

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вспомогательная Культурология

**2 (65)
2013**

МОСКВА
2013

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

**Центр гуманитарных научно-информационных
исследований**

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
И.Л. Галинская – доктор филологических наук,
зам. председателя, *Г.В. Хлебников* – кандидат философ-
ских 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 гума-
нит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред.
кол.: Галинская И.Л., гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2013. –
(Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Сквор-
цов Л.В., пред., и др.). – 2013. – № 2 (65) / Ред.-сост. вып.
Галинская И.Л. – 238 с.

Содержание издания определяют разнообразные мате-
риалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|----|
| <i>Л.А. Уайт. Символ: Начало и основа человеческого поведения</i> | 8 |
| <i>Владимир Малахов. После мультикультурализма: Европа и ее иммигранты</i> | 10 |
| <i>М.Л. Гаспаров. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день</i> | 12 |
| <i>Александр Генис. Модернизм как стиль XX века</i> | 14 |
| <i>Виктор Бычков. Конкретное искусство. Абстрактный экспрессионизм.....</i> | 25 |
| <i>Е.Б. Липский. Пост-постмодерн: Концептуализация идеи современного искусства.....</i> | 28 |

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|----|
| <i>П. Гуревич. Образ человека в трансперсональной философии ..</i> | 32 |
| <i>Я.Э. Голосовкер. Высший инстинкт культуры. (Имагинативный абсолюте).....</i> | 34 |

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

| | |
|--|----|
| <i>И.М. Быховская. Прикладной вектор культурологии: Искомое и сущее.....</i> | 36 |
|--|----|

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|----|
| <i>А.И. Кравченко.</i> Первобытная культура | 38 |
| <i>Н.В. Петровский.</i> Так кто же взорвал Успенский собор? | 40 |

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|----|
| <i>М.Л. Гаспаров.</i> Филология как нравственность..... | 42 |
| <i>К. Мильчин.</i> Совмещение несовместимого | 44 |
| <i>М.О. Переяслова.</i> Катарсис и смежные понятия | 46 |
| <i>И.Л. Галинская.</i> Писатель-затворник Дж.Д. Сэлинджер | 48 |
| <i>И.Л. Галинская.</i> Лингвостилистический анализ романа «Ловец во ржи». (Обзор) | 54 |
| <i>Александр Беззубцев-Кондаков.</i> Так говорил Прутков | 63 |
| <i>Ася Петрова.</i> Французский эротический роман..... | 66 |
| <i>А.И. Рейтблат.</i> Пушкин как Булгарин: К вопросу о политических взглядах и журналистской деятельности Ф.В. Булгарина и А.С. Пушкина | 71 |
| <i>Л.Н. Сарбаши.</i> Инонациональный контекст в исторических произведениях А.С. Пушкина («История Пугачёва», «Капитанская дочка») | 84 |
| <i>Михаил Гронас.</i> Кто был автором первой книги о Пушкине? | 87 |
| <i>М.С. Макеев.</i> Об источнике стихотворения Н.А. Некрасова «Пчёлы» | 90 |
| <i>А. Торгашев, К. Мильчин.</i> Нобелевская премия по литературе – 2012 | 92 |

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|----|
| <i>В.В. Бычков.</i> Классический период древнерусской эстетики. Андрей Рублёв, Дионисий Ферапонтовский | 94 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| <i>В.М. Липская. Циклический характер изменений в дизайне костюма</i> | 107 |
| <i>Е.Н. Францева-Дозорова. Философы и музыка</i> | 111 |

ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

| | |
|--|-----|
| <i>Блэр Рубл. Городское разнообразие в эпоху масштабных миграций</i> | 130 |
|--|-----|

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

| | |
|--|-----|
| <i>Н.Л. Лопатина. И.А. Ильин о культуре и религии.....</i> | 132 |
| <i>Сергей Гогин. Основы религиозных культур в школе: Образование или воспитание?</i> | 135 |

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

| | |
|---|-----|
| <i>Символы живописи и эмблематики. Обезьянка.....</i> | 140 |
|---|-----|

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

| | |
|---|-----|
| <i>С.Н. Амельченко. Осмысление культуры в философии русского зарубежья.....</i> | 147 |
|---|-----|

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

| | |
|---|-----|
| <i>С.Н. Амельченко. Осознание культуры в философии Древнего мира</i> | 149 |
| <i>Пиамы Гайдено. «Университет» Платона</i> | 151 |
| <i>Пиамы Гайдено. «Новая Атлантида» – бэконовский проект Академии наук.....</i> | 154 |
| <i>П.С. Гуревич. Возрожденческий идеал человека</i> | 159 |

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

| | |
|--|-----|
| <i>Алексей Торгашев. Русские едут на Луну</i> | 161 |
| <i>С. Скарлош. География подо льдом</i> | 163 |
| <i>В Турции найден самый древний в мире храм</i> | 165 |

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| <i>А.Д. Тельчаров. Начало российского коллекционирования.</i> | |
| <i>Первые музеи России</i> | 168 |
| <i>Рубен Гарсия. Старая история на новом месте</i> | 171 |
| <i>Н.В. Петровский. Янтарная комната: Поиски похищенного шедевра</i> | 173 |

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

| | |
|---|-----|
| <i>Н.В. Петровский. По следам Тургеневской библиотеки</i> | 176 |
|---|-----|

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

| | |
|---|-----|
| <i>Проблемы межкультурного общения. (Сводный реферат)</i> | 178 |
|---|-----|

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

| | |
|---|-----|
| <i>В.М. Рутман. Американское независимое кино сегодня</i> | 182 |
| <i>Вадим Михайлин, Галина Беляева. Энтузиаст, сын героя:</i> | |
| <i>Эволюция устойчивых конвенций в «оттепельном» плакате ..</i> | 185 |
| <i>Андрей Логотов. От кочевничества к оседлости:</i> | |
| <i>Вудсток и MTV</i> | 190 |

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

| | |
|---|-----|
| <i>Валерий Савчук. Медиа внутри нас</i> | 195 |
| <i>Даниил Смолев. Олбания и жители ее падонки</i> | 202 |

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

| | |
|---|-----|
| <i>И.Л. Галинская. П.Д. Боборыкин</i> | 206 |
| <i>И.Л. Галинская. Марина Цветаева.....</i> | 208 |
| <i>И.Л. Галинская. Николай Гумилёв</i> | 211 |
| <i>И.Л. Галинская. Олег Ефремов</i> | 214 |
| <i>Ирина Лукьянова. Человек без прошлого.....</i> | 215 |

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

| | |
|--|-----|
| <i>Ю.В. Карлсон. Повседневность как объект социально- философского знания.....</i> | 220 |
| <i>В поисках мужской идентичности. (Сводный реферат)</i> | 223 |
| <i>Девочки, красота и женственность</i> | 229 |

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

| | |
|---|-----|
| <i>Е.А. Проценко. Русский язык в англоязычном медиапространстве</i> | 232 |
| <i>В.В. Кабакчи, З.Г. Прошина. В чужой монастырь со своим лингвокультурным уставом: Обращение</i> | 235 |

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Л.А. Уайт

СИМВОЛ: НАЧАЛО И ОСНОВА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ*

Американский культуролог Лесли Уайт (1900–1975) считал, что «символ является основной единицей всякого человеческого поведения и цивилизации» (с. 173). Дело в том, что с использования символов начинается все человеческое поведение. Оно состоит в пользовании символами или зависит от него. Только человек может понять, что такое «четверг, третье число» или «грех». Человек использует символы, а ни одно другое живое существо этого не делает.

Человек придает смысл физическим вещам и событиям, которые тем самым становятся символами. «Однако вещь, в одном контексте являющаяся символом, в другом контексте является не символом, а знаком» (с. 177). Л. Уайт определяет знак как физическую вещь или событие, функция которого – указывать на какую-либо другую вещь или событие. Но для человека «слова – это и знаки, и символы». Значение знака может заключаться в его физической форме и в его контексте, например карантинный флаг или высота ртутного столба в термометре (с. 177).

В *символическом* контексте значение слова не может быть воспринято органами чувств, а в *знаковом* контексте – может. Слово – это одновременно и символ, и знак. Английский антрополог Эдуард Бернетт Тайлор (1832–1917) обратил внимание на «ту

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

интеллектуальную пропасть, которая отделяет самого низкоразвитого дикаря от самой высокоразвитой обезьяны» (цит. по: с. 180). Ведь способностью пользоваться символами обладает только человек. «Использование способности к символизации и привело к возникновению культуры, и именно использование символов делает возможным непрерывное сохранение культуры» (с. 182). А важнейшей формой символического выражения является артикулируемая речь, без которой мы не имели бы *человеческой* социальной организации, никаких законов, никакой науки, богословия или литературы. Без символической коммуникации мы не имели бы культуры.

Поведение человека может быть символическим и несимволическим. Человек зевает, кашляет, почесывается, кричит от боли, вздрагивает от испуга. Это несимволическое поведение, и оно свойственно многим животным видам. Однако человек общается посредством артикулируемой речи, устанавливает законы, исповедует грехи, соблюдает требования этикета, истолковывает свои сны и проч. Это символическое поведение человека, ибо символ «очеловечил человечество» (с. 184).

Итак, естественный процесс биологической эволюции привел к существованию у человека (и только у человека) способности пользоваться символами. «Важнейшей формой символического выражения является артикулируемая речь», которая подразумевает обмен мыслями (с. 187). Все цивилизации в мире родились в результате использования символов и сохраняются именно благодаря этому. «Человеческое поведение – это символическое поведение; если оно не символическое, то оно и не является человеческим», – заключает Л. Уайт (с. 188).

И.Л. Галинская

Владимир Малахов

ПОСЛЕ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА: ЕВРОПА И ЕЕ ИММИГРАНТЫ*

Доктор политических наук, ведущий научный сотрудник Института философии РАН Владимир Сергеевич Малахов рассказывает о так называемой «смерти мультикультурализма». Этот термин прочно вошел в лексикон в 2011 г., а до этого употреблялся лишь в узких академических кругах. В 2010 г. канцлер ФРГ Ангела Меркель и британский премьер Дэвид Кэмерон, а вслед за ними тогдашний президент Франции Николя Саркози в феврале 2011 г. объявили о «смерти мультикультурализма» (с. 45).

Понятие «мультикультурализм» получило хождение в 80-х годах прошлого века. В Европе оно было адресовано мигрантам, причем практики и мероприятия, ассоциирующиеся с термином «мультикультурализм», появились еще задолго до того, как сам термин вошел в моду. Например, преподавание на языке страны происхождения в начальных классах школы.

По мнению автора реферируемой статьи, мультикультурализм – это такой способ обращения с новоприбывшим населением в Европе, «когда государство *институализирует различия*» (с. 47). Эту политику в Европе проводили Швеция, Нидерланды и частично Великобритания. В Швеции мигранты были приравнены по статусу к историческим меньшинствам (саамам и финнам). В Нидерландах провозглашалась «интеграция мигрантов при сохранении их культурных особенностей» (с. 48). А в Великобритании поддержка «расовых меньшинств» заключалась в их правовой защите.

*Малахов В. После мультикультурализма: Европа и ее иммигранты // Вестник Института Кеннана в России. – М., 2012. – Выпуск 21. – С. 45–55.

Отказ от политики мультикультурализма произошел в связи с административно-бюрократическими соображениями. Ведь чем больше приезжало людей, «тем больше было потенциальных претендентов на статус меньшинства» (с. 50). Повысился уровень безработицы среди мигрантского населения.

Автор реферируемой статьи насчитывает *шесть* изменений в ходе отказа от мультикультурализма: 1) вводятся обязательные *курсы интеграции*, на которых приехавших знакомят с конституцией, историей и обычаями страны; 2) запрещения в символической сфере, т.е. запрет на ношение религиозных символов или строительство минаретов; 3) изменения в учебных программах, т.е. появление космополитической ориентации; 4) либерализация законов о гражданстве, и в том числе – отношения к институту двойного гражданства; 5) изменения в социокультурной сфере; 6) область «государственно-церковных отношений», например подготовка имамов на территории европейских стран. Последнее нововведение имеет практический характер: «Лучше подготовить у себя предсказуемого священнослужителя, чем импортировать непредсказуемого» (с. 53).

Говоря о моделях иммиграционной и интеграционной политики, В. Малахов называет их три: ассимиляция, сегрегация и плюрализм, причем ассимиляция характерна для Франции, сегрегация – для Германии, а плюрализм – для Великобритании. Так, если во Франции «национальность» и «гражданство» – синонимы, то в Германии они разделяются.

В настоящее время происходит концептуализация новой политики – *интеркультурализма*, но это путь трудный¹.

И.Л. Галинская

¹ См.: реферат работы Э.А. Паина в предыдущем номере журнала «Культурология: Дайджест». – М., 2012. – № 3.

М.Л. Гаспаров

ИСТОРИЗМ, МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И НАШ ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ*

Для понимания литературы, искусства, науки и религии необходимо знание истории. «Историзм – изобретение XIX века, а до этого три тысячи лет мировая культура обходилась без него» (с. 173). Греческая и римская древность для многих веков была лишь статической картиной моральных доблестей и пороков. Так, например, между Фабрицием (III в. до н.э.) и Катоном Утическим (I в. до н.э.) не видели никакого хронологического разрыва.

«Когда романтики изобрели историзм, это не отменило прежнего отношения к прошлому, а лишь усложнило его» (с. 174). Элита романтизма и позитивизма освещала прошлое посредством исторического подхода, тогда как массовая культура искала в прошлом не истоки, а образцы, причем не моральные, а художественные. Массовой культурой в древности являлись греческие вазы, они были предметом обихода. Это теперь мы перед ними благоговеем в музеях. Пьесы Шекспира в театре «Глобус» были зрелищем массовым.

«Массовая культура гораздо меньше противопоставляет себя высокой, чем высокая массовой» (с. 175). В культурном пространстве массовая и высокая культуры связаны друг с другом крепкими нитями. Автор приводит примеры определения одного и того же явления в высокой и в массовой культурах. В энциклопедии слово «вода» определяется как «соединение двух атомов водорода с одним атомом кислорода», а в словаре русского языка сказано,

* *Гаспаров М.Л.* Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // *Гаспаров М.Л.* Филология как нравственность. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – С. 173–180.

что вода – это «прозрачная жидкость без цвета и запаха». В энциклопедии говорится, что земля вращается вокруг солнца, а в популярной песне поется «солнце всходит и заходит».

Картина мировой культуры выглядит по-разному для специалиста и для носителя массовой культуры. Возьмем для примера историка древних литератур С.С. Аверинцева (1937–2004) и среднего обывателя. С.С. Аверинцев окончил классическое отделение филологического факультета МГУ, а в сознании среднего обывателя образ Античности складывается из полузабытого школьного учебника Н.А. Куна «Легенды и мифы древней Греции»¹. Для единства общества важно, чтобы представления о мировой культуре были у всех его членов приблизительно одинаковыми.

При Вольтере (1694–1778) с понятия вкуса начиналась всякая критика, а теперь вкусов стало много. Но понимать вкусы друг друга – «необходимое требование единства культуры» (с. 177). А для подобного понимания требуется историзм. Взаимопонимание и взаимоуважение человеческих обществ и культур является важнейшей проблемой ближайшего будущего человечества. При решении этой проблемы особенно велика роль гуманитарной науки, вооруженной историзмом. Ведь чтобы сближаться, различные культуры должны вначале заметить друг в друге общее и сходное, а затем – увидеть несходное, для чего и необходим историзм².

И.Л. Галинская

¹ Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. – 4-е изд. – М.: Гос. учебно-педагогич. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1957. – 463 с.

² Реферируемая статья была написана Михаилом Леоновичем Гаспаровым в 2005 г., незадолго до его кончины. – *Прим. ред.*

Александр Генис

МОДЕРНИЗМ КАК СТИЛЬ XX ВЕКА*

В истории стилей модернизм занимает исключительное положение. Обычно чехарда школ и направлений сводится к смене инструментов – модернизм сменил сам предмет исследования. Традиционные формы реалистического искусства пытались создать иллюзию действительности, изобразить «кусочек жизни». Модернизм поставил под сомнение не только возможность изображения реальности, но и само существование ее. Вооружившись афоризмом Ницше «Фактов не существует, есть только их интерпретация», модернизм изображал мир ареной борьбы разных субъективностей, разных трактовок реальности, существующей лишь в сознании автора.

Модернизм стремился не расширить у зрителя представление об окружающей действительности, а воздействовать на его систему восприятия, на наш ментальный аппарат, конструирующий картину мира.

Вот почему модернизм – трудное искусство. Оно рассчитано на активное сотворчество. Вместо хлеба художник дает зерно, которое должно в нас прорасти.

Художник не отражает и не заменяет, а сгущает реальность. Модернизм не разрушал, а выпаривал реализм. И каждый из его гениальных мастеров действовал по-своему.

Пока художники творили новый мир на холсте или бумаге, в том числе нотной, они назывались модернистами. Когда их революционная активность выплескивалась из эстетической в соци-

* *Генис А.* Модернизм как стиль XX века. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html>

альную сферу, они становились авангардистами. Теоретическая разница невелика, практическая – огромна. И нигде она так не была заметна, как на отечественном театре действий.

То, что у западного модерниста – художественный прием, у русского авангардиста – шаг на пути к тотальному преобразению бытия. Футуристы-будетляне были самыми последовательными и самыми радикальными революционерами русского общества. При этом они довели до логического завершения одну из центральных идей русской культуры, которая заключалась в страстных поисках простоты и единства. Путь от частного к общему, от арифметики к алгебре, от многих к одному часто назывался в России прогрессом. Прогресс – это возвращение заблудших элементов во вселенскую колыбель, из которой все вышло. Неудивительно, что именно русские художники заменили кривую линию прямой.

Казимир Малевич радикальней Пабло Пикассо. Пикассо возвращал искусство к архаической, доисторической, пракультурной выразительности. Малевич вел искусство не назад, а вперед – в геометрическое царство интеграла. Супрематизм Малевича – яркая точка в долгом русском пути к утопии. Оттого и излучает такую энергию его квадрат, что в нем сконденсирован громадный социальный, художественный и философский опыт. Малевич сократил историю культуры до элементарного, но универсального квадрата – ведь природа не знает прямых углов. В этом суть не социального и не художественного, а антропологического переворота Малевича. История человека как венца творения завершилась. Началась история человека как творца – рукотворный апокалипсис.

Конечно же, будетляне видели в Октябрьской революции лишь репетицию революции вселенской. Им мешали не частности общественного устройства, а сама неизбежная сложность социальной организации. В конце концов, что могли сделать в России футуристы? Выкрасить одну отдельно взятую московскую улицу в синий цвет. Революция и художник не сошлись в вопросах масштаба. Первая ограничивала свои притязания «мировым пожаром», второй претендовал на пост творца, Создателя, Демиурга. Неудивительно, что их любовь кончилась разводом. Коммунизм, быстро переболев детской болезнью левизны и расстреляв ее возбудителей, сам был не прочь включить себя в традицию. Тоталитаризм заимствовал у авангарда лишь страсть к упрощению. Утопия оказалась псевдонимом тривиальной диктатуры.

Провал социальных проектов авангарда – одна из самых обнадеживающих страниц страшной истории XX в. В целом человечество оказалось неподходящим материалом для радикальных экспериментов. Утопия была и остается мечтой отдельной личности, но не общества, которое всегда найдет способ применить самую дерзкую идею к своим утилитарным целям. Кофейный сервис с супрематистским дизайном – вот лучший символ этого блистательного поражения: вместо космической революции – революция косметическая.

