старой одежды позиционирует себя в литературе и искусстве позднего авангарда не только как важнейший экзистенциал, но и как фермент коммуникации.

С.Г.

Н. Кобченко

СУРЖИК КАК ЯЗЫКОВАЯ ИГРА*

Суржи́ком в Украине называют простонародный язык, который является следствием долговременного контактного украинско-русского двуязычия. Это языковое явление существует длительное время и проникло во все сферы общественной жизни. В качестве примера можно привести выражение *«прикольна ситуація»*.

С конца XVIII в. суржик начали использовать в художественной литературе. Так, поэт и драматург И.П. Котляревский (1769–1838) в бурлескно-гравестийной «перелицованной» поэме «Энеида» употребляет русское выражение «парень хоть куда» в переводе на украинский язык: «Еней був парубок моторний и *хлопець хоч куди* козак». Для создания комического эффекта использовали суржик такие украинские писатели, как М.П. Старицкий (1840–1904), М.Л. Кропивницкий (1840–1910), В.К. Винниченко (1880–1951) и др. В эпоху постмодернизма введение писателями суржика в текст произведений характеризуется элементами языковой игры с целью создания веселой, ироничной атмосферы.

Автор реферируемой статьи прослеживает несколько уровней использования суржика в современной украинской литературе. На орфографическом уровне это фонетический принцип оформления текста: «щас, ніззя, новозті, езь» (сейчас, нельзя, но-

* Кобченко Н. Суржик як мовна гра // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. – С. 365–366.

вости, есть). На стилистическом уровне это использование высокого и низкого стилей, соединение научной и деловой лексики с лексикой сленга и введение в текст фольклорных аллюзий. Все это и создает образ повествователя как личности свободно владеющей украинским и русским языками.

И.Г.

З.Ф. Юсупова

**ИНТЕГРАЦИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПРИНЦИПОВ
В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ
КАК НЕРОДНОМУ***

З.Ф. Юсупова из Казанского (Приволжского) федерального университета считает актуальной проблемой в лингвометодике соединение обучения учащихся русскому языку с изложением принципов лингвокультурного подхода, т.е. взаимосвязь языка и культуры. В связи с особым интересом к проблеме обучения языку не только как средству общения, познания мира, но и как средству приобщения к национальной культуре, реализуется еще и «культурологический принцип, который позволяет рассматривать язык как средство выражения духовной культуры народа – носителя языка» (с. 312).

Еще в прошлом веке при обучении иностранному языку начали использовать лингвострановедение для отражения культуры страны изучаемого языка. Лингвокультурологический принцип реализуется через текстовой фонд изучаемого языка. Это «высокохудожественные, научно-познавательные тексты, насыщенные, с одной стороны, грамматическим материалом, с другой стороны, отражающие культурные ценности русского народа» (с. 313).

И.Г.

* Юсупова З.Ф. Интеграция лингвистического и лингвокультурологического принципов в обучении русскому языку как неродному // Славянские языки и культуры в современном мире. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2012. – С. 312–313.

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест

2012 № 4 (63)

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 15/IX – 2012 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 17,0. Уч.-изд. л. 12,0
Тираж 400 экз. Заказ № 164

**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**