Жизнь выставила художника за порог, оставив его наедине с толпой. Только на свободных пространствах художественного вымысла поэт может играть в Бога, тягаясь с небесными светилами. Так, как это делал в своем хрестоматийном стихотворении великий авангардист Владимир Маяковский.

Авангардисты, представлявшие радикальное крыло модернизма, пытались утвердить в искусстве монополию разума. На этих путях они встретились с тоталитарным режимом.

Тоталитаризм – это гипербола разума, поклоняющегося истине. Авангард тоже верил в торжество конечных истин. Его мэтры искали универсальную формулу мира, которую можно вывести, рассчитать, предсказать, воплотить. Не только космический супрематизм Малевича, но и беспредметный абстракционизм Кандинского на самом деле – попытка свести хаос жизни к алгебре, к новой и вечной гармонии. Кандинский мечтал заменить случайное, субъективное впечатление художника универсальным научным законом. Абстрактное искусство он уподоблял игре на фортепиано, где ноты заменяют краски и формы. В своем трактате «О духовном в искусстве» Кандинский писал: «Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу».

Эти вибрации и должны были составить «буквы» нового живописного языка, понятного всем и всегда. Вместо того чтобы вписать свою страницу в историю современного искусства, авангард стремился создавать его словарь.

Поэтика авангарда строилась вокруг Машины. Авангардная утопия создавалась для одинаковых, взаимозаменяемых, как детали машин, людей.

Подобной индустриальной поэзией полон довоенный кинематограф, быстро ставший любимым искусством модернизма. Так, в

фильмах Дзиги Вертова камера любит едиобразными механическими движениями, будь то руки телефонисток, пальцы укладчиц папирос или ноги спортсменов. Человек тут красив только в движении, более того – только тогда, когда он подражает машине. Для авангарда машина – это метафора человека, это – конечный результат грандиозного социально-инженерного проекта по переустройству мира.

В сущности, искусство авангарда было бесконечным «производственным романом», который он обещал превратить в «Божественную комедию» модернизма. Этого не произошло. Экстремистская разновидность модернизма постепенно уступила место своим скромным и ироничным постмодернистским наследникам.

Геометрическое простодушие авангарда опиралось на глубококомысленную теорию, но вникать в тонкости этой премудрости – то же самое, что изучать советскую жизнь по сталинской конституции. Результаты и так видны невооруженным глазом. По этому поводу Бродский сказал, что Баухаус (штаб-квартира мирового функционализма) поработал над Европой не хуже Люфтваффе.

Авангард погубил его врожденный эстетический порок – универсализм. Ему свойственно презрение к деталям. Мир без подробностей, который он пытался построить, уродлив, как лицо без глаз. Свято веря в придуманную им иерархию главного и неглавного, он радостно приносил второе в жертву первому. Живя в долг у будущего, авангард был обречен создавать временки.

Крайности авангарда не перечеркивают великих достижений модернизма, но демонстрируют опасности атеизма в эстетике. Пытаясь лишиться искусство неразъясненного остатка, авангард на своем отрицательном примере доказал, что художественных произведений без тайны не бывает – как людей без подсознания.

Остро ощущая трагизм своего века, модернизм искал выход в новом Ренессансе. Только он, казалось, мог предотвратить «закат Европы», который обещал ей Шпенглер.

Художественная мысль Запада металась в поисках нового религиозного основания для своей цивилизации. В это полное трагических предчувствий время родился культ Возрождения. В Ренессансе модернизм видел эпоху, впервые сумевшую счастливо объединить икону с картиной, т.е. рациональный расчет со сверхчувственным порывом, науку с верой.

Ренессанс пробивался к Богу не в обход разума, а вместе с ним.

Ренессанс – сумма Запада. Он сумел вместить цветущее разнообразие своей жизни в христианский миф, дававший любой частности универсальное, космическое содержание. Оградив мир одной рамой, Ренессанс создал органическую целостность, по которой больше всего тосковал XX в.

Как говорил Бердяев, трагедия нашего времени – судьба человека, победившего природу лишь для того, чтобы стать рабом машины. Найти новый миф, способный одухотворить прогресс и срастить распавшийся мир в новое единство, – вот центральный проект модернистов, ради реализации которого они были готовы на все. Одних, например Эзру Паунда, ренессансный мираж привлек к Италии Муссолини, любившего повторять: «Мы практикуем рождение трагедии». Других соблазнял опыт советской России.

Искушение всякого тоталитарного режима для художника в том, что, обещая синтез политической жизни с духовной, он ведет к Большому стилю, удовлетворяющему тягу искусства к целостной картине мира.

В 30-е годы не понятые и не принятые демократией модернисты часто склонялись либо к фашизму, либо к коммунизму, надеясь, что сильная власть позволит им осуществить собственную эстетическую программу.

Истоки трагического мироощущения модернизма, так же как и корень всех его заблуждений, лежат в главной ошибке XX в. – в Первой мировой войне. Модернисты считали ее симптомом еще более страшной болезни – распада единого культурного образования, которым на протяжении веков был Запад. Исторические катаклизмы, говорили они, вызваны не политическими причинами, а утратой внутренних ценностей: мир, забывший о красоте и благодати, становится жертвой лишенного морального измерения внедуховного прогресса. Новое время родило новые народы: лишенные общего языка, культуры и веры, они были обречены воевать.

Горше многих об этом писал отец-основатель англо-американского модернизма Томас Стернз Элиот: «Теперь много говорят о кризисе религиозных верований, но гораздо реже можно услышать о кризисе религиозного восприятия жизни. Заболевание, которым поражена современная эпоха, состоит в неспособности испытывать к Богу и человеку такое чувство, какое испытывали

наши предки <...> когда исчезает религиозное чувство, сами слова, в которых люди стремились его выразить, лишаются смысла <...> То, о чем я говорил, означает смерть».

Этой большой теме подчинена самая известная поэма модернизма – «Бесплодная земля» Элиота. Грандиозное по замыслу, виртуозное по исполнению и необычайно трудное для истолкования, это сочинение вышло в свет в том же знаменательном 1922 г., что и «Улисс» Джойса. Вместе с ним «Бесплодная земля» стала вершиной модернизма, его ироническим и трагическим итогом.

Десятилетие спустя в гарвардских лекциях о назначении поэзии Элиот объяснил замысел прославленной поэмы: «Современная ситуация коренным образом отличается от всех тех, в которых ранее создавалась поэзия; сейчас не во что верить, сама вера умерла. Моя поэма верно реагирует на современную ситуацию, не призывая к притворству».

В наследство от прежнего мира, пишет Элиот о «Бесплодной земле», нам досталась лишь «расколотых образов свалка». Из них и составлено вопиюще фрагментарное и безнадежно бессмысленное сознание современного человека, так же как и эклектическая словесная ткань поэмы.

В «Бесплодной земле» Элиот развивал центральный для модернизма тезис: беда XX в. – отсутствие универсального мифа, без которого нам не избежать душевного одиночества и духовного одичания.

Миф – это карта бытия, дающая каждому ответы на все вопросы. Мир, истолкованный мифом, можно охватить мысленным взором, его можно понять, в нем можно жить. Лишить культуру мифа означает оставить людей без общего языка, обречь на рознь и самоуничтожение.

Придя к этому выводу, многие современные художники, не говоря уж о политиках, пытались создать новый миф. Элиот был не из их числа. Не веря, что искусство способно справиться с мифотворчеством, он вернулся в лоно церкви и традиции, отрекшись от им же поднятой революции модернизма.

Другим путем пошел Джеймс Джойс. Написав новую «Одиссею», он создал демократический эпос повседневности, эпос заурядного обывателя.

Джойс рассказал историю Улисса, вернувшегося домой. Что-бы написать «Улисса», книгу, которую критики только что при-

знали лучшим романом XX в., Джойс создал новый способ письма. Как писал тот же Элиот, Джойс в своем шедевре заменил обычный – нарративный – метод повествования мифологическим, и тем самым сделал современный мир вновь пригодным для искусства.

В «Улиссе» – впервые после Гомера – мы столкнулись с фронтальной реальностью, не знающей пропусков и умолчаний. В этом мире все было равно важным, равно неважным, равно священным. В этих координатах Леопольд Блум – не герой романа, он – первая в новой литературе по-настоящему цельная личность. Пафос «Улисса» – в освобождении от социальных, национальных и религиозных химер. Он учит строить жизнь, соразмерную не государству, не идее, не народу, но конкретному человеку, которого когда-то называли «венцом творения».

Когда в 1989 г. наконец появился русский перевод «Улисса», тираж напечатавшей его «Иностранной литературы» резко покатился вниз. Тогда даже восхищавшиеся Джойсом критики считали его недостаточно злободневным. Между тем «Улисс» написан как раз на злобу дня – любого и каждого. Джойс сумел вернуть этому дню важность и достоинство. Он вновь сделал сплошной ткань бытия, когда с отвагой беспримерного педантизма воссоздал день, вырванный им из истории ради вечности.

«Улисс» Джойса послужил толчком к созданию произведения, ставшего самым амбициозным памятником модернизма. Это – эпос Эзры Паунда, его поражающий своим размахом и раздражающий своей сложностью незаконченный цикл длинных стихотворений «Cantos».

Паунд считал, что современный мир может спасти только современный эпос. Эпос – словарь того языка, на котором говорит культура. Эпос – ее коллективный голос. Он создает скрепляющие человеческую расу ритуалы.

Паунд мечтал об эпосе, который, соединив Запад с Востоком («элевсинские мистерии с Конфуцием») и сделав прошедшее настоящим, упразднит пространство и время. С выдающей мегаломанию сдержанностью Паунд называл свои «Cantos» «песней племени», «поэмой, включающей историю».

История – и правда главная героиня «Cantos», но прежде чем отразиться в зеркале поэзии, она должна была воскреснуть. Новаторство Паунда заключалось не в изобретении нового (футуризм, например, он считал поверхностным), а в оживлении старого, в

реанимации омертвевшей под холодными руками филологов поэтической традиции. За что бы ни брался Паунд – аллитерационную англосаксонскую поэзию, звукопись провансальских трубадуров, иероглифику китайской лирики, – он преследовал одну цель – сделать старое новым и, как он мечтал, вечным.

Паунд работал над «разумом Запада». Он пытался отредактировать этот запутанный палимпсест, в котором эпохи и культуры просвечивали друг сквозь друга. Его стихи должны были перестроить, упорядочить и соединить бесчисленные фрагменты в общую нервную систему, паутиной окутывающую всю человеческую культуру. Это напоминало скорее нейрохирургическую операцию, чем литературное ремесло.

Паунд мечтал создать универсальный язык символов-иероглифов, на котором можно выразить любую ситуацию или явление. Его «Cantos» предлагали систему образов, вмещающую весь человеческий опыт. Способность «Cantos» описывать вечное и всеобщее должна была сделать поэму «песней племени».

Этого не вышло. Паунд надеялся, что мировая культура прозвучит в его поэме одним аккордом. Обращенная к интуитивному, а не абстрактному восприятию, поэма будет доступна каждому. Паунд рассчитывал, что его поймут все – его поняли немногие. Разница сокрушительна, ибо она отменяет главное – идею эпоса.

В «Пизанских Cantos», подводя итог труду своей жизни, Паунд назвал себя «одиноким муравьем из разрушенного муравейника». Речь тут не только о лежащей в руинах послевоенной Европе. Муравейник – образ самоотверженной целеустремленности, безусловного взаимопонимания и всеобъемлющей солидарности, развившихся в инстинкт. Не став «муравейником», «Cantos» утратили предназначавшийся им высокий смысл. Однако культура XX в. распорядилась наследством великого модерниста не так, как мечтал автор. Она взяла у него не цель, а метод. Маршалл Маклюэн увидел в Паунде первого поэта «всемирной деревни», который пытался сетью своих «Cantos» объединить весь мир.

Русский литературный модернизм, вся культура Серебряного века – реакция на истощение «немузыкального и неархитектурного» духа позитивистской науки XIX в. Андрей Белый писал: «Еще недавно думали: мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось».

Стремясь расширить сферу охвата действительности, все модернисты отказывались от линейной конструкции, лежащей в основе классического романа. Они заменяли обычную нарративную структуру – «рассказ истории» – сложной системой образов. Вместо традиционного «романа» модернистская эстетика предлагала «чертежи» новой целостности, которая должна была – уже на новой высоте – восстановить единство разъятого на части мира.

Наиболее долговечным образом эту проблему удалось решить Осипу Мандельштаму, оставившему нам не только великую поэзию, но и самую глубокую философскую прозу модернизма. Чтобы создать сеть, улавливающую новую реальность, Мандельштаму пришлось сделать в ней более крупные ячейки. Поэтому на первый взгляд казалось, что он шел в прямо противоположном направлении: от целого кдробному. Так, «Египетскую марку» Шкловский назвал «книгой, будто нарочно разбитой и склеенной». Мандельштам сознательно увеличивал дискретность своего описания реальности. В «Четвертой прозе» он предложил известную лапидарную формулу своей писательской тактики: «Настоящий труд – это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы».

И действительно, логическая стройность и связность в поэзии Мандельштама иллюзорна. Одно у него не следует из другого, а соседствует с ним. Вместо смысла стихотворение объединяет особый характер слов, которыми пользуется поэт. Мандельштам говорит культурами и эпохами. Эти особые слова-знаки чрезвычайно близки тем, из которых составлял свои «Cantos» Эзра Паунд. Не зная друг друга, оба мэтра модернизма искали способ претворить прошлое и будущее в вечно настоящее. Такую цель Мандельштам поставил перед собой еще в ранней юности: «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же “сейчас”». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней – иначе оно завянет».

У зрелого Мандельштама поэтическое слово становится своего рода иероглифом. В каждом из них собирается целый пучок не слишком близких, а иногда и противоречивых значений. Смысл, облаком окутывая семантический стержень слова, пребывает в разреженном состоянии. «Конденсация», т.е. возвращение стихотворения в обычный язык, уже невозможна, потому что преобразованное слово вообще не поддается обратному переводу.

Грамматическая логика не способна собрать такие «иероглифы» воедино, поэтому синтаксис – первый враг поэзии. Синтаксис навязывает автору причинно-следственную связь, создавая ту старую, фальшивую, линейную целостность, которую новая эстетика стремилась отменить.

Вместо традиционной синтаксической сцепки Мандельштам предлагает композицию, освобожденную от времени. В поэтической вселенной – все современники, тут нет прогресса, нет эволюции, нет прошлого и будущего, есть только настоящее, в котором сосуществуют освобожденные от времени художественные произведения всех времен и народов.

В этом синхронном мире Мандельштам ведет поиск новой целостности, которая выходит за пределы текста, чтобы объединить автора с читателем. Мандельштам писал свернутыми «веерами», которые способны развернуться только в сознании каждого читателя. Такие стихи состоят не из слов, а из зашифрованных указаний, вроде нот, по которым читатель исполняет произведение.

Стихи – указание к действию, партитура, ждущая исполнителя. Текст не может быть завершен в себе – точку ставит не автор, а читатель. Чтение требует активного, прямого сотворчества. Собственно, стихотворение вообще существует не на бумаге, а в «воздухе», в промежутке, в том пространстве культурной памяти, которое объединяет поэта и читателя.

Объясняя устройство своего поэтического мира, Мандельштам пользовался аналогией с дирижером. Поэт-дирижер – не изобретатель, а собиратель. Он не автор, а соавтор новой целостности, который помогает вселенной, разобранной XIX в. на части, вновь соединиться в единое целое. Этот слипшийся синхронный мир, в котором нет ничего отдельного, и есть «кристаллизованный вечность» гармонии. Как и многие другие художники-модернисты, Мандельштам знал лишь один пример такой гармонии – «Божественную комедию». В ней воплотился идеал его акмеистской молодости – «физиологически-гениальное» Средневековье, где каждая часть «аукается с громадой». Впрочем, свой «Разговор о Данте» Мандельштам вел не столько о «Божественной комедии», сколько о себе. В сущности, это – отчет о мучительно-напряженном поиске завершающего, вершинного образа поэзии: «Вся поэма представляет собой одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее – не строфу, а кристаллографическую фигуру, т.е. тело... Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех

школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой “Комедии”».

Этим безумным и величественным образом Мандельштам венчает эстетику модернизма. Только в рамках этих представлений можно создать художественное произведение, способное преодолеть дискретность мира за счет того, что в нем, как в еще не открытой тогда голограмме, каждая часть представляет целое.

Стихи, по Мандельштаму, – это сгустки свернутой реальности, которые заставляют мозг переключаться на работу в голографическом режиме, что и позволяет нам воспринимать на интуитивном, внелогическом уровне целостность мира. Стихи – это поднятые над поверхностью океана камни, по которым опытный глаз угадывает истинное расположение скрытого под водой архипелага.

Когда искусство модернизма, утончаясь и углубляясь, дошло до предела познания, оно остановилось в трагической немоте перед тем, чего сказать нельзя. Обходя эту преграду, современный художник не говорит, а указывает на несказанное, он пытается передать то, чего нельзя понять, он рассказывает о вещах на их языке, он учится не изображать мир, а сливаться с ним, забыв о себе. Прорываясь сквозь язык, искусство общается с нами не словами, а породившими слова импульсами. Поэтому в современном искусстве, как в набоковской формуле поэзии, мало смысла и много значения.

Только изучив творчество модернистов, мы сможем понять и сегодняшних художников, которые стремятся сократить расстояние между умами. Вслед за модернизмом они пытаются вывести искусство на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа.

Сегодняшнее искусство переняло у модернизма мечту о прямом внепонятийном контакте, который позволит одному сознанию перетекать в другое, как – по образу Платона – «переливается вода из одного сосуда в другой по шерстяной нитке».

Опыт модернизма определил пути всего современного искусства, которое, чередуя бешеный напор с трагическим отчаянием, ищет новый способ связи, ибо искусство всегда было, есть и будет той коммуникацией, что связывает человечество в одну грибницу.

С.Г.

Виктор Бычков

КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО. АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ*

Понятие «конкретное искусство» в современном смысле ввел в обиход художник и теоретик абстрактного искусства Тео Ван Дуйсбург. В 1930 г. с группой единомышленников он опубликовал в Париже единственный номер журнала «Art concret», который был манифестом конкретного искусства. В нем утверждалось, что искусство – это «универсальное всеобщее». Произведение искусства должно быть свободно от каких-либо иных смыслов и значений, кроме собственно пластически-живописных. Оно исключает символизм, лиризм, драматизм и т.п. Картина конструируется исключительно из *конкретных* (т.е. имеющих природное происхождение) пластических элементов, проще – из плоскостей и цвета. Техника создания произведения должна быть практически механической (антиимпрессионистской) и подчиняться строгому контролю разума художника. Абсолютная чистота и ясность в искусстве достигаются путем использования законов геометрии, математики, оптической физики. Фактически манифест утверждал приоритет геометрической конструктивистской абстракции перед любым другим искусством, в том числе и перед динамической или лирической абстракцией.

После смерти Ван Дуйсбурга в 1931 г. его идеи были продолжены рядом художников, входивших в достаточно пестрое и многочисленное международное объединение «Abstraction-Creation» (1931–1936). Среди его наиболее известных представителей можно

* *Бычков В.В.* Конкретное искусство. Абстрактный экспрессионизм // *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. – М.: Издательство МБА, 2010. – С. 584–607.

назвать Габо, Певзнера, Мондриана, Кандинского, Арпа, Эль Ли-сицкого, Купку, Баумайстера и др. Термин «конкретное» использовался рядом его членов применительно к абстрактно-конструктивистским работам на основе представления о том, что линия и чисто геометрические формы имеют такое же реальное бытие, как и фигуративные предметы видимого мира.

После Второй мировой войны идеи и творческие принципы конкретного искусства активно поддерживал Макс Билл, организовавший журнал и ряд крупных международных выставок. Одним из главных представителей конкретного искусства в этот период был швейцарец Рихард Пауль Лоозе, разделявший холст на горизонтально-вертикальные структуры цветных плоскостей различных цвето-тональностей. В отличие от неопластицизма Мондриана, стремившегося с помощью своих геометризованных структур выйти в некие духовные сферы, теоретики и практики конкретного искусства декларировали отсутствие в искусстве каких-либо иных целей, задач и функций кроме утверждения «самого себя» и образующих его форм и цветов.

Абстрактный экспрессионизм

На диаметрально противоположном полюсе абстрактного в своей основе искусства после Второй мировой войны оказался *абстрактный экспрессионизм*. Сам термин еще в 20-е годы ввел немецкий искусствовед Э. фон Зюдов для обозначения некоторых аспектов искусства экспрессионистов. В 1929 г. американец А. Барр применил его для характеристики ранних работ Кандинского, а в 1947 г. назвал «абстрактно-экспрессионистскими» работы де Кунинга и Джексона Поллока. С тех пор понятие абстрактного экспрессионизма укрепились за достаточно широким, стилистически и технически пестрым полем абстрактной живописи (а позже и скульптуры), получившей бурное развитие в 50-е годы в США, в Европе, а затем и во всем мире. Прямыми родоначальниками его считаются ранний Кандинский, экспрессионисты, отчасти дадаисты и сюрреалисты с их принципом психического автоматизма. Философско-эстетическим основанием абстрактного экспрессионизма во многом явилась популярная в послевоенный период философия *экзистенциализма*.

Абстрактные экспрессионисты продолжили начатое Кандинским и сюрреалистами «освобождение» искусства от какого-либо контроля разума, логических законов и более того – от традиционных законов цветовых отношений, цветового синтаксиса европейско-средиземноморской культуры, освобождение цвета от каких-либо законов и «диктата» формы. Главным их творческим принципом стало спонтанное, автоматическое нанесение красок на холст исключительно под влиянием субъективных настроений и эмоциональных состояний. Радость, гнев, страсть, страх, страдание в буквальном смысле слова выплескиваются потоками красок на их полотна. Многие представители абстрактного экспрессионизма отказались от традиционной работы кистью. Они стали наносить краски шпателем, выливать их из банок, выдавливать их из тюбиков, разбрызгивать из пульверизатора и т.п. Возникали цветовые структуры, многообразные и по форме, и по цвету (от монохромных до резкого, бьющего по нервам буйства красок, не имеющего никаких аналогов в природе или в традиционной живописи). Разнообразен и спектр воздействия работ абстрактных экспрессионистов – от медитативных огромных почти монохромных (с еле заметными тоновыми флюктуациями) полотен Марка Ротко до бьющих по психике огромных черных символических иероглифов Пьера Сулажа или шокирующих глаз и психику зрителя «диких» по яркости, пластике и синтаксису полотен голландца Карела Аппеля (группа «Кобра»).

С середины 50-х годов абстрактный экспрессионизм стал мощным международным движением в арт-производстве, захватив практически все континенты. Полная свобода нанесения красок на полотно или обращения с пластическими формами, декларируемая и реализуемая абстрактными экспрессионистами, породила бесчисленное множество последователей этого направления, наводнивших музеи, галереи и дома частных граждан массой своих подделок, сотворенных красками на холсте, но не имеющих никакой художественно-эстетической ценности.

С.Г.

Е.Б. Липский

ПОСТ-ПОСТМОДЕРН: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА*

Ситуация постмодерна – эпоха европейской культуры, получившая свое развитие во второй половине XX в. и охватившая всю социокультурную сферу жизни. Во многом постмодерн сформировался в ответ на вопрос – что делать после осознания того, что модерн, на который возлагались надежды по преобразованию мира, так и не спас человечество от катаклизмов. Дело в том, что модерн сам был своего рода идеологией, очередным «великим повествованием». В эпоху модерна происходит не отказ от предшествующего ему понятийного аппарата, а дополнение его новыми самодостаточными категориями: реализму противостоит ирреализм, содержательности – формализм, массовому – элитарное.

Термин «постмодернизм» в значении реакции на модернизм используется уже литературоведом Ф. де Онисом, а в 1947 г. Арнольдом Тойнби, который придает постмодернизму культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре. Однако исторически складывается так, что постмодернизм становится феноменом именно западной, переосмыслившей себя культуры. Термин «постмодернизм» обрел популярность благодаря Чарльзу Дженксу, который, отметив, что хотя само это слово и применялось в американской литературной критике 60–70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, придал ему принципиально

* *Липский Е.Б.* Пост-постмодерн: Концептуализация идеи современного искусства // Вестник СПбГУ. Философия, культурология, политология, право. – СПб., 2012. – Сер. 6, Вып. 2. – С. 42–48.

иной смысл. Постмодернизм означал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям.

Австрийский и британский философ Карл Поппер еще в 1930-х годах вводит понятие критического рационализма, принципы которого позже перекликаются с основными выводами постмодернистской философии Умберто Эко и Жана Лиотара.

«Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уже прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности», – пишет Умберто Эко (цит. по: с. 43). Осмысление современности постмодернистскими теоретиками культуры как постсовременности наиболее полно проявлено в работе французского философа Ж.-Ф. Лиотара «Постсовременное состояние»¹, а также в его письме «Заметка о смыслах “пост”». Лиотар обращал внимание на следующее: «...нельзя согласиться с мнением, что в случае постмодерна... речь идет о простой преемственности, какой-то диахронической последовательности периодов... “пост” в таком случае обозначает нечто вроде конверсии: какое-то новое направление сменяет предшествующее. Однако эта идея линейной хронологии всецело “современна”. Она присуща одновременно христианству, картезианству, якобинству: раз мы начинаем нечто совершенно новое, значит, надлежит перевести стрелки часов на нулевую отметку. Сама идея такой современности теснейшим образом соотнесена с принципом возможности и необходимости разрыва с традицией и установления какого-то абсолютно нового образа жизни или мышления. Сегодня мы начинаем подозревать, что подобный “разрыв” предполагает не преодоление прошлого, а, скорее, его забвение или подавление, иначе говоря – повторение» (цит. по: с. 43).

Таким образом, пишет Е.Б. Липский, наступает понимание того, что проблема наиболее приемлемого социального сосуществования не только отдельных людей, но и целых народов не может быть решена путем обращения ни к традиционалистскому идеалу «великого прошлого», ни к «светлому будущему» в отрыве от исторического опыта.

В сфере искусства художники отвергли возможность утопического преобразования жизни с помощью искусства, представители

¹ *Лиотар Ф.* Постсовременное состояние // *Культурология: Уч. пособие.* – Ростов-н/Д: Феникс, 1995. – С. 511–535.

постмодернизма приняли бытие таким какое оно есть, и, сделав искусство предельно открытым, наполнили его не имитациями или деформациями жизни, но фрагментами реального жизненного процесса. Появляются новые художественные течения, такие как концептуальное искусство, инсталляции, перформансы, активно используются информационные технологии.

Старые средства выражения (традиционные виды живописи, графики, ваяния и т.д.) вошли в беспрецедентно плотное общение с новыми техническими средствами творчества (помимо фотографии и кинематографа, видеозапись, электронные звуко-, свето- и цветотехника), проявившись прежде всего в поп-арте и кинетизме. Этот электронно-эстетический синтез достиг особой сложности в «виртуальных образах» компьютерных устройств последнего поколения.

Для постмодерна ирония – один из наиболее ценных инструментов, чтобы дразнить и потрясать; это и есть то, что прежде всего делает постмодернистское искусство. Однако даже в англоязычной литературе эта эпоха иронии, отказа от некой Истины, постулируемое сочетание опыта прошлого с опытом настоящего с целью ответа на существующие вопросы и вызовы именуется «деконструирующим постмодерном», что подразумевает существование и другого этапа – «конструирующего постмодерна». Это разделение, пишет автор, более верно отражает специфику того явления, которое в российских исследовательских источниках получило определение «пост-постмодерна». Перед нами сегодня тот же постмодерн, но уже во второй стадии. Как и в любом полноценном новаторстве, претендующем на изменения существующего миропорядка, постмодерн, отрицая идеалы прошлого, должен создавать идеалы собственные. Исследуя опыт российских теоретиков и практиков современного искусства, можно попытаться определить общую схему наступающего культурного периода – периода «конструирующего постмодерна». В качестве «деконструирующего» постмодерн свою миссию уже выполнил.

Так что же такое пост-постмодерн? Согласно одной из версий, в классификационном плане пост-постмодерн наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности» (М. Эпштейн); конец «героического» периода постмодернизма и перехода к «мирной жизни» (В. Курицын), т.е. свидетельство истощенности, усталости постмодернизма.

Характерными особенностями русского пост-постмодернизма являются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, «мягкие» эстетические ценности. Идеи «мерцающей» эстетики (Д. Пригов), эстетического хаосмоса как порядка логоса, живущего внутри хаоса (М. Липовецкий), сопряжены с происходящим в самом искусстве синтезом лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования.

Культура постмодерна нуждается сегодня в большей легализации, которая может быть достигнута путем критического переосмысления самого проекта постмодерна, более точном определении его границ, определении творческого и культурного потенциала новой, наступающей вслед за ним эпохи. Это особенно актуально в современном мире. Под культурой постмодерна стоит понимать то новое, что возникло как специфический феномен второй половины XX в., совокупность учета результатов ошибок прошлого. И именно сейчас эта культура должна продемонстрировать то, за счет чего она претендует на новизну, а именно: то самое критическое переосмысление теперь уже не предшествующих эпох, но себя самой исключительно с целью самосовершенствования и недопущения ошибок прошлого с целью не стать очередным «метанарративом».

Э.Ж.

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

П. Гуревич

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ТРАНСПЕРСОНАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ*

Реферируется глава из книги Павла Семеновича Гуревича о культурфилософских воззрениях различных мыслителей.

В семнадцатой главе рассматриваются те положения трансперсональной (интегральной) философии, «на которых развивалось философское постижение человека на протяжении многих веков» (с. 433). Трансперсональная философия «опирается на целостное видение человека» в перспективе его духовного роста и на разнообразные способы самопознания (с. 433).

Это направление философской мысли говорит о кризисе наук, которые связаны с человеком. Современный американский исследователь Станислав Гроф и другие теоретики-трансперсоналисты, как и постмодернисты, считают, что гуманитарные науки не могут объяснить феномены культуры, религии, психики и сознания человека. Основу такого подхода положил Рене Декарт (1596–1650), согласно которому тело и душа человека независимы друг от друга и взаимодействуют посредством «так называемой шишковидной железы»¹.

Основоположник холизма Ян Христиан Смэтс (1870–1950) писал в книге «Холизм и эволюция» (1926), что в человеке существует тяготение «ко все более высоким уровням единства»

* Гуревич П. Образ человека в трансперсональной философии // Гуревич П.С. Философское толкование человека. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 431–446. – (Серия «Humanitas»).

¹ Философский словарь. – М.: Изд-во политич. лит-ры, 1972. – С. 103.

(с. 435), т.е. *целое* каждого уровня человеческого устройства становится *частью* целого следующего уровня. Интегральная философия спрашивает, к какой высшей стадии единства следует стремиться. «Автономная индивидуальность», индивидуальное «эго» являются «высочайшими достижениями человеческого сознания» (с. 436). Субъективный внутренний мир человека и объективный внешний мир находятся в оппозиции. Поэтому философы с первых шагов человеческого познания разделялись на два подхода к знанию – внутреннему и внешнему. Интегральная трансперсональная философия претендует на «синтез этих двух направлений» (с. 436).

Бенедикт Спиноза (1632–1677) выдвинул положение о бесконечном разуме, о вечной мудрости, поскольку считал, что «глубокие прозрения сути жизни оставались неизменными в разные века и в разных культурах и содержались в учениях великих мудрецов всех времен и народов» (с. 438–439). Вечная философия складывалась на протяжении веков. Автор реферируемой работы предлагает выразить таковую через четыре положения о реальности мира и о человеческой природе. I. Существуют две сферы реальности – повседневная и сфера сознания. II. Человек входит в эти обе сферы. III. «Человеческие существа способны осознать свою божественную искру и божественную причину, из которой она происходит» (с. 439). IV. «Осознание нашей духовной природы есть величайшее благо: высокая цель и наибольшая польза человеческого существования» (с. 440).

Фундаментальной чертой западной цивилизации является противопоставление разума и тела. Трансперсоналисты предлагают вернуться «на уровень целостного организма и продолжить историю спектра сознания» (с. 444).

И.Л. Галинская

Я.Э. Голосовкер

ВЫСШИЙ ИНСТИНКТ КУЛЬТУРЫ. (ИМАГИНАТИВНЫЙ АБСОЛЮТ)*

Реферируется раздел основного философского труда Якова Голосовкера (1890–1967), раскрывающего существо и механизм воображения, которое понимается как свойственная человеческой природе творческая и познавательная сила.

Человеку присущ инстинкт культуры, т.е. высшая творческая духовная сила. Это «*высший инстинкт*, наряду с двумя низшими инстинктами – *вегетативным и сексуальным*» (с. 45).

Абсолют понимается как голос, цель и смысл культуры, как идея культурного бессмертия. Проявление абсолюта осуществляется через имажинацию – воображение¹. Отсюда и его наименование: *имагинативный абсолют*.

Высший инстинкт возник в результате *замещения* сексуального и вегетативного инстинктов. Последние развили в человеке потребность сохранить себя, причем возможно длительное и навсегда, например в «иной» жизни, т.е. в мире воображаемом, или сохранить имажинативно. И эта имажинация принималась за реальность. «Так и развился “инстинкт культуры”, искра мысли, которая вспыхнула в человеке раньше, чем он высек искру из камня» (с. 46).

Низкие инстинкты стремятся сохранить жизнь биологической особи, а высший инстинкт – это готовность жить в грядущем, в

* *Голосовкер Я.Э.* Высший инстинкт культуры. (Имагинативный абсолют). – М.: Акад. Проект, 2012. – С. 45–57.

¹ Imagination (англ.) – воображение, творческая фантазия.

памяти людей, жить в воплощениях культуры: в романах, стихах, картинах, статуях, в социальных идеалах (у революционеров).

Высший инстинкт, т.е. имагинативный абсолют, в потенции наличен у всех. «Особенно мощного господства достигает высший инстинкт у философа» (с. 48). Высший инстинкт присущ только человеку, у животного его нет. Высший инстинкт обуславливал и обуславливает культуру. Имагинативный абсолют в просторечии именуют «духом». Он выражает себя силой деятельности воображения, воплощаемой в философии, искусстве, морали, религии и науке.

Порождениями имагинативного абсолюта, или духа, являются абсолютные критерии культурных ценностей: бытие, свобода, истина, доблесть, добродетель, вечная любовь, бессмертная душа, святость. «В культуре миру положительных символов противопоставлен мир негативных символов», таких же созданий имагинативного абсолюта (с. 49). Понятие «бог» стоит вне положительных или отрицательных оценок. Оно может быть либо принято, либо отвергнуто. *Образы совершенства* есть положительные (Спаситель, Мессия, Гений, Пророк) и отрицательные (Иуда, Каин, Люцифер). В области культуры в XX в. претендует на первенство наука, причем роль «абсолюта» в ней играет истина. Ученый открывает тайну природы силой руководящего им воображения.

Творческий процесс художника и философа требует воображения и самовнушения. В процессе творчества художник и философ – маньяки. Их маниакальность и есть самовнушение, они одержимы им для воплощения своей идеи, «которую им диктует их дар, сидящий в их воображении» (с. 53). Мир идей – *мир имагинативный*. Это не выдуманный мир – это мир истины, открываемый через имагинативные смыслы в философии и через образы в художестве. То и другое есть искусство, миф также принадлежит миру искусства.

И.Л. Галинская

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

И.М. Быховская

ПРИКЛАДНОЙ ВЕКТОР КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСКОМОЕ И СУЩЕЕ*

Прикладная культурология отличается от теоретической и исторической культурологии своим соответствием социокультурным запросам общества. Государству, общественным организациям, корпоративным структурам, отдельным группам (политическим, этнокультурным, конфессиональным и др.) необходимо получать *практически применимое* знание о культурных факторах социальных процессов.

«Программы и проекты социокультурного развития, потеснив абстрактно-теоретические построения, заняли заметное место среди продукции, реализуемой специалистами в сфере культуры» (с. 23). Продукция была востребована в самых разных социокультурных областях: от вопросов государственной культурной политики во время избирательных кампаний до разработки разнообразных локальных культурно-досуговых технологий.

В начале 90-х годов XX в. в «Перечень научных специальностей» Высшей аттестационной комиссии РФ было включено направление «Культурология» под шифром 24.00.00. Внутри этого направления значились такие специальности: «Теория культуры» (24.00.01), «Историческая культурология» (24.00.02), «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» (24.00.03), «Прикладная культурология» (24.00.04). Однако впо-

* *Быховская И.М.* Прикладной вектор культурологии: Искомое и существующее // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. – Кемерово, 2011. – № 14. – С. 21–40.

следствии специальность «Прикладная культурология» из данной номенклатуры ВАК исчезла. Дело в том, что наряду с немалым числом вполне достойных исследований по вопросам прикладной культурной политики в эту специальность начали «сбрасывать» самые разные по жанру работы (с. 26). Тем самым противники узаконивания прикладной культурологии стали говорить, что эта наука «про все на свете», что растет массив диссертационных работ, которые имеют не научно-прикладной, а методический, педагогический характер.

Для разрешения этой проблемы автор реферируемой статьи указывает на несколько существующих интерпретаций прикладной культурологии. Во-первых, работы, посвященные базовым характеристикам именно этой научной области, т.е. труды М.А. Ариарского, Л.Г. Ионина, Б.С. Ерасова, Э.А. Орловой, В.М. Розина, В.В. Савельева и др. Вторая группа – большой «массив публикаций, представляющих разнопредметные и многожанровые прикладные культурологические исследования» (с. 27). Еще одна группа – общекультурологические исследования, в рамках которых высказывается мнение и о прикладной составляющей этой науки.

Автор реферируемой статьи выделяет несколько типичных толкований прикладной культурологии: отождествление ее с разработкой вопросов социокультурного проектирования; создание благоприятной среды для приобщения к достижениям культуры; восприятие всего множества социокультурных практик.

Основная задача прикладной культурологии – «научно-стратегическое обеспечение практики разрешения реальных социальных проблем, которое основано на эффективном использовании имеющегося теоретического знания о культурных факторах, механизмах, закономерностях» (с. 31). В качестве проблемного поля прикладной культурологии И.М. Быховская рассматривает не какие-то отдельные зоны, а все социальное пространство, т.е. «описание культурологических моделей всех основных типов социальной практики» (с. 37).

И.Л. Галинская

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А.И. Кравченко

ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА*

Первобытная культура – это культура, характеризующая верования, традиции и искусство народов, живших более 30 тысяч лет тому назад, а также тех племен, которые затеряны в джунглях и сохранили первобытный образ жизни.

Возникновение искусства относят к эпохе *кроманьонского человека*, появившегося 40 или 35 тысяч лет тому назад. Название «кроманьонцы» дали этим людям в связи с тем, что первая находка их останков – грот Кро-Маньон на юге Франции. Кроманьонцы были высокими, стройными людьми крепкого телосложения. Они изготавливали острые наконечники для копий, каменные ножи, рубила, топоры, костяные гарпуны с зубцами и т.д.

Археологи полагают, что жанры первобытного искусства – это каменная скульптура, наскальная живопись и глиняная посуда. Первые произведения первобытного искусства относятся к Ориньякской культуре (поздний палеолит), которую называли по пещере Ориньяк во Франции, где были найдены женские фигурки из камня и кости. «Женские скульптурки ученые считают первыми антропоморфными, т.е. человекоподобными изображениями» (с. 198).

Первобытный человек часто изображал животных. Называют этот стиль *звериным*. Он возник в бронзовом веке, развивался в железном веке и сохранился в средневековом искусстве и в народном творчестве. Это были барельефы, высеченные в скале, и небольшие статуэтки. Изображались бизоны, дикие туры, мамонты и

* *Кравченко А.И.* Первобытная культура // Культурология: Учебное пособие для вузов. – М.: Акад. Проект, 2010. – С. 196–210.

носороги. Пейзажных рисунков в древнекаменном веке археологи не обнаружили.

Считается, что религия и искусство возникли одновременно. Изображения животных имели магическое значение. Наскальные рисунки, как правило, расположены на высоте полутора-двух метров на потолках пещер и на вертикальных стенах. Первые находки были сделаны в XIX в. в пещерах Пиренейских гор (пещера Альтамира в Испании). В 1895 г. в пещере Ля-Мут во Франции были найдены рисунки первобытного человека. В пещерах Ле-Колебатель и Фон де Гом обнаружено множество изображений животных. Всего зарегистрировано 170 тысяч наскальных рисунков (с. 202).

Особый жанр первобытного искусства – орнамент, который широко применялся уже в палеолите. Он наносился на глиняную посуду. После так называемой *неолитической революции* к III тыс. до н.э. появились первые цивилизации. Неолитическая революция продолжалась около семи тысячелетий. Она завершилась победой железных орудий над каменными, оседлого образа жизни – над кочевым, патриархата – над матриархатом, а также разделением культуры на духовную и материальную, возникновением государства, письменности, городской цивилизации и архитектуры.

Что касается архитектуры, то она развивалась как в малых, так и в больших формах (жилые постройки и дворцы, а также храмы). Искусство погребения (т.е. надмогильные сооружения) возникло на пересечении скульптуры, архитектуры и религии. Феномен государства и феномен патриархата «стали предтечами зарождения культуры и цивилизации в современном понимании» (с. 208).

И.Л. Галинская

Н.В. Петровский

ТАК КТО ЖЕ ВЗОРВАЛ УСПЕНСКИЙ СОБОР?*

Киево-Печерская лавра – это мужской монастырь, основанный в 1051 г., который стал называться лаврой в 1598 г. В 1073 г. киевский князь Святослав, сын Ярослава Мудрого, заложил там основание храма Успения Божией Матери неподалеку от великокняжеского загородного дворца. Храм был закончен к 1077 г. и освящен в 1089 г. Согласно летописи, в росписях Успенского собора принимал участие древнерусский живописец Алимпий (?–1114).

Успенский собор Печерского монастыря служил усыпальницей киевских князей и высшего духовенства. На хорах храма размещались архив и библиотека лавры с большим количеством древних книг и манускриптов. В ризнице хранились ценнейшие древние Евангелия. Над Царскими вратами помещалась чудотворная икона Божией Матери, икона, по преданию, полученная от самой Богородицы и посланная через греческих художников в Киев. По образу и подобию Успенского собора в других городах Древней Руси строились каменные храмы.

Величайшая православная святыня, Успенский собор Киево-Печерской лавры, была взорвана 3 ноября 1941 г., когда Киев оккупировала гитлеровская армия. «Подлинные обстоятельства этого чудовищного злодеяния по сей день остаются одной из неразгаданных тайн Второй мировой войны» (с. 46). От уникального памятника XI в. остались фрагменты стены, часть крещальни и придел Иоанна Богослова. Все остальное было обращено в груды щеб-

* *Петровский Н.В.* Так кто же взорвал Успенский собор? // *Петровский Н.В.* Плененное искусство. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2012. – С. 46–56. – (Тайны истории).

ня. Немцы возложили ответственность за это преступление на советское подполье. Ведь за несколько недель до этого диверсионная группа советских подрывников разрушила центральную улицу Киева – Крещатик, поскольку считалось, что там расположились немецкие военные учреждения.

В январе 1942 г. нарком иностранных дел СССР В.М. Молотов впервые упомянул разрушение немцами Успенского собора Киево-Печерской лавры, а также уничтожение ими других национальных памятников. Так что существуют две версии разрушения Успенского собора. Писатель Анатолий Кузнецов в повести «Бабий Яр», уже живя на Западе, опубликовал главу об уничтожении Крещатика и Успенского собора советскими подрывниками. Немецкую вину в гибели Успенского собора отстаивает в книге «Очищение» бывший советский разведчик Виктор Суворов. Правда, еще в 1946 г. на Нюрнбергском процессе министр вооружения Третьего рейха Альберт Шпеер заявил, что уничтожение главного собора Киево-Печерской лавры было произведено согласно директиве Гитлера тогдашним рейхскомиссаром Украины Эрихом Кохом, но это его показание не было принято во внимание. Так что «вопрос о том, кто взорвал Успенский собор, к настоящему времени по-прежнему остается открытым» (с. 53).

И.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

М.Л. Гаспаров

ФИЛОЛОГИЯ КАК ПРАВСТВЕННОСТЬ*

Михаил Леонович Гаспаров (1935–2005) – крупнейший отечественный филолог, переводчик, литературовед. В сборнике, вышедшем спустя семь лет после кончины М.Л. Гаспарова, собраны опубликованные в последние годы его жизни статьи, интервью, ответы на анкеты и отдельные высказывания по вопросам истории и культуры.

Реферируемая статья, помещенная в одноименном сборнике, была частью дискуссии в журнале «Литературное обозрение». Хотя слово «филология» – древнее, но понятие это новое, считал М.Л. Гаспаров. «В современном значении оно возникает в XVI–XVIII веках» (с. 142). Классическая филология начала изучать Античность. Средневековье также ценило Античность. Возрождение потребовало новых знаний об Античности, каковые и стала давать наука филология.

Филология означает «любовь к слову», но начинается она «с недоверия к слову», причем к слову не своего личного языка, а к слову чужого языка. Ведь мы всегда проверяем, точно ли соответствуют слова чужого языка словам нашего языка. «За преобладание в филологии спорят лингвистика и литературоведение, причем лингвистика ведет наступательные бои», а литературоведение – оборонительные или, скорее, отвлекающие (с. 145).

* Гаспаров М.Л. Филология как нравственность // Гаспаров М.Л. Филология как нравственность. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – С. 142–152.

Лингвист различает слова книжные и просторечные, устарелые и диалектные и др., но не различает слова хорошие и плохие. А литературовед стремится «отделить хорошие произведения от плохих и сосредоточить внимание на хороших» (с. 147). Ю.М. Лотман сказал, что филология – наука нравственная, поскольку она «учит нас не соблазняться легкими путями мысли» (с. 147). Ведь филология учит нас тому, что мы сами должны создавать новую культуру.

Рассуждая о филологии как о науке, Сергей Сергеевич Аверинцев писал, что «филология не просто наука, а особенная наука, потому что предполагает некоторое интимное отношение между исследователем и его объектом» (с. 149). Но М.Л. Гаспаров полагал, что филологических исследований еще сделано мало и что «практическое развертывание филологической концепции слова еще не начиналось» (с. 150). В частности, он ставил вопрос о том, способна ли филология производить новые смыслы, новое знание или может только устанавливать уже существующие смыслы текстов, т.е. быть наукой понимания.

И.Г.

К. Мильчин

СОВМЕЩЕНИЕ НЕСОВМЕСТИМОГО*

Литературный обозреватель журнала «Русский репортер» Константин Мильчин пишет о несовместимости массовой аудитории и узкого круга ценителей на книжных ярмарках и книжных фестивалях. Эта проблема не касается больших книжных ярмарок вроде Московской международной. Однако на мероприятиях поменьше всегда возникает вопрос, на кого опереться: «на массовую аудиторию или на узкий круг ценителей» (с. 86). Несовместимость аудиторий показала, по мнению К. Мильчина, Пермская книжная ярмарка, где были замечательные книги и выступающие авторы и обычный торгово-развлекательный комплекс.

К. Мильчин приводит в качестве примера выставленные книги для интеллектуалов и для любителей острых ощущений. Книга Германа Садулаева «Прыжок волка» (изд-во «Альпина нон-фикшн») рассказывает об истории Чечни и о том, как чеченцы относятся к своей истории. Книга Мэтью Квирка «500» (изд-во «Азбука-классика») — это «производственный триллер из жизни вашингтонских лоббистов высшего класса» (с. 86).

Марк Андерсон в книге «День, когда мы открыли Солнце» (изд-во «АСТ») пересказывает путевые заметки французского аббата и астронома XVIII в. Шаппа д'Отроша, который в начале 1760-х годов проехал половину Российской империи. Английский фантаст Чайна Мьевиль в книге «Кракен» (изд-во «Эксмо») пишет о Лондоне, о магах и волшебниках, о разнообразных чудовищах.

* Мильчин К. Совмещение несовместимого // Русский репортер. — М., 2012. — № 26(255), 5–12 июля. — С. 86.

Словом, это постмодернистское городское фэнтези, в котором «повороты сюжета мелькают на безумной скорости» (с. 86).

А вот боевик владивостокского журналиста Василия Авченко «Глобус Владивостока» (изд-во «Ад Маргинем») предлагает и рассказ о Дальнем Востоке, и «о владивостокских словечках, топонимах, прозвищах и терминах, которые непонятны туристу с Большой земли» (с. 86).

И.Г.

М.О. Переяслова

КАТАРСИС И СМЕЖНЫЕ ПОНЯТИЯ*

Катарсис (греч. *очищение*), согласно «Поэтике» Аристотеля, это очищение души от аффектов, вызываемых жанром трагедии, т.е. от страха и сострадания. Это душевная разрядка, испытываемая зрителем в процессе переживания. Пифагорейцы приписывали катарсическое действие музыке. Для Платона катарсис являлся предпосылкой погружения души в лоно божества. Б. Брехт называл аристотелевский катарсис «омовением», которое «совершалось непосредственно ради удовольствия»¹.

Автор реферируемой статьи М.О. Переяслова пишет, что «катарсис присутствует в произведении, если лежащий в его основе конфликт, оставаясь неразрешенным, а то и неразрешимым, не подавляет читателя или зрителя безысходностью» (с. 137). При этом катарсис принадлежит как эстетической, так и внеэстетической сфере, ибо он воздействует на нравственное чувство читателя или зрителя, возбуждая в них духовную активность.

М.О. Переяслова предлагает несколько понятий для уяснения явлений, смежных катарсису. Это современный *неокатарсис*, а также *отсутствие катарсиса* и еще *антикатарсис*. Современная модификация, т.е. неокатарсис, в литературе XX в. состоит в том, что в центре «оказываются не локальные трагические коллизии, но *устойчиво-конфликтное состояние мира*» (с. 139). Неокатарсис свойствен рассказам Чехова, где показано, что «нескладнице в человеческой жизни противостоит и независимая от нее природа, в

* *Переяслова М.О.* Катарсис и смежные понятия // Вестник Московского университета. – М., 2011. – № 5. – С. 137–146. – (Серия 9. Филология).

¹ Словарь античности. – М.: Прогресс, 1992. – С. 254.

которой естественно сочетаются красота, свобода и “нормальность”, к которой люди приобщаются редко» (с. 140). Чехов в прозе приходит к *прозрению* героя, к его страстному порыву к лучшей жизни, к преодолению безысходности. «Будучи наследованием и преображением катарсиса традиционного, неокатарсис несет не безусловное обретение гармонии и ясности, но неустранимый порыв к их достижению» (с. 141).

Отсутствие катарсиса дает возможность писателю сказать нелицеприятную правду о человеке, при этом не отрекаясь от веры в него. Иногда это описание безвозвратной утраты человеческого в человеке, как в романе В. Набокова «Король, дама, валет», где падение человека не осознается самими действующими лицами. А измелъчание человека запечатлено в начале XX в. романом Ф. Сологуба «Мелкий бес». Автор реферируемой статьи считает, что отсутствие катарсиса «как авторская стратегия не в меньшей мере обращено к нравственной активности читателя, чем наличие катарсиса или же родственных ему эффектов» (с. 143).

Антикатарсис связан со стремлением творцов «к разоблачению человека как такового, к его полному развенчанию» (с. 144). М.О. Переяслова предлагает искать внутрилитературные истоки антикатарсиса у футуристов и частично в «театре абсурда» середины XX в., в творчестве литературно-художественной группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), куда входили литераторы (Д. Хармс, Н. Заболоцкий и др.) и художники (К. Малевич, П. Филонов).

М.О. Переяслова заключает, что принципиальное отрицание катарсиса свойственно тем ветвям или отдельным произведениям литературного авангарда, которые изображают полную потерю человеком личного начала, индивидуальности... или приходят к выводу об исчерпанности “человеческой” темы в искусстве» (с. 145).

И.Г.

И.Л. Галинская

ПИСАТЕЛЬ-ЗАТВОРНИК ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕР

Джером Дэвид Сэлинджер (1919–2010) родился в Нью-Йорке. Он был сыном Сола Сэлинджера, успешного оптового торговца копченостями и сырами, еврея по национальности. Его мать Мэри Джиллик, шотландско-ирландского происхождения, выйдя замуж за Сола Сэлинджера, сменила имя на Мириам. У Джерома Дэвида братьев не было, а сестра Дорис была на восемь лет старше его. Санни, как называли мальчика дома, отдали учиться в государственную школу нью-йоркского района Манхэттен, где жила семья.

Когда Санни исполнилось 13 лет, его перевели в школу Мак-Берни, также в Манхэттене, откуда спустя год он был исключен за неуспеваемость. В 1934 г. 15-летнего Санни отправляют учиться в военную школу Вэлли-Фордж (Пенсильвания), где соученики уже называли его Джерри, а школу он окончил в 1936 г. Сэлинджер считается автором гимна этой школы, в котором говорится: «Наши тела ушли из Вэлли-Форджа. Наши сердца остались там» (12, с. 12). Будущий писатель сочиняет свои первые рассказы также в Вэлли-Фордже, причем делает это по ночам, спрятавшись под одеялом при свете ручного фонарика, ибо ночью в школе все лампы должны были быть выключенными (4).

Учась в школе Вэлли-Фордж, Сэлинджер помещал рассказы в ученическом литературном журнале, а будучи уже старшеклассником, редактировал школьный ежегодник, пел в хоре и активно участвовал в драматических представлениях. В 1938 г. он поступает в Урсинус-колледж, опять-таки в Пенсильвании, где возобновляет свое литературное творчество, ведет юмористическую колонку в еженедельной студенческой газете. Правда, он проучился в

этом колледже всего один семестр, ибо не выносил формальных требований академического образования.

В 1939 г. Сэлинджер поступил на вечернее отделение в Колумбийский университет, чтобы прослушать курс лекций о коротком рассказе редактора журнала «Стори» Уита Бернетта (1899–1973). Весной 1940 г. Сэлинджер опубликовал в журнале «Стори» свой первый рассказ «Молодые люди» («The young folks»).

В 1942 г. Сэлинджер был призван в армию и служил до конца Второй мировой войны. Будучи в армии, писатель возил с собой портативную пишущую машинку и продолжал писать рассказы. После 1945 г. он работал в контрразведке пехотного полка, где допрашивал пленных офицеров из нацистской армии. Вернувшись после войны в Нью-Йорк, Сэлинджер поселился с родителями и продолжал литературную работу. Рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» («A perfect day for bananafish») был напечатан в журнале «Нью-Йоркер» в 1948 г.

В 1940–1948 гг. Сэлинджер опубликовал в журналах «Стори», «Космополитен», «Эскавайр», «Кольерс» и др. 20 рассказов, не вошедших затем в его сборник (3, с. 259). В 1951 г. вышел в свет знаменитый роман «Ловец во ржи», над которым писатель работал десять лет. Сборник «Девять рассказов» напечатан в 1953 г., сборник «Френни и Зуи» – в 1961 г., сборник «Выше стропила, плотники. Симор: знакомство» – в 1963 г., повесть «Хэпворт 16, 1924» – в 1965 г. Таково литературное наследие американского писателя Джерома Дэвида Сэлинджера (7, 8, 9, 10).

В 1953 г. Сэлинджер, который до этого жил на Восточной 57-й улице района Манхэттен в Нью-Йорке, «вообще убежал от мира литераторов и переехал на территорию, размером 90 акров¹, на лесистой возвышенности в Корнише» (6, с. 2). Это отдаленный деревенский поселок в штате Нью-Гэмпшир на востоке США. Дом, который приобрел Сэлинджер, стоит на отвесном берегу реки Коннектикут за высокой стеной, заслоненный деревьями. К дому ведет каменистая тропа, которая извивается на несколько миль вверх по холму.

Первое время писатель наведывался в Нью-Йорк, где на одной из вечеринок он познакомился с 18-летней студенткой Клэр Дуглас. В 1955 г., когда Клэр было 20 лет, а Сэлинджеру 36, они по-

¹ Акр – примерно 0,4 гектара.

женились, и она переехала жить в его дом. Поскольку желание одиночества у Сэлинджера возросло, он потребовал, чтобы Клэр прекратила всякие контакты с подругами и с семьей. Вскоре он соорудил небольшую хижину на расстоянии мили от дома в лесу и проводил там большую часть дня за работой.

В 1955 г. у Сэлинджеров родилась дочь Маргарет, а в 1960 г. появился сын Мэтью, который ныне работает актером и продюсером в Калифорнии (4). К 1966 г. жизнь в изоляции от мира, родных и друзей так повлияла на жену Сэлинджера Клэр, что она предложила мужу развестись. Развод был оформлен в 1967 г.

Чем больше писатель искал уединенности, тем более знаменитым он становился, особенно после того, как на обложке журнала «Тайм» в 1961 г. появилась его фотография. Журналистским «спортом» стала для журналов и газет посылка репортеров в штат Нью-Гэмпшир, чтобы они увиделись и поговорили с Сэлинджером. А он тратил все больше времени и энергии на то, чтобы избежать «встречи с миром», по его же словам. «И эта неуловимость только добавляла мифов о его жизни» (6, с. 3). Достаточно сказать, что даже автор двух изданий монографии о Сэлинджере (в 1963 и 1976 гг.) американский литературовед и критик Уоррен Френч так и не был знаком с писателем (1, с. 10)¹.

В статье «Дж.Д. Сэлинджер говорит о своем молчании», опубликованной в газете «Нью-Йорк таймс», Лейси Фосбург пишет, что ей в 1974 г. удалось поговорить с ним. Сэлинджер прервал свое 20-летнее молчание в связи с тем, что некто неизвестный выпустил два тома пиратского издания под названием «Полное собрание неизданных коротких рассказов Дж.Д. Сэлинджера» («The Complete Uncollected Short Stories of J.D. Salinger». Vols. 1 and 2). Писатель подал в суд на таинственного публикатора и на 17 книжных магазинов, продававших двухтомник. Книжным лавкам продажа была запрещена, но таинственного издателя и его помощников выявить не смогли (2, с. 3).

В связи с этой ситуацией Сэлинджер заявил журналистке, что публикация двухтомника явилась ужасным вторжением в его частную жизнь, что он любит писать и пишет теперь «для самого себя, для своего собственного удовольствия» (2, с. 1). На вопрос, станет ли он публиковать свои новые произведения, Сэлинджер

¹ French W.J.D. Salinger. – N.Y.: Twayne Publishers, 1963. – 191 p.

ответил, что у него нет контракта на издание новой книги, что он и не хочет, чтобы ее публиковали посмертно, но что он работает очень много и ежедневно, поскольку ему нравится писать для себя. И заключил: «Я расплачиваюсь за такую позицию. Меня считают странным, отчужденным человеком. Но все, что я делаю, это не что иное как попытка защитить себя и свою работу» (2, с. 4).

В конце 80-х годов Дж.Д. Сэлинджер снова женился, его женой стала Колин О'Нил, медсестра, которая была младше писателя на несколько десятков лет.

В 1984 г. к Сэлинджеру обратился английский литературный критик Ян Гамильтон с предложением написать его биографию. Писатель, конечно, это запретил, объяснив, что он и так переживает все приставания и потерю уединенности, какие только могут быть в жизни человека (6, с. 3). Однако Ян Гамильтон не отказался от своего намерения, и в 1986 г. Сэлинджер подал на него в суд, чтобы предотвратить использование цитат из его неопубликованных писем, которые тот нашел в трех американских университетских библиотеках. Их сдали туда адресаты писем, т.е. друзья, знакомые и женщины, за которыми Сэлинджер в молодости ухаживал.

Дело против Яна Гамильтона в конце концов попало в Верховный суд. В результате книга была напечатана в 1988 г., но со всеми изменениями, которых потребовали писатель и Верховный суд¹. Начиная с 60-х годов в мире издано много работ о биографии и творчестве Сэлинджера, но писатель против этого не протестовал. Так, в Лос-Анджелесе вышла книга Поля Александра «Сэлинджер. Биография»². Она была опубликована 15 июля 1999 г. Это первая подробная биография писателя после книги Я. Гамильтона. Хотя Александр описывает и случаи ухаживания Сэлинджера за девушками, писатель не судился с ним и не предпринимал никаких попыток запретить продажу книги, как это было с биографией, написанной Яном Гамильтоном.

В 2000 г. дочь Сэлинджера Маргарет приехала из Бостона, где она живет, в Нью-Йорк и остановилась в отеле «Плаза» под вымышленным именем. Дело в том, сказала она, что так называемые «Сэлинджеровские психи» пишут угрожающие письма ее семье.

¹ *Hamilton I.* In search of J.D. Salinger. – L.: Minerva Press, 1988. – 222 p.

² *Alexander P.* Salinger: A biography. – Los Angeles, Calif.: Renaissance Books, 1999. – 351 p.

И еще она боялась, что затворник-отец может помешать публикации ее мемуаров о нем (11, р. 1).

Книга Маргарет Сэлинджер «Ловец мечты. Мемуары»¹ рассказывает не только о ее собственной жизни в качестве дочери Дж.Д. Сэлинджера, но и открывает прежде неизвестные и глубоко личные факты биографии ее знаменитого отца (11). М. Сэлинджер пишет, что, издавая книгу, она подвергает себя риску, что отец может перестать с ней разговаривать, а все читатели могут подумывать, что это попытка заработать на его имени. Однако отец не разговаривал с дочерью после публикации книги всего год, а критическая пресса книгу весьма хвалила.

Маргарет написала «Ловца мечты», чтобы поведать читателям о своих необычных детских годах, опубликовать фотографии своего молодого красивого отца, наблюдающего с сияющей улыбкой за тем, как она учится ходить и играть на пианино. Она также вспоминает, что в отеле «Плаза» они с отцом навещали ее крестного Уильяма Шона, тогдашнего редактора журнала «Нью-Йоркер».

Маргарет Сэлинджер считает, что отец любил ее, но при этом был патологически эгоцентричным, поскольку ничто не могло отвлечь его от работы. Он также часто ругал ее мать, т.е. свою тогдашнюю жену Клэр, которую не выпускал из дому в Корнише почти как пленницу (11, с. 2). Он знал иностранные языки, зачастую постился и уделял много времени изучению индийской мистики. Маргарет подробно рассказывает об участии Сэлинджера во Второй мировой войне и многократно рассматривает его роман «Ловец во ржи», повести и рассказы, в том числе и те, которые он не захотел издавать отдельной книгой. О себе она пишет, что училась в двух университетах, замужем за оперным певцом и имеет сына.

В 2009 г. Дж.Д. Сэлинджер подал в суд на шведского писателя Фредрика Колтинга, который написал роман «Sixty years later: Coming through the rye» под псевдонимом Джон Дэвид Калифорния. Роман является продолжением «Ловца во ржи», и в нем Холдену Колфилду, герою сэлинджеровского произведения, уже 76 лет (5). Сэлинджер требовал запрета этого романа, но после многомесячной

¹ *Salinger Margaret A. Dream catcher: A memoir.* – N.Y.: Washington Square Press, 2000. – 400 p.

судебной тяжбы было запрещено распространять продолжение «Ловца во ржи» только в США, но не в Европе и не в переводе¹.

Джером Дэвид Сэлинджер скончался в своем доме в Корнише 27 января 2010 г. в возрасте 91 года. У него остались жена Колин, дочь Маргарет, сын Мэтью и трое внуков.

Список литературы

1. *Галинская И.Л.* Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 126 с.
2. *Fosburgh L.J.D.* Salinger speaks about his silence. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-speaks.html>
3. *Gwynn F.L., Blotner J.L.* The early stories // *Salinger*. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 259–266.
4. J.D. Salinger biography. – Mode of access: <http://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Salinger-J-D.html>
5. J.D. Salinger. – Mode of access: http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/s/j_d_salinger/index.html
6. *McGrath Ch.* J.D. Salinger, literary recluse, dies at 91. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29salinger.html?pagewanted=2ar=1aref=jsalinger>
7. *Salinger J.D.* The catcher in the rye. – N.Y.: Bantam Books, 1969. – 214 p.
8. *Salinger J.D.* Nine stories. – N.Y.: Bantam Books, 1968. – 198 p.
9. *Salinger J.D.* Franny and Zooey. – N.Y.: Bantam Books, 1969. – 202 p.
10. *Salinger J.D.* Raise high the roof beam, carpenters. – N.Y.: Bantam Books, 1968. – 213 p.
11. *Smith D.* Salinger's daughter writes of her father's obsessions. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2000/08/31/books/salinger-s-daughter-writes-of-her-father-s-obsessions.html>
12. The invisible man: A biographical collage // *Salinger*. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 1–21.

¹ В русском переводе: *Калифорния Дж.* Вечером во ржи: 60 лет спустя. – СПб.: Домино; М.: ЭКСМО, 2012. – 352 с.

И.Л. Галинская

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНА
«ЛОВЕЦ ВО РЖИ»
(Обзор)**

Философской основой романа «Ловец во ржи» является экзистенциализм, т.е. философия существования, получившая особое распространение в мире в 40–50-х годах XX в. По мнению американского критика С. Финкелстайна, Дж.Д. Сэлинджер нарисовал в своем романе мир отчуждения, причем писатель одним из первых американских художников испытал влияние экзистенциализма, нового типа психологии, сложившегося в ходе исторических событий XX в.

В американском литературоведении существовали различные подходы к творчеству Сэлинджера: социологический, структуралистский, лингвистический, фрейдистско-юнгианский, «мифологический» и проч., но экзистенциалистский подход, позволяющий изложить ряд модусов человеческого существования (заботы, страха, решимости, совести и др.), наиболее полно отражает описанный в романе «Ловец во ржи» мир (1, с. 15–16).

Писатель наделяет своего героя Холдена Колфилда бескомпромиссным отношением к окружающей действительности, представлением о резкой ограниченности добра и зла, наивностью, «страстью задавать вопросы» (4, с. 16).

Исключенный из школы подросток Холден Колфилд находится в «бегстве» и в «поисках», хотя бежать ему некуда, а поиски Холдена приводят его обратно домой. Критики считают Холдена «одним из самых одиноких героев во всей мировой литературе» (4, с. 14). Он одинок и беспрестанно жалуется на одиночество, стремится пробудить сочувствие к себе, чему соответствует и форма

романа «Ловец во ржи», романа-монолога, романа-исповеди. Это протест против отчуждения, против обособленности индивида в обществе.

Стиль романа «Ловец во ржи» восходит, по мнению М. Тугушевой, к разговорной речи и к сленгу в рассказах Марка Твена и американского писателя-сатирика Ринга Ларднера (Lardner R.W. 1885–1933), что позволяет автору дать существенную характеристику Холдена Колфилда. Стилистическое мастерство Сэлинджера, однако, лишь одно из художественных достоинств романа и существует не само по себе, а в подчинении общему идейному замыслу (4, с. 18). Решая вопрос о смысле жизни, Сэлинджер противопоставляет личность обществу, но только от нее и ждет спасения внешнего мира, ждет возможности утверждения подлинно гуманных отношений в обществе.

Бунтарь Холден Колфилд хорошо знает, что именно он любит и что ненавидит. М. Тугушева считает, что он самый привлекательный из всех героев Сэлинджера. Роман «Ловец во ржи», будучи романом протеста, обладает и положительным моральным зарядом. «Он даровал молодому американцу определенную “перспективу”»: протест должен сочетаться с настоящими поисками “достойной цели”. Это – роман чувства, но чувства активного, готового к действию», – заключает М. Тугушева (4, с. 20).

Американский критик-лингвист Доналд П. Костелло в статье, касающейся языка «Ловца во ржи», пишет о лингвистической значимости прозы Сэлинджера. Ведь роман, предсказывает Д.П. Костелло, будет изучаться не только как литературное произведение, но и как юношеский, подростковый жаргон 50-х годов XX в., ибо роман от первого до последнего слова написан как монолог Холдена Колфилда.

Однако, хотя язык Холдена представляет собой аутентичный молодежный жаргон, это не было единственной целью писателя. Сэлинджер осуществил художественную задачу – создать индивидуальный характер героя. Правда, Холден Колфилд говорит на общем молодежном жаргоне, но он в то же время яркая индивидуальность, имеющая вполне определенные черты характера. В своей речи Холден одновременно и типичный подросток, и совершенно неординарная личность.

Так, если обычно американские подростки заканчивали мысль ненужным паразитическим словосочетанием «and all» (и все такое

прочее, и всякое такое), у Холдена «and all» и аналогичные выражения «or something», «or anything», имеющие то же значение, служат для того, чтобы показать, что он знает кое-что, но не хочет об этом говорить (6, с. 267).

Персональная особенность речи Холдена, конечно, соответствует общей характеристике просторечия американских подростков, она типично вульгарна и неприлична, но все же он избегает наиболее грубых словечек. Самое грубое американское ругательство «f... you» (...твою мать) он сам не употребляет, а только видит написанным в школе на стене и возмущается этим (9, с. 201).

Вульгаризм «goddam» («god-damned»), т.е. проклятие, передает, по мнению Д.П. Костелло, эмоциональное отношение Холдена к тому или иному объекту (6, с. 269).

Такие грубые слова, как «ass» (задница) и «hell» (пекло), часто употребляются Холденом в составе банальных выражений. М. Голденков пишет, что «все оскорбительные обзывалки великого русского языка» уложились в одно-единственное английское «ass» (2, с. 160). Слово «hell» наиболее многостороннее в словарном запасе Холдена Колфилда, причем чаще всего оно функционирует в качестве части сравнения и не имеет отношения к своему значению «пекло». Это и «hot as hell» (чертовски жарко), и «cold as hell» (чертовски холодно), «sad as hell» (чертовски печально), «pretty as hell» (чертовски привлекательно) и т.д. (6, с. 270).

Грубые выражения «bastard» (внебрачный, незаконнорожденный ребенок) и «sonuvabitch, son of a bitch» (сукин сын) в лексике Холдена никоим образом не касаются рождения. Он употребляет их только в состоянии сильного возмущения, негодования. Так, когда Холден сердится на Стрэдлейтера за то, что тот ухаживает за Джейн Галлахер, он в порыве гнева называет его «moron sonuvabitch», т.е. слабоумным сукиным сыном (9, с. 45).

Использование вульгарной лексики в «Ловце во ржи» появляется чаще всего тогда, когда Холден говорит о школе. Когда же он прямо обращается к читателю, эта лексика исчезает. Доналд Костелло насчитал более ста слов сленга, причем такая разговорная речь у героя романа иногда красочна и богата. Слово «crap» (чепуха) употребляется в семи различных значениях. Оно довольно часто означает болтовню, как обычную, так и нечестную. Слово «crazy» (сумасшедший) в сленге Холдена – это и банальный, и чем-то увлеченный. А одно из любимейших сленговых выражений

Колфилда указывает на высшую степень эмоции – «it nearly killed me» (я чуть не умер со смеху). Прилагательное «old» (старый) в большинстве случаев не относится к возрасту, а является термином привязанности, поэтому «old Phoebe» есть не что иное как «дорогая Фиби». Доналд Костелло заключает, что сленг Холдена – это типичный молодежный язык, «многосторонний, но ограниченный, выразительный, но не образный, неточный, часто грубый и всегда банальный» (6, с. 271).

Впрочем, банальная лексика Холдена весьма эффективна, ибо помогает писателю создать комический эффект. Так, думая о соученике, мать которого назвала сына «чувствительным», Холден определяет: «Чувствительный, наподобие стульчака в туалете» (9, с. 55). Интеллигентный, начитанный и образованный юноша из культурной семьи Холден Колфилд знает много научных терминов и употребляет их по мере необходимости: «подвергать остракизму», «эксгибиционист», «нешепетильный», «интересный собеседник» и т.п.

Язык «Ловца во ржи», по мысли Доналда П. Костелло, является аутентичным художественным воспроизведением неформальной, разговорной речи американской молодежи. Когда критики сравнивают язык Холдена Колфилда с языком Гека Финна в книге Марка Твена, они убеждены, что оба героя «заработали паспорта в литературное бессмертие» (6, с. 276).

При чтении романа «Ловец во ржи» замечаешь, что Холден чрезвычайно часто употребляет междометие «Boy!» или «Oh boy!», которое не имеет никакого отношения к слову «мальчик». М. Голденков пишет: «В моменты, когда мы удивляемся или восхищенно говорим: «Ничего себе! Вот это да!», американцы выкрикивают «Oh boy!», вне зависимости «бой» стоит рядом или «герл» (2, с. 16). Сам Холден объясняет эту свою привычку тем, что у него детская лексика, хотя ему уже почти 17 лет и рост около 190 см (9, с. 9).

В толковом английском словаре сказано, что междометие или восклицание «Oh boy!» употребляется, чтобы выразить интенсивность чего-либо, например, чувства. В англо-русских словарях это междометие переводится целым рядом выражений и восклицаний («здорово!», «да ну?», «правда?», «еще бы!», «ого!»).

Еще одно любимое словечко Холдена – это «phony», означающее обман или подделку. Холден употребляет его, если рас-

сказывает о подлых жуликах и обманщиках. Да и школу, из которой его выгнали, он часто называет этим словом.

Стилю речи Холдена Колфилда свойственна та универсальность, которая дает возможность «составить представление о речевой характеристике всего поколения», – считает Э. Медникова (3, с. 214). По ее мнению, речь Холдена Колфилда характеризуется целым рядом приемов. Это прежде всего постоянное употребление паразитических слов или словосочетаний типа «and all» и «sort of» (вроде, как бы). Многочисленные повторы и отклонения от грамматической нормы, а также нарушения синтаксических правил делают речь Холдена непринужденно «разговорной».

Что касается сленговых выражений, отклоняющихся от фонетической нормы, то Э. Медникова перечисляет более 60 таких слов. Например, «Nore» и «Naa», вместо «No», или «Ya» вместо «You» (3, с. 248).

Употребление Холденом вульгаризмов делает его речь весьма эмоциональной («goddam», «hell», «bastard», «ass»). В этом Э. Медникова соглашается с трактовкой Д.П. Костелло. Комментируя неправильно переданные Холденом две строчки из знаменитой песенки шотландского поэта Роберта Бернса (Robert Burns, 1759–1796), Э. Медникова приводит и текст поэта, и полный перевод песенки на русский язык С.Я. Маршака (3, с. 237–238)¹. Собственно, этот эпизод и дал название роману, ибо вместо «встретить» Холден говорит «ловить».

Доналд Барр пишет, что немногие романы имеют такое количество идиоматических выражений как «Ловец во ржи». Юмор в романе вводится постепенно. Холден Колфилд озабочен, растерян, но обладает чувством собственного достоинства. Он осуждает и сострадает, обобщает и абстрагирует постоянно. Даже гневаясь на кого-либо, он ему сочувствует. Несправедливость по отношению к другим «он воспринимает как несправедливость к самому себе» (5, с. 172). Вот почему Холден хочет быть «ловцом во ржи», спасти детишек от падения в овраг. Да и сам стиль Сэлинджера, его манера выражения мыслей своего героя характеризует чувствительность Холдена Колфилда. Но при этом герой рассказывает свою историю с юмором, хотя этот юмор и трагичен. Ведь в начале ро-

¹ «Coming through the rye» – «Вечером во ржи».

мана Холден находится в больничной палате психоневрологического санатория, а заканчивает рассказ, все еще оставаясь там.

Юмор Сэлинджера, считают Артур Хейзерман и Джеймс Миллер, усиливают бесчисленные ситуации повторения одних и тех же выражений, избитых метафор и банальных шуток (7, с. 203). Многие вещи в мире Холдена Колфилда то и дело ни с того ни с сего падают и разбиваются, а автомобили «подпрыгивают». Бесконечные абсурдные ситуации заставляют героя романа повторять «it killed me», т.е. «это поразило меня, это рассмешило меня».

Значительная часть романа «Ловец во ржи» содержит множество историй, не относящихся к рассказу о четырехдневном побеге Холдена из школы. Так, если в первых же строках романа Холден говорит, что он не собирается излагать свою биографию, то заканчивая читать «Ловца во ржи», обнаруживаешь, что знаешь весь жизненный путь подростка едва ли не со дня его рождения (7, с. 204).

А. Хейзерман и Дж. Миллер пишут, что Холден вовсе не страдает от невозможности любить, но он в отчаянии от того, что ему некуда направить свою любовь. Впрочем, и настоящая ненависть не свойственна Холдену, ибо о тех, кто ему не нравится, т.е. о Стрэдлейтере или Экли, прыщеватом малом, чьи зубы были как бы «покрыты мхом», в конце романа он говорит с сожалением, ибо теперь ему их не хватает (3, с. 214). Ведь Холден хоть и критикует Экли, но в глубине его осуждения спрятано сострадание, поскольку ни одна школьная группировка не принимает Экли в свой состав, отмечает Кристофер Паркер (8, с. 254).

Когда в 1946 г. умер от белокровия младший брат Холдена Алли, он в отчаянии разбил все окна в гараже, где в это время ночевал, и родители даже собирались показать его психоаналитику. К. Паркер считает такое поведение Холдена, которому тогда было 13 лет, вполне естественным, человеческим, и полагает, что именно так думал Сэлинджер, когда сочинял этот эпизод (8, с. 256).

Оценивая образ Холдена Колфилда в романе, К. Паркер подчеркивает, что Сэлинджеру удалось изобразить отчаянную попытку героя быть искренним в неискреннем мире. Сэлинджер не позволяет своему герою идти на компромиссы и относится к нему честно, давая читателю достаточно оснований, чтобы можно было аргументировать, приводя доводы «за» и «против» в ходе обсуждения характера Холдена Колфилда (8, с. 257).

Сэлинджер является абсолютным профессионалом в литературном творчестве и относится к своему искусству очень серьезно, пишет Дэвид Л. Стивенсон (10, с. 36). Будучи преданным высокому стилю в литературе, Сэлинджер блестяще использует иронию при разработке сюжета романа «Ловец во ржи». Он обращается к неоднородной по своему составу аудитории, т.е. к образованным читателям высшего и среднего класса, и амбициозно предлагает им различные аспекты современного отчуждения в обществе. Чувствительный и восприимчивый Холден Колфилд слишком хорошо осведомлен о разногласиях между явными намерениями и скрытыми мотивами как своих поступков, так и поведения знакомых людей, чтобы чувствовать себя свободным в любом окружении (10, с. 40).

Основной лингвостилистической характеристикой романа «Ловец во ржи», по мнению Д.Л. Стивенсона, является правдоподобие диалогов, а также соответствующих жестов и телодвижений персонажей. При этом диалоги всегда наполовину забавные и наполовину отчаянные, что позволяет тексту постоянно пребывать между комедией и трагедией. «Однако ни один из эпизодов романа не демонстрирует полностью особую наклонность Сэлинджера к стилю комедии, хотя почти каждый эпизод до какой-то степени комичен» (10, с. 40).

Преподаватель английского языка Гарвардского университета Уильям Вигенд убежден, что Холден Колфилд, как и другие персонажи прозы Сэлинджера, не является критиком общественной жизни. У него проблемы внутренние, собственные, а отнюдь не общественные. Словом, «банановая лихорадка», как называет это состояние У. Вигенд, совершенно личное дело героя «Ловца во ржи». Холден Колфилд есть жертва своего постоянного духовного несовершенства, а писатель во всех произведениях ищет конкретное спасение от этого недуга (12, с. 123).

«Банановая лихорадка» – это ощущение нехватки чего-то нужного, что и вызывает страдание. Холден Колфилд болен этой лихорадкой не потому, что он кого-то ненавидит или кого-то боится, а вследствие того, что он не может избавиться от своих воспоминаний обо всех тех, кого он встречал и знал в своей жизни. Именно их ему и не хватает.

Холден Колфилд огорчен не тем, как люди относятся к нему, а тем, как они относятся друг к другу. Дэн Викфилд начинает свою

статью цитатой из Достоевского о том, что ад – это страдание от невозможности любить. Холден Колфилд в «Ловце во ржи» считает отвратительными ситуации отсутствия любви, а еще более мерзким – притворство под видом любви (11, с. 180).

Таким притворством он называет речь бывшего ученика школы Пэнси, некоего Оссенбергера, который стал предпринимателем и заработал кучу денег на дешевых похоронных бюро. Оссенбергер рассказывает ученикам о том, как он любит молиться за покойников Христу. Но Холден уверен, что он просто заталкивает покойников в мешок и швыряет в речку, а Христу молится, чтобы тот послал ему побольше покойников (9, с. 17).

Холден способен найти подлинную любовь в мире детей, которые еще не научились омерзительным ритуалам притворства. Мир любви Холден находит также и в своем воображении, в своей мечте о спасении детей от падения с обрыва на краю ржаного поля или в мечте о хижине, которую он построит далеко на Западе, на опушке леса, как уголок для любви и убежище от лжи (11, с. 182).

Творчество Сэлинджера возникло не на пустом месте. Если верить свидетельству его друга и редактора, сотрудника журнала «Нью-Йоркер» Уильяма Шона, которому посвящена книга «Френи и Зуи», Сэлинджер об этом сказал так: «Когда писателя просят рассказать о своей профессии, он должен подняться и громко прокричать имена авторов, которых он любит. Я люблю Кафку, Флобера, Толстого, Чехова, Достоевского, Пруста, О'Кейси, Рильке, Лорку, Китса, Рембо, Бернса, Э. Бронте, Джейн Остин, Генри Джеймса, Блейка, Кольриджа. Я не называю имен ныне живущих писателей, ибо считаю это неэтичным» (1, с. 100).

Список литературы

1. *Галинская И.Л.* Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. – М.: Наука, 1975. – 109 с.
2. *Голденков М.А.* Осторожно! Hot dog! Современный активный English. – М.: Черо при участии изд-ва «Юрайт», 2002. – 272 с.
3. *Медникова Э.* Комментарий. Список сленговых отклонений от фонетической нормы // *Salinger J.D. The Catcher in the Rye.* – М.: Progress Publishers, 1968. – Р. 214–218.
4. *Тугушева М.* Предисловие // *Salinger J.D. The Catcher in the Rye.* – М.: Progress Publishers, 1968. – Р. 3–21.

5. *Barr D.* Saints, pilgrims and artists // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 170–176.
6. *Costello D.P.* The language of «The Catcher in the Rye» // Grunwald H.A. (ed.). Salinger. A critical and personal portrait. – N.Y., Evanston, L.: Harper & Row, 1963. – P. 266–276.
7. *Heiserman A., Miller J.E. Jr.* Some crazy cliff // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 196–205.
8. *Parker Ch.* «Why the hell not smash all the windows» // Grunwald H.A. (ed.). Salinger. A critical and personal portrait. – N.Y., Evanston, L.: Harper & Row, 1963. – P. 254–258.
9. *Salinger J.D.* The Catcher in the Rye. – N.Y.: Bantam Books, 1969. – 214 p.
10. *Stevenson D.L.* The mirror of crisis // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 36–41.
11. *Wakefield D.* The search for love // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 176–191.
12. *Wiegand W.* Seventy-eight bananas // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 123–136.

Александр Беззубцев-Кондаков

ТАК ГОВОРИЛ ПРУТКОВ*

Цитируя Козьму Пруtkова, мы порой не задумываемся о том, что именно ему принадлежат такие крылатые выражения, как: «Что имеем – не храним, потерявши – плачем»; «Глядя на мир, нельзя не удивляться»; «Если хочешь быть счастливым, будь им»; «Не все стриги, что растет»; «Одного яйца два раза не высидишь».

Козьма Прутков – детище блистательного творческого союза Алексея Константиновича Толстого и братьев Алексея, Владимира и Александра Жемчужниковых. С творчеством вымышленного Пруtkова знакомы даже те, кто никогда его не читал. Образ Пруtkова родился в имении Алексея Константиновича Толстого Пустынька на берегах реки Тосны. Вероятно, этот образ списан с усердного камердинера, большого любителя пофилософствовать о жизни. Пруtkову была придумана и биография – служил в гусарах, выйдя в отставку, определился на службу по министерству финансов, дослужился до должности директора Пробирной Палатки. Алексей Жемчужников вспоминал о временах создания Пруtkова: «Все мы были молоды, и настроение кружка, при котором возникли творения Пруtkова, было веселое, но с примесью сатирически-критического отношения к современным литературным явлениям и к явлениям современной жизни». Об аристократических забавах братьев Жемчужниковых ходили легенды. Свои шутки эти весельчаки включили в «сочинения Козьмы Пруtkова»; они высмеивали казенщину, солдафонские манеры, примитивность мышления, карьеризм.

* *Беззубцев-Кондаков А.* Так говорил Прутков. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2012/37/k20.html>

Авторы сочинений Козьмы Пруткова были не только сатириками, но и пародистами. Вспомним «Письмо известного Козьмы Пруткова к неизвестному фельетонисту Санкт-Петербургских ведомостей» (1854): «Здесь утверждают, что я пишу пародии. Отнюдь! Я совсем не пишу пародий! Я никогда не писал пародий! Откуда г. фельетонист взял, будто я пишу пародии? Я просто анализировал в уме большинство поэтов, имевших успех; этот анализ привел меня к синтезису: ибо дарования, рассыпанные между другими поэтами, оказались совмещенными во мне одном! Придя к такому сознанию, я решил писать. Решившись писать, я пожелал славы».

Серьезность Пруткова – это всего лишь маска, за которой скрывалась усмешка и тонкая самоирония. Издатели Пруткова уверяли читателя, что «будучи умственно ограниченным, он давал советы мудрости; не будучи поэтом, он писал стихи и драматические сочинения; полагая быть историком, он рассказывал анекдоты; не имея образования, хоть бы малейшего понимания потребностей Отечества, он сочинял для него проекты управления».

Современники Козьмы Пруткова пророчили ему скорое забвение, воспринимали его всего лишь как литературный курьез, не понимали всей глубины и таланта авторов, создавших простодушного и искреннего обывателя, который, как и многие, любит рассуждать о благе Отечества. Авторы Козьмы Пруткова надели на него маску юродивого, человека *«не от мира сего»*.

По мнению автора статьи, творчество Козьмы Пруткова предвосхитило многие открытия отечественной и мировой литературы. Так, отголоски стиля Пруткова прозвучали у эксцентричных и эпатажных обэриутов (Объединение реального искусства). Философ Яков Друскин говорил об одном из виднейших обэриутов, поэте Александре Введенском, что его творчество – «не от мира сего, Божественное безумие, посрамившее человеческую мудрость». *«Уважай бедность языка»*, – призывал Александр Введенский. Язык беден потому, что сама жизнь бедна, но даже в этой скудности можно найти прозрения невероятной философской глубины, на эти прозрения способен обыватель, живущий тусклой, бессвязной и однообразной жизнью – такой, как чиновник из Пробырной Палатки Козьма Прутков, стремившийся изъясняться «солдафонским» языком: «При виде исправной амуниции как презренны все конституции».

Афоризмы обэриута Даниила Хармса порой производят впечатление непосредственного подражания Козьме Пруткову: «Глупый не может выделить существенное из случайного»; «Не ищи глупого – сам найдется...»; «Ах, иметь бы лакея, который в шею выставлял бы непрошенных гостей!»; «Рассматривал электрическую лампочку и остался ею доволен»; «Все-таки я фигура удивительная, хотя я и не люблю очень часто говорить об этом»; «Если государство уподобить человеческому организму, то в случае войны я хотел бы жить в пятке».

В вымышленность Козьмы Пруткова порой не хочется верить, ведь он – один из самых народных, самых близких, самых востребованных литераторов, готовый всегда прийти на помощь метким словом, задорной фразой.

С.Г.

ФРАНЦУЗСКИЙ ЭРОТИЧЕСКИЙ РОМАН*

Некоторые особенности жанра

В древние времена греки и римляне открыто творили в эротическом жанре, отводя ему место среди произведений низкого жанра (комедий, эпиграмм, элегической поэзии), со временем эротическая литература меняла свою направленность, каждое столетие выбирало свою особенную тематику (романтическую в XVI–XVII вв.; садистскую в XVIII в.; гомосексуальную в XX в.), но все же эротическая литература своими корнями уходит в Античность. Даже склонность авторов эротической литературы к мистификации тоже берет свое начало в Античности. Авторство подробного учебника по эротологии, созданного в Древней Греции еще во времена знаменитой Саффо, приписывалось одновременно Астианассе, служанке в доме богатого грека, и афинскому софисту Поликрату.

XVI–XVIII века

В эпоху Ренессанса довольно много женщин (в основном это были куртизанки) писали эротические произведения, которые отличались целомудрием. Так, Жанна Флор, Пернетта Дю Гийе и даже Маргарита Наваррская обращались к изящной словесности, оставаясь, впрочем, на уровне сентиментальной, любовной прозы, которую они называли «эротическим жанром». Первой женщиной, вышедшей за рамки «чувствительной» прозы и обратившейся к прозе «чувственной», была Луиза Лабэ, посвящавшая любовные сонеты предмету своей страсти, поэту Оливье де Маньи, и написавшая в 1555 г. «Споры между Безумием и Любовью», в которых

она воспела плотское наслаждение и физическую любовь. Хотя сам Сент-Бёв восхищался блистательной прозой Луизы Лабэ, а позже Дариус Мийо написал на ее стихи кантаты, общество приняло эротические сочинения Лабэ с негодованием и провозгласило писательницу «публичной девкой».

Такая реакция повлияла на дальнейшее развитие эротической литературы. Женщины вновь стали писать сентиментальные романы в духе Ортанс де Вилледье (придворная Людовика XIV, известная своей скандальной личной жизнью) или Клодин де Тенсен. Мужчины, не дождавшись женских откровений, принялись один за другим публиковать романы под женскими именами.

Так на свет появились роман «Дневник порочной девочки», нелегально изданный под именем Мадам де Моранси, но на самом деле принадлежащий перу известного в свое время писателя Юга Ребеля; роман «Жюли, или Я спасла мою розу», изданный в 1807 г. под именем Фелисите де Шуазель-Мёз¹, но, скорее всего, вышедший из-под пера ее секретаря Армана Гуффе, и, наконец, «Воспоминания немецкой певицы», написанные Августом Линцем после смерти Вильгельмины Шрёдер-Девриент и напечатанные в промежутке с 1862 по 1868 г. По поводу этой книги разразился спор между Блезом Сандраром, который не сомневался в авторстве Линца, и Гийомом Аполлинером, который доказывал, что автор книги – женщина. Хотя, конечно, всем было понятно, что сама певица не могла написать свои мемуары, потому что, во-первых, умерла раньше, чем автор напечатал первое слово, а во-вторых, в принципе была не способна к писательству.

XIX век

Случаи мистификаций в XIX в. чаще касались женщин. Этот феномен, обусловленный самоцензурой, стыдливостью и другими предубеждениями, ставит литературоведов в тупик. Кроме мужских псевдонимов, женщины нередко использовали благородные дворянские имена с целью впечатлить читателей (пережиток

¹ Графиня Фелисите де Шуазель-Мёз – французский филолог и литератор, между 1799 и 1824 гг. опубликовала несколько эротических романов под псевдонимами и акронимами: L.F. D.L. C.; Émilie de P ***; Madame de C*** и так далее. Ее наиболее известными книгами считаются «Эжени, или Недобродетельная женщина» (1813) и «Немецкая семья, или Судьба» (1814). – *Прим. авт.*

XVIII в.). Анонимные произведения иногда подписывались несколькими буквами: «Mme de C***», «Mme S. P***» или просто «Мадам***». Были приняты короткие, ничего не говорящие подписи: «незнакомка», «светская дама», «современница». Иногда личность автора так и не удавалось установить. Например, некая баронесса Мере, чье творчество началось в 1799 г. и продлилось до 1820 г. и чьи книги подвергались массовому осуждению, так и не была найдена. Некоторые исследователи предполагают, что под женским псевдонимом скрывалась группа писателей-мужчин.

Многие авторы прибегали к анаграммам или к искаженным формам известных читателю имен. В 1904 г. в период славы садомазохистских сюжетов популярностью пользовалась некая маркиза де Сад – ее роман «Упивающиеся слезами» произвел не меньший фурор, чем сочинения самого Сада.

XX век

Мистификации продолжались на протяжении всего XX в. Главная из них произошла после издания порнографического романа Полин Реаж «Истории О» (1954). Его подлинный автор, Доминик Ори (1907–1998), переводчица английской литературы и редактор журнала «Nouvelle Revue française», обрела известность именно благодаря этой книжке, где описаны сексуальные пытки, претерпеваемые юной героиней в некоем вымышленном замке в Руасси. Долгое время роман считался скандальным и тем не менее имел успех у публики. Доминик Ори лишь в конце жизни признала свое авторство «Истории О».

В 1956 г. следом за «Историей О» вышел роман «Образ» Жана де Берга, посвященный Полин Реаж. Предполагается, что автором этой книги мог быть кто-то из окружения Алена Роб-Грийе или даже он сам.

Основной интерес всех мистификаций заключается даже не в том, чтобы точно установить личность автора, а в том, чтобы определить его пол. В зависимости от пола меняется точка зрения героя на происходящие события и точка зрения читателя на точку зрения героя. В зависимости от пола меняется то, что можно назвать гендерным письмом – характерные черты женского и мужского стиля в эротическом жанре.

Загадка авторства «Романа Виолетты»

Маркиза Генриетта де Маннури д'Экто – первая женщина, которую французские исследователи называют «просветительницей» и «первой настоящей романисткой» в жанре эротической литературы. Будучи довольно влиятельной дамой, в эпоху Второй империи маркиза владела поместьем близ Аржантана в Нормандии, где устраивала литературные салоны и принимала у себя Поля Верлена, Шарля Кро, Ги де Мопассана и других. Однако к началу III Республики, потеряв мужа, маркиза обанкротилась и стала заниматься литературой. Все ее книги выходили под псевдонимами: «Тайные воспоминания портного» (1880) были опубликованы под псевдонимом виконтесса Пламенное Сердце, а «Заметки о жизни и открытиях Николя Леблана» вышли в свет под именем Генриетты Леблан (писательница была внучкой ученого).

«Роман Виолетты» (1883), самый шумевший и самый загадочный, был не один раз опубликован под псевдонимом Знаменитость в маске, принадлежавшим маркизе, однако вопрос о его авторстве до сих пор остается открытым. Роман также публиковался под именем Александра Дюма, и если суммировать все гипотезы, выдвинутые Французской академией и критиками эротической литературы, то в список возможных авторов «Романа Виолетты» войдут также Теофиль Готье, Альфред де Мюссе, Ги де Мопассан, Виктор Гюго. И хотя большинство литературоведов склоняются к личности маркизы де Маннури д'Экто, для сомнений здесь тоже есть место. Приписать роман маркизе в плане возможных последствий гораздо проще, чем кому бы то ни было. Все-таки ее имя в основном популярно в узкой эротоведческой среде, поэтому одной эротической книгой больше, одной меньше – не столь важно. А вот если приписать «Роман Виолетты», скажем, Виктору Гюго, то это его опозорит.

«Роман Виолетты», несмотря на очень легкий текст с многочисленными диалогами, щедро приправленными женскими «ахами» и «охами», сложнее «Кузин полковницы». И дело тут не в структуре и не в лексике, а в значимости фигуры автора. Роман «Кузины полковницы» написан от третьего лица, а «Роман Виолетты» от первого, поэтому у читателя есть возможность наблюдать за событиями, пропуская их через фильтр авторской точки зрения. События, описанные в «Романе Виолетты», мы без труда найдем в «Кузинах пол-

ковницы» и еще в дюжине эротических романов XIX в. Разница лишь в том, как эти события представлены.

На русском языке «Роман Виолетты» выходил дважды: под именем маркизы де Маннури д'Экто в переводе Нины Хотинской и под именем Александра Дюма в переводе Элины Браиловской.

«Роман Виолетты» – произведение глубоко ироническое. Его неизвестный автор с юмором воспринимает все стереотипы эротического жанра, можно сказать, что «Роман Виолетты» это роман об эротическом романе. Недаром его героиня сперва читает «Энтони» Дюма, затем «Мадемуазель де Мопен» Теофиля Готье и, наконец, случайно наталкивается на иллюстрации к роману «Тереза-философ» анонимного автора.

С.Г.

А.И. Рейтблат

**ПУШКИН КАК БУЛГАРИН:
К ВОПРОСУ О ПОЛИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ
И ЖУРНАЛИСТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
Ф.В. БУЛГАРИНА И А.С. ПУШКИНА***

После 1825 г. ушел со сцены целый ряд идейных течений, а другие либо еще не народились (как славянофилы и западники), либо не имели возможности выразиться публично. Но при этом правительство приняло весьма либеральный цензурный устав (1828), провело ряд мероприятий по кодификации законодательства, совершенствованию судопроизводства, осуществило реформу управления государственными крестьянами, существенно облегчившую их положение, обсуждало вопрос об освобождении крестьян и т.д. В связи с ростом уровня грамотности и образования (а в этой сфере правительство вело довольно интенсивную деятельность) возникла довольно значительная потенциальная аудитория (достигавшая, по оценке автора статьи, нескольких десятков тысяч человек), которую интересовали эти вопросы и которая хотела бы обсуждать их.

Однако возможностей для печатного и публичного устного обсуждения политических проблем в стране почти не было, если не считать светских салонов и дружеских кружков. Внутриполитические вопросы обсуждать в прессе запрещалось; в значительной степени это касалось и внешнеполитических вопросов. Обще-

* *Рейтблат А.И.* Пушкин как Булгарин: К вопросу о политических взглядах и журналистской деятельности Ф.В. Булгарина и А.С. Пушкина // НЛЮ. – М., 2012. – № 115. Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/115>

ственное мнение существовало лишь в зародышевой, редуцированной форме. По мнению автора статьи, «в России в Николаевскую эпоху была сделана попытка, во многом удавшаяся, сформировать квазиобщественное мнение – за счет монополии государства на печать, с одной стороны, и имитации общественного мнения в периодике, в “Северной пчеле” Н. Греча и Ф. Булгарина – с другой».

Все идеологи, кроме, условно говоря, «ультраконсерваторов» и «революционеров», стремились вступить в союз с правительством, доказав ему, что нужно следовать предлагаемым ими путем, и получить возможность выпускать периодическое издание (желательно – газету) с политическим отделом. Речь шла о возможности печатать сведения о политических событиях за рубежом, главным образом в форме переводов из зарубежных газет. Политические отделы в такой форме имелись в газетах, принадлежавших государственным ведомствам («Санкт-Петербургские ведомости», «Московские ведомости», «Русский инвалид» и др.), и некоторых частных журналах («Сын Отечества», «Вестник Европы»). Единственная частная газета с политическим отделом «Северная пчела» была официозом. Материалы политического содержания, если они создавались издателями по собственному почину, проходили апробацию в III отделении.

В самодержавном государстве, где, казалось бы, политика была полностью исключена из публичной сферы, политическим становилось почти любое высказывание: и отзыв на постановку в Императорском театре, и оценка действий полицейского, и даже рецензия на новый роман. В таком контексте деятельность журналиста, высказывающего личное мнение, неизбежно способствовала расширению сферы публичного и сужению, пусть в весьма небольшой степени, власти автократа.

Среди различных занятий Пушкина была и журналистика, где он вступал на поприще, на котором с успехом подвизался Булгарин, и пытался конкурировать с ним. Согласно расхожим представлениям, Пушкин и Булгарин были антагонистами по своим идеологическим и политическим взглядам: Булгарин – консерватором и реакционером, а Пушкин – либералом или революционером. В действительности политико-идеологический спектр взглядов в России первой трети XIX в. был достаточно узок: и дистанция между крайними позициями была не очень велика, и сами эти позиции были не очень четко проявлены.

Интеллектуальная элита рассматривала себя в качестве важнейшего агента процесса модернизации и европеизации страны. В XVIII в. сформировалась и стала господствовать среди лиц интеллектуального труда просветительская идеология. Однако в России просветительская идеология испытала важные модификации. Прокламируемая на Западе просветителями ориентация на общее благо и благо индивидов сменилась у большинства российских просветителей ориентацией на благо государства, так что субъектом распространения знания вместо мыслителей стало государство и его чиновники-педагоги. «Поэтому, — замечает А. Рейтблат, — нам представляется некорректным называть противников реформ консерваторами, а их оппонентов — либералами». Автор статьи использует термины «консерватор» и «либерал» в кавычках, как синонимы терминов «антиреформатор» и «реформатор».

Последовательными идеологами, призывавшими вернуться к допетровским порядкам, были только старообрядцы. Несколько приближались к ним по взглядам православные фундаменталисты, по большей части мистического толка — архимандрит Фотий, митрополиты Серафим (С.В. Глаголевский) и Платон (П.Г. Левшин). У них сопротивление реформам в основном шло не в социальной и экономической, а в идеологической (теологической) сферах. Близи к ним по взглядам в дворянской среде были религиозно-мистические идеологи, например М.Л. Магницкий. В целом можно сделать вывод, что в России последовательных консерваторов практически не было (за исключением, может быть, Шишкова), в основном речь шла о замедлении темпа и изменении форм проведения преобразований, а в образовании и воспитании — об отказе от заимствования культурных форм и языка и о приобщении населения к сконструированной этими идеологами «национальной традиции».

Не имея альтернативы, большинство «либералов» стремились «вписаться» в существующую систему власти, по большей части становясь чиновниками и воплощая в жизнь (зачастую в очень урезанном виде) те пункты либеральной программы, которые не расходились с интересами самодержавного государства. Чаще всего в качестве «либеральных» мыслителей и деятелей выступали крупные администраторы либо правоведа.

Если попытаться сконструировать идеальные типы российских «консерватора» и «либерала», то получится, что «консерва-

тор» был против освобождения крестьян (по крайней мере в ближайшем будущем), против их образования, против конституции, против Запада и западного культурного влияния, за воспитание прежде всего лояльных подданных, беспрекословно исполняющих волю царя и вышестоящих инстанций, против равноправия религиозных конфессий и т.д., за ужесточение цензуры, сужение сферы действия (или ликвидацию) общественного мнения (в форме прессы) и т.д. «Либерал» же выступал за освобождение крестьян, за конституцию (или хотя бы создание законосовещательного органа), за заимствование западных идей и форм жизни, за воспитание самостоятельно мыслящих и принимающих решения граждан, за религиозное равноправие, за смягчение цензуры и развитие прессы и т.д. Не исключено, что сравнительный анализ показал бы, что российский «либерал» был по своим взглядам правее английского консерватора.

К «либералам»-практикам были близки по взглядам некоторые журналисты, считавшие, что для более эффективного проведения реформ нужно сформировать общественное мнение, прежде всего через газеты. В этом случае адресатом становилась не только власть, но и общество. Однако потенциальные публицисты хорошо осознавали, что без контроля правительства (в лице III отделения) это влияние осуществить нельзя. Возможностей для маневра не было; тем, кто хотел издавать газету, следовало: 1) продемонстрировать свою лояльность, 2) получить право на издание газеты с политическим отделом, 3) вести эту газету, не сильно отклоняясь от «видов правительства».

Например, С.П. Шевырёв предлагал властям (в 1826 или 1827 г.) создать по официозному литературному журналу в Петербурге и Москве, которые воспитывали бы читателей в духе «истинно православном, истинно русском, истинно монархическом». В 1834 или 1835 г. М.П. Погодин подал в III отделение записку с резкой критикой «Северной пчелы» справа. Погодин просил позволить издавать газету, цель которой – «объяснять русским читателям желания правительства при том или другом новом постановлении и рассматривать текущие современные события Европы с точки зрения, свойственной русскому, понимающему, что для его великого отечества нет образцов нигде, что оно само себе образец и что действия правящей им священной власти – суть единственно полезные, единственно благодетельные для него нововве-

дения». Разрешения на издание газеты Погодин не получил, но показательно, что он предлагал делать то же, что Греч и Булгарин, только лучше.

Где же место Пушкина и Булгарина в рамках намеченного спектра? Прежде всего, для Пушкина Просвещение и его результат – «образованность» – высочайшие ценности. В своих высказываниях он воспроизводит ключевую просвещенческую парадигму, согласно которой человечество движется от состояния дикости, когда людьми управляют предрассудки и суеверия, к состоянию просвещения, когда царствуют знания и разум. Но при этом Пушкин – не абсолютный «западник», по его мнению, в ходе реформирования нужно учитывать специфические особенности России, характер ее прошлого. Настаивая на европеизации России, он признает, что «влияние чужеземного идеологизма пагубно для нашего отечества». В частности, он резко выступает против «французской философии», имея в виду философов-энциклопедистов Гельвеция, Дидро.

Пушкин возлагает надежды на проводимые правительством улучшения и реформы. «...Со времен восшествия на престол дома Романовых у нас правительство всегда впереди на поприще образованности и просвещения. Народ следует за ним всегда лениво, а иногда и неохотно» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Все надежды Пушкина – на то, что сформируется общественное мнение (предпосылкой чего является возможность обсуждать в печати общественные вопросы) и власть будет прислушиваться к нему. Он хочет не смены существующих институтов, а их некоторого улучшения, более качественной их деятельности. Например, «цензура есть установление благодетельное, а не притеснительное; она есть верный страж благоденствия частного и государственного, а не докучливая нянька, следующая по пятам шаловливых ребят» («Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности...»).

Пушкин за развитие страны, но постепенное; за заимствование у Европы, но умеренное, с учетом потребностей и специфики России. Он не восхваляет прошлое страны, нравы и обычаи ее жителей, не прославляет православие, стоит на просвещенческих позициях. Это реформаторская позиция, только очень осмотрительная, «постепеновская».

Булгарин в своих многочисленных газетных статьях и в записках в III отделение неоднократно высказывался на те же темы.

В своих социальных взглядах он следует просвещенческой идеологии, предлагая накапливать знания и избавляться от предрассудков. Важнейшие предпосылки социальной стабильности и благоденствия – законность и правосудие. Осуществленную при Николае I кодификацию отечественного законодательства Булгарин называл «великим подвигом». Залог процветания Булгарин видел в таких чисто буржуазных добродетелях, как трудолюбие и бережливость. Идеал Булгарина – Россия «славная, сильная, с просвещением, без идей революционных». Он никогда не идеализирует допетровскую Русь и всегда в панегирических тонах пишет о деятельности Петра I: «Мы обязаны Петру величайшим благом, какое только Провидение доставляет человеку, а именно просвещением». В качестве движущей силы перемен в России он видит правительство.

Судя по всему, в своих похвалах самодержавию Булгарин был искренен. Булгарин неоднократно подчеркивал патерналистский характер царской власти, заботу царя о своих подданных и ответную любовь народа к царю; по его словам, россияне – члены одной семьи, управляемой отцом-царем. В то же время он считал, что правительство должно учитывать общественное мнение и действовать не насилием, а убеждением. Особую роль при этом он уделял прессе.

Всегда подчеркивая неприменимость в России западных политических взглядов и концепций, он в то же время настаивал на необходимости заимствовать научные и практические знания, знакомиться с литературой и искусством Запада и т.д.: «Дух» «Северной Пчелы» он определял следующим образом: «Честный и благородный Европеизм (так!) – без гнусных революций и дерзости – но общая толеранция и уважение к иностранному просвещению». Когда Н. Греч стал критиковать существующие во Франции свободу печати, гласность, представительное правление, Булгарин резко возразил ему. Рассуждая на экономические темы, он постоянно апеллировал к опыту Англии в промышленности и торговле и указывал на необходимость по возможности следовать ему. Когда в российской печати стал дискутироваться вопрос о том, нужно ли и возможно ли строить железные дороги в России, Булгарин после недолгого периода колебаний стал одним из самых горячих сторонников строительства железных дорог.

Булгарин был сторонником постепенного освобождения крестьян. Вскоре после воцарения Николая I в записке, написанной для III отделения, он сетовал, что «для крестьян еще ничего не сделано <...>. Кажется, надлежало бы постановить что-нибудь общее в обеспечении этого класса людей». В 1848 г. он писал в III отделение, что еще в 1820-х подавал записку, в которой высказывал мнение, что «крестьяне не могут всегда оставаться в нынешнем положении – и рано или поздно дойдет до топорной экспликации. <...> Для каждого сословия: дворянского, среднего и крестьянского – должен быть особенный, но один закон, т.е. права».

Итак, в основных пунктах Пушкин и Булгарин близки: они высоко оценивают преобразования Петра и стоят за политическое и экономическое развитие России, которое должно происходить постепенно, по воле правительства, без бунтов и революций. Оба выступают за реформы: облегчение положения крестьянства, а потом и его освобождение; законность (хорошие законы и их исполнение); смягчение цензуры и возможность открыто обсуждать существующие в государстве и обществе проблемы; привлечение в государственный аппарат способных и достойных людей. По их мнению, задача просвещенных и образованных людей – по мере сил содействовать этим усилиям, прежде всего – с помощью печатного слова.

Автор сравнивает два текста – записку Пушкина «О народном воспитании», написанную в 1826 г. по указанию Николая I, и записку Булгарина «Нечто о Царскосельском лицее и о духе оно», также, по-видимому, созданную по заказу властей ок. 1826 г. Поводом для создания записок послужили размышления о причинах восстания декабристов. Для обоих авторов просвещение является непреложной ценностью; оба считают, что не оно виновато в восстании. И Пушкин, и Булгарин полагают, что и знаний юношество получало недостаточно, и, главное, воспитание было поставлено неверно.

Оба автора предлагают меры по защите молодого поколения от вредных идей. Меры эти сводятся к ужесточению контроля за молодежью. По мнению Пушкина, чтобы усилить роль государства в воспитании, следует решительно «подавить воспитание частное» и обучение за рубежом, а также затруднить службу (увеличить срок получения чина) тем, кто не учился в государственных учебных заведениях. В государственных учебных заведениях

Пушкин предлагает усилить контроль за учащимися, в частности создать в кадетских корпусах «полицию, составленную из лучших воспитанников», за «возмутительные» рукописи – исключать из учебного заведения и т.д. Булгарин тоже предлагает усилить контроль, но, в отличие от Пушкина, больше полагается не на репрессивные меры, а на умелое «направление умов» – убеждение, ласку и справедливость. Показательно, что если Пушкин считает, что занятия литературой, публикация сочинений учащихся в журналах и т.п. «отвлекает от учения, приучает детей к мелочным успехам», то Булгарин, напротив, предлагает «давать занятие умам, забавляя их пустыми театральными спорами, критиками и т.п.». Запрет на публикацию театральных рецензий и полемических статей по театральным вопросам приводит к тому, что «юношество обращается к другим предметам и, недовольное мелочными притеснениями, сгоняющими их с поприща литературного действия, мало-помалу обращается к порицанию всего, к изысканию предметов к порицанию, наконец, – к политическим мечтам и – к гибели».

Любопытно сравнить эти две писательские записки, посвященные отечественной системе образования, с третьей, тоже принадлежащей перу писателя, А.А. Перовского (публиковавшегося под псевдонимом Погорельский), который одновременно был и крупным чиновником – попечителем Харьковского учебного округа. Она тоже написана в 1826 г. по повелению Николая I, но по тону резко отличается от записок Булгарина и Пушкина. У Перовского слово «просвещение» полностью выхолащивается и теряет свой смысл. «Истинная цель народного просвещения, – согласно Перовскому, – должна состоять в воспитании настоящего поколения соответственно системе того государства, которому, по определению провидения, оно принадлежит. В России же при образовании юношества надлежит в особенности избегать всего, что только, каким бы то ни было образом, может ослабить приверженность к престолу, сему краеугольному камню всего огромного здания». Тут уже преданность престолу выступает как самоцель. В отличие от Булгарина и Пушкина, в целом положительно оценивающих сложившуюся систему государственного образования, Перовский считает, что «наружный блеск <...> подал повод к ложному мнению, будто бы в самом деле Россия просвещается». Он предлагает: 1) редуцировать преподавание гуманитарных дисциплин, уделив основное внимание точным наукам (Пушкин, напро-

тив, основное внимание уделил преподаванию истории), 2) отметить запрет на телесные наказания (Пушкин же предлагал его подтвердить), 3) не давать чины и дворянство за научные степени и заслуги и т.д. Записку Перовского можно назвать консервативной, поскольку в ней совершенно отсутствует идея развития, совершенствования, прогресса на основе просвещения, из которой исходят Булгарин и Пушкин.

В целом взгляды Пушкина были более сложны и диалектичны, чем прямолинейные рассуждения Булгарина. Одобряя реформы Петра I, он отдает себе отчет в их драматических последствиях для населения. Но по большей части неоднородность пушкинских взглядов находила выражение в его художественном творчестве, а не в публицистике, исторических сочинениях и переписке.

Различия между взглядами Пушкина и Булгарина касались прежде всего вопроса о том, на кого должно опираться правительство. Для Пушкина это – старинное родовое дворянство. Основной причиной оскудения дворянства он считал дробление имений между наследниками и полагал полезным ввести майораты в качестве предпосылки создания экономически и политически независимой аристократии, способной составить оппозицию абсолютизму и содействовать освобождению крестьян. Булгарин же опору монархии видел прежде всего в «народе» и средних слоях общества. В случае осуществления хотя бы первоочередных реформ – освобождения крестьян, укрепления законодательства, смягчения цензуры и т.п. – их пути во многом бы разошлись. Но в ситуации Николаевского царствования у них были общие цели.

Итак, «в рамках обрисованного выше спектра идеологических позиций Пушкин и Булгарин находились примерно в одной нише умеренных реформаторов, располагавшейся несколько левее центра, если считать таковым правительственную идеологию». До восстания декабристов и Пушкин, и Булгарин (хотя и в разной степени) принадлежали к лагерю «либералистов», поддерживали тесные связи с будущими декабристами и вызывали недоверие у правительства. С приходом Николая I к власти оба поняли, что теперь вне правительственных инициатив реформаторская деятельность невозможна, и заключили с правительством союз. Различия в их социальном статусе обусловили тот факт, что Булгарин сделал это через III отделение собственной Его Императорского Величества канцелярии, находившейся под управлением доверен-

ного лица царя графа А.Х. Бенкендорфа, а Пушкин посредством общения с царем (хотя в итоге часто решения зависели от того же Бенкендорфа).

Сотрудничество с III отделением позволяло Булгарину и Гречу противостоять в ряде случаев цензуре (проводя, несмотря на ее сопротивление, некоторые материалы в печать), получать иногда эксклюзивную информацию, а также (и это главное) защититься от репрессий за уже опубликованные материалы из-за недовольства императора, крупных сановников и других влиятельных лиц. Издатели «Северной пчелы», со своей стороны: 1) публиковали в газете материалы, нужные правительству; 2) помещали в «Северной пчеле» или в зарубежных изданиях статьи, полемизировавшие с негативными по отношению к России зарубежными публикациями; 3) иногда снабжали III отделение информацией, почерпнутой из переписки с читателями, из поступивших в редакцию, но не публикуемых статей, бесед с посетителями, наблюдений во время поездок и т.д.; 4) писали по заказу III отделения экспертные записки по ряду вопросов.

Для сопоставления А. Рейтблат дает краткую характеристику попыток Пушкина выступить в качестве журналиста и связанных с этим его контактов с властями. 30 сентября 1826 г. Бенкендорф проинформировал Пушкина о том, чего ждет от него Николай – прославления России. Частично эти пожелания были выполнены, Пушкин написал «Стансы» («В надежде славы и добра») (1826), «Стансы» («Нет, я не льстец...») (1828), «Герой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина» (1830). Последние два стихотворения сыграли важную роль в пропагандистской кампании правительства, связанной с оправданием перед европейским общественным мнением жестокого подавления Польского восстания.

Но Пушкин не ограничивается чисто литературной деятельностью, он стремится стать историком и публицистом, чтобы воздействовать на власть и на публику. «Вступив на этот путь, он вынужден был принять существовавшие правила игры и трактовать III отделение и Бенкендорфа как кураторов литературы и искусства. Подобно Булгарину, он пытался опереться на III отделение, получить от него привилегии, использовать его в борьбе с другими государственными учреждениями».

24 марта 1830 г., вскоре после памфлетного «Анекдота» Булгарина и его же рецензии на седьмую главу «Евгения Онегина»,

Пушкин пишет Бенкендорфу письмо, в котором просит защиты от Булгарина. В июле 1831 г. он пишет Бенкендорфу прошение, показывающее, что он готов целиком и полностью, без всяких условий, служить своим пером власти: «Если государю императору угодно будет употребить перо мое, то буду стараться с точностию и усердием исполнять волю его величества и готов служить ему по мере моих способностей. В России периодические издания не суть представители различных политических партий (которых у нас не существует) и правительству нет надобности иметь свой официальный журнал; но тем не менее общее мнение имеет нужду быть управляемо. С радостию взялся бы я за редакцию политического и литературного журнала, т.е. такого, в коем печатались бы политические и заграничные новости. Около него соединил бы я писателей с дарованиями и таким образом приблизил бы к правительству людей полезных, которые все еще дичатся, напрасно полагая его неприязненным к просвещению». Эта программа полностью тождественна той, которую реализовывали Греч и Булгарин.

В мае 1832 г. Пушкин подал Бенкендорфу ходатайство о разрешении на издание газеты с политическим отделом, где писал, что «направление политических статей зависит и должно зависеть от правительства, и в сем случае я полагаю священной обязанностью ему повиноваться». Разрешение на издание газеты Пушкин получил, но, не обладая необходимыми знаниями и умениями для редакционно-издательской деятельности, пытался привлечь к редактированию газеты Греча, соиздателя и соредактора Булгарина, а потом и вовсе отказался от своего замысла.

Вновь решив вступить на поприще редактора газеты в 1835 г., Пушкин оказался в той же ситуации, что и другие журналисты: недоброжелательство министра народного просвещения С.С. Уварова, угроза цензурных придинок и т.д. Выход он видит в том же, в чем видели его критикуемые им Булгарин и Полевой, – в обращении в III отделение за поддержкой. Около 11 апреля 1835 г. он пишет Бенкендорфу о желании «быть издателем газеты, во всем схожей с “Северной пчелой”», причем выражает желание, чтобы ее цензурировали в III отделении, объясняя это следующим: «...я имел несчастье навлечь на себя неприязнь г. министра народного просвещения [С.С. Уварова], так же как князя Дондукова, урожденного Корсакова. Оба уже дали мне ее почувствовать довольно неприятным образом. Вступая на поприще, где я буду вполне от

них зависеть, я пропаду без вашего непосредственного покровительства. Поэтому осмеливаюсь умолять вас назначить моей газете цензора из вашей канцелярии». Письмо это, правда, не было отправлено: Пушкин объяснился с Бенкендорфом устно. Но, по всей вероятности, при личном свидании он воспроизвел эти положения, более подробно аргументировав их. На этот раз разрешение на издание газеты он не получил.

И Пушкин, и Булгарин после восстания декабристов действуют в рамках логики просвещенного абсолютизма, претендуя на роль философа-советчика при монархе: Пушкин – подавая ему записки непосредственно: «Записка о народном воспитании», «Замечания о бунте» – дополнительная глава к «Истории Пугачёвского бунта», а также историческими трудами; Булгарин – подавая записки в III отделение и тоже своими публикациями. Действия Пушкина и Булгарина различались по содержанию (разные стратегии просвещения и социальной политики), но формы деятельности (журналистика, записки с советами власти) совпадали. Оба хотели войти в число доверенных лиц власти, ее наставников и руководителей. Оба стремились опираться на общественное мнение, но с акцентом на разные его страты: Пушкин – на аристократию и просвещенных людей; Булгарин – на чиновничество и третье сословие. Оба готовы были сотрудничать с III отделением, но на разных условиях: Пушкин – в качестве независимого игрока, Булгарин – в качестве зависимого.

В результате Булгарин получил газетную трибуну для пропаганды своих взглядов (разумеется, с цензурными ограничениями) и вел ее в своих многочисленных статьях, очерках, фельетонах, рецензиях и т.д. на протяжении 35 лет, одновременно пытаясь достичь тех же целей, подавая записки в III отделение. Пушкин же был нужен власти прежде всего в символическо-декоративном плане, репрезентируя поддержку власти самым известным русским литератором. Он получил возможность работать в архивах (что тогда было очень непросто), публиковать свои исторические и литературные сочинения, а также весьма немалую финансовую поддержку со стороны правительства: синекуру (числился в Коллегии иностранных дел, где получал 5000 рублей в год), а также ряд крупных ссуд. Однако газету с политическим отделом издавать ему не удалось, чему причиной была не только неуверенность в своих силах, но и недоверие властей. Правительству не нужна была вто-

рая официозная газета (а неофициозная – не нужна вообще), а в качестве редакторов подобной газеты его больше устраивали Греч и Булгарин: у них не было другой опоры, кроме правительства и III отделения, тогда как их потенциальные соперники располагали и другими ресурсами (аристократия и придворные связи у Пушкина; наука и Московский университет у Шевырёва и Погодина). В таких частично независимых союзниках власть не была заинтересована.

Конечно, можно описать и проанализировать расхождения во взглядах Пушкина и Булгарина, и степень, до которой каждый из них был готов к компромиссу с властью (что не раз уже делалось исследователями). Но при этом важно не упускать из виду, что по взглядам и действиям они были не столь далеки друг от друга, как принято считать, а ожесточенные полемике, которые временами вспыхивали между ними, были порождены именно определенной близостью исходных позиций: ведь не секрет, что сильное противостояние возникает именно между представителями идейно близких течений. Подобные схождения их позиций были связаны и с неразвитостью и слабой дифференцированностью идейной сферы (при доминировании дворян) в тот период, и со слабостью общественных структур, когда государство почти полностью поставило под свой контроль не только политическую, но и общественную жизнь.

К.В. Душенко

Л.Н. Сарбаиш

**ИНОНАЦИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ
В ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
А.С. ПУШКИНА («ИСТОРИЯ ПУГАЧЁВА»,
«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»)***

Культура и быт разных народностей, составлявших духовное пространство России в XIX в., не были оставлены без внимания русской классической литературой. Инонациональные явления российской действительности, верования, обряды и обычаи народов Поволжья, этнопсихологические типы проявлялись в творчестве А.И. Герцена, В.И. Даля, П.И. Мельникова-Печерского, Н.С. Лескова, С.В. Максимова, Л.Н. Толстого, Н.Д. Телешова, Н.Г. Гарина-Михайловского, Г.И. Успенского, В.Г. Короленко и др.

В произведениях Пушкина «История Пугачёва» и «Капитанская дочка» дается описание участия нерусских народностей Поволжья в Пугачёвском бунте. Упоминаются башкиры, татары, чуваша, мордва и калмыки.

В начале 1833 г. Пушкин начинает собирать материалы о Пугачёвском бунте. Поэт знакомится с архивными материалами Военной коллегии, документами секретной переписки о событиях 1773–1775 гг., о действиях военных и гражданских властей, изучает все доступные русские и западноевропейские печатные и рукописные источники. Пушкин специально едет в Поволжье и Оренбургский край по местам Пугачёвского бунта, беседует со старожилами, хорошо помнившими и знавшими Пугачёва. Пушкину-

* *Сарбаиш Л.Н.* Инонациональный контекст в исторических произведениях А.С. Пушкина («История Пугачёва», «Капитанская дочка») // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – Чебоксары, 2012. – № 2. – С. 355–363.

историку важны «живые» свидетельства, конкретные подробности, детали минувших событий.

Поэт прodelывает большую собирательную работу. Отвечая на критику, он свидетельствует о многообразии исторических источников, с которыми ознакомился, отмечает, что прочел все написанное о Пугачёве, различные рукописи, указы, донесения, посетил места, где произошли главные события эпохи, им описанной. Исторические познания позволили поэту дать всеобъемлющее и полное описание пугачёвского движения.

Писатель отмечает многонациональный состав народного бунта, в котором принимали активное участие нерусские народности средней части Поволжья, практически в полном составе примкнувшие к Пугачёву. Пушкин придерживается в повествовании точной хронологии, воссоздает реальные исторические события и действия Пугачёва, пишет о его пребывании на земле чувашей, в Саранске, говорит об участии в бунте ставропольских калмыков, пришедших на помощь бунтовщикам Самары, отмечает активное участие башкир в пугачёвском движении, делает акцент на массовом и многонациональном характере народной войны.

Характеризуя казаков и инородцев, автор-повествователь часто использует характерные глаголы «передались», «переметнулись», «изменили». Слово «инородец» широко употребляется в XIX в. для определения нерусских и не несет в себе никакого оттенка негативной коннотации. «Инородец» – представитель иного народа, имеющий своеобычие, отличающийся от русского.

В истории Пугачёвского бунта возникает у Пушкина целая эпоха русской истории. Образ Пугачёва, «колебавшего государство», изображение народного мятежа, в котором принимают участие нерусские народности Поволжья, приобретает общенациональную потенцию, перерастает в образ России народной, многонациональной. Российская история возникает в совокупности ее составляющих полиэтнических факторов.

В «Истории Пугачёва» Пушкин отмечает, что поволжские инородцы принимают участие в Пугачёвском бунте с обеих сторон. Писатель освещает этот аспект национально-этнического разделения, будучи хорошо осведомленным в обстоятельствах бунта. Особый акцент Пушкин делает на жестокости происходивших событий. Он обращается к конкретным географическим местам, где происходили действия правительственных войск и мятежников,

стремится хронологически точно и достоверно передать исторические события. Историк и художник неотделимы друг от друга в повествовании Пушкина. Поэтические образы представляют исторические события в эмоционально-образном плане, в контексте человеческих связей и отношений.

Специфика пушкинского историзма в повествовании о Пугачёвском бунте заключается в том, что точность, конкретность и правдивость исторического изложения одушевляется Пушкиным-художником. Военно-историческая информация приобретает образно-эмоциональное воплощение. Документальная фактология, благодаря ярко выраженному художническому элементу, «оживает» в реальных трагических событиях. Военно-исторические описания Пугачёвского бунта приобретают яркую образность.

Пушкин не обошел в своем творчестве народы, соседствующие с русским, присутствующие в российском космосе жизни. Писатель видит российское государство в его этническом многообразии. Пушкин расширяет предмет и границы творческого изображения. «Иноэтнический» элемент российского государства представляет литературно-эстетический интерес для художника.

О.В. Кулешова

Михаил Гронас

КТО БЫЛ АВТОРОМ ПЕРВОЙ КНИГИ О ПУШКИНЕ?*

Один из первых откликов на трагедию Пушкина появился в мае 1831 г. в виде анонимного памфлета «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина» с подзаголовком: «Разговор Помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя Российской Словесности». «Разговор» был опубликован, вопреки литературным обычаям того времени, не на страницах журнала, а отдельной брошюрой, в типографии Московского университета. В целом «Разговор» выдержан в духе пародии или пастиша.

В памфлете содержится набор упреков в адрес пушкинской трагедии, который впоследствии станет расхожим. Пьесе вменяются в вину неправдоподобие характеров, жанровая неопределенность, отсутствие четкой структуры, исторические неточности и разнообразные стилистические изъяны. Но наряду с замечаниями литературного характера в «Разговоре» есть и элементы политического доноса, а именно – намеки на политическую неблагонадежность Пушкина и его непочтительное отношение к монархическим идеалам.

Именно «Разговор» – первая книга (т.е. отдельное издание, а не статья), написанная о Пушкине. То обстоятельство, что памфлет был одним из первых критических отзывов на «Бориса Годунова», его необычный формат и, что очень существенно, прямота

* Гронас М. Кто был автором первой книги о Пушкине? // НЛО. – М., 2012. – № 115. Реферируется электронная версия статьи. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/115>

предъявленных в нем обвинений сделали «Разговор» своего рода отправной точкой для последующей критики, посвященной пьесе. «Разговор» стал предметом первой статьи (короткой отрицательной рецензии) молодого Виссариона Белинского. Белинский, судя по некоторым намекам в его рецензии, подозревал, что анонимным автором «Разговора» был Фаддей Булгарин. М. Гронас приходит к тому же выводу, указывая на многочисленные переключки между «Разговором» и серией булгаринских текстов, написанных в конце 1820-х – начале 1830-х годов и полемически направленных против Пушкина.

Весной 1831 г. Булгарин не мог опубликовать свой текст в виде анонимной журнальной статьи, так как такая форма публикации однозначно воспрещалась специальным дополнением к Цензурному уставу от 29 декабря 1830 г. Власть в первую голову пеклась о том, чтобы анонимные статьи не появлялись в журналах; книги (и брошюры) под действие дополнения не попадали и могли печататься анонимно. «Если наша гипотеза верна, то находчивый Булгарин воспользовался этой лазейкой и опубликовал статью отдельным изданием, которое и стало первой в истории книгой о Пушкине».

«Разговор» был опубликован в Москве, а не в Петербурге, потому что это наилучшим образом позволяло Булгарину скрыть свое авторство. Весной 1831 г. события международной политики «заставляли Булгарина быть тише воды, ниже травы». На зиму – весну 1830–1831 гг. пришелся пик Польского восстания; между тем поляк Булгарин устойчиво подозревался в сочувствии инсургентам. Понятно, что во время восстания он менее всего хотел привлекать к себе какое бы то ни было внимание общественности – особенно в связи с его литературными войнами с русскими писателями на фоне набиравшей силу настоящей, а не словесной, русско-польской войны. Очень некстати пришелся и материал «Бориса Годунова» и «Димитрия Самозванца», внезапно обретший новое значение.

Далее М. Гронас задается вопросом: «Прочел ли Пушкин этот памфлет?», и отвечает на него утвердительно. Текст, который Пушкин сел писать всего несколькими днями позже, в последнюю неделю июля, – блестяще остроумная и зубастая антибулгаринская пародия «Торжество дружбы, или Оправданный Анфим Орлов». Причем ответ – симметричный, выдержанный в духе предложен-

ной самим Булгариным литературной игры: «Торжество дружбы», как и «Разговор» – это пародийное литературно-критическое сочинение в духе XVIII в. Согласно общепринятой сейчас точке зрения, Пушкина вдохновила на написание «Торжества дружбы» распря между Гречем и Надеждиным о достоинствах болгаринской прозы. Очевидно, что Пушкин использовал ее как предлог – и как источник пародийного материала. Однако сама эта перепалка касалась Греча, Надеждина и Булгарина, но не Пушкина, и откликаться на нее одну он бы не стал.

«Если наша атрибуция верна, – замечает автор статьи, – то сотрудники Булгарина по “Северной пчеле” тоже не узнали в нем автора памфлета», поскольку газета напечатала короткий и, в общем, отрицательный анонимный отзыв о «Разговоре». Однако Булгарин провел лето 1831 г. в своем поместье в Карлово, вдали от столицы и «Пчелы», и газета целиком была в ведении Н. Греча. «Северная пчела» обыкновенно отдавала рецензирование большинства литературных новинок на сторону, и у Греча явно не было времени читать все книги, с которыми работали внешние рецензенты.

К.В. Душенко

М.С. Макеев

ОБ ИСТОЧНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Н.А. НЕКРАСОВА «ПЧЁЛЫ»*

В стихотворении «Пчёлы» (1867) отец рассказывает парнишке, который лакомится «медком с караваем», о пчелином горе и о том, как они избавили пчел от большой беды. Было наводнение, но «не в меру вода разлилась». Пчелы видят «и лес, и луга вдалеке» и летят собирать нектар с цветов. Но туда пчела летит налегке, а «назад полетит нагруженная, сил не хватает», тонет. Прохожий человек надумил сельчан поставить в воде «веху зеленую», на которой пчела могла бы отдохнуть.

Автор реферируемой статьи напоминает о примечании, которое было сделано писателем и издателем А.Ф. Погосским (1816–1874) к стихотворению Некрасова «Пчёлы», помещенном в составленной Погосским «Сборной книжке» за 1869 г. Текст примечания таков: «Во Владимирской губернии, в с. Перово, я видел это *пчелиное горе* и недавно рассказал о нем Николаю Алексеевичу Некрасову: на другой же день он вручил мне это прекрасное стихотворение. А.П.» (с. 154).

Александр Фомич Погосский был «народным» писателем и издателем книжек и журналов для солдат и крестьян. Его знакомыми и друзьями стали многие известные люди того времени. «Хорошо знаком был Погосский и с самим Некрасовым» (с. 155). Автор реферируемой статьи полагает, что утверждение Погосского об источнике сюжета стихотворения «Пчёлы» заслуживает до-

* *Макеев М.С.* Об источнике стихотворения Н.А. Некрасова «Пчелы» // Вестник Московского университета. – М., 2011. – № 5. – С. 153–157. – (Серия 9. Филология).

верия. Приведенное выше примечание помогает «восстановить пробел в наших знаниях об отношениях» Погосского и Некрасова (с. 155).

Задавая вопрос, откуда перепечатал Погосский стихотворение «Пчелы» – с автографа, подаренного ему Некрасовым в марте 1867 г., или с опубликованного в «Отечественных Записках» в 1868 г. текста стихотворения, Макеев склонен считать верным второе. Однако текст, напечатанный Погосским, имеет отличия и от автографа, и от публикации в «Отечественных Записках». Это приводит автора реферируемой статьи к выводу, что «напечатал Погосский “Пчел” по памяти» (с. 156).

Поскольку для Погосского моралью этой истории была помощь горю, «то для него естественно было полагать, что и для Некрасова (раз поэт настолько заинтересовался рассказом, что написал стихотворение на его сюжет) смысл рассказа заключался в том же», – пишет Макеев в завершение статьи (с. 157).

И.Г.

А. Торгашев, К. Мильчин

НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ – 2012*

В 2012 г. Нобелевскую премию по литературе получил китайский писатель Мо Янь (настоящее имя Гуань Мое), которому исполнилось 57 лет. Формулировка премии такова: «За его галлюцинаторный реализм, который объединяет народные сказки с историей и современностью» (с. 64).

Первый роман Мо Яня «Красный гаолян» вышел в 1987 г. В России Мо Яня до сих пор знали только специалисты-литературоведы. В Европе он был более известен. В Китае Мо Янь – один из самых главных литераторов, он является руководителем местного Союза писателей.

Переводчик с китайского Игорь Егоров назвал Мо Яня патриархом современной китайской литературы. Он «один из тех, кто начал создавать китайскую литературу заново примерно 30 лет тому назад» (с. 64). Романы Мо Яня опираются на традиции классической китайской литературы. Роман Мо Яня «Страна вина» переведен на русский язык в издательстве «Амфора». «Страна вина» рассказывает о следователе прокуратуры Дин Гоуэре, который отправляется в небольшой провинциальный город, где якобы варят суп из младенцев.

«Сейчас в мире примерно каждый пятый человек говорит по-китайски, и с точки зрения статистики трудно поверить, что на полтора миллиарда человек не найдется хотя бы одного писателя,

* *Торгашев А., Мильчин К.* Нобелевская премия – 2012 // Русский репортер. – М., 2012. – № 41(270), 18–15 окт. – С. 64.

который был бы достоин Нобелевской премии. Захлестнет ли теперь мир вал переводов китайской прозы? Возможно. В конце концов в современном визуальном искусстве и кино китайцы уже стали серьезными игроками» (с. 64), – заключают авторы реферируемой статьи.

И.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В.В. Бычков

КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ДРЕВНЕРУССКОЙ ЭСТЕТИКИ. АНДРЕЙ РУБЛЁВ, ДИОНИСИЙ ФЕРАПОНТОВСКИЙ*

Андрей Рублёв

Вместе с Феофаном Греком в Благовещенском соборе Московского Кремля трудился и Андрей Рублёв. Этот великий иконописец по праву занимает место классика древнерусской живописи.

Художественный мир Рублёва не менее глубок и философичен, чем мир Феофана, но философия Рублёва лишена мрачной безысходности и трагизма. Это *философия гуманности, добра и красоты*, философия всепроникающей гармонии духовного и материального начал, это оптимистическая философия мира одухотворенного, просветленного и преображенного. Искусство Рублёва и Дионисия, отмечал Б.В. Михайловский, «весьма далеко от аскетизма, оно наслаждается идеализацией чувственных форм, преображением мира в красоте. Основа этой живописи – уже не столько эстетика возвышенного, как у Феофана и новгородцев XIV в., сколько эстетика прекрасного» (цит. по: с. 491).

В христианском учении Рублёв, в отличие от Феофана, усмотрел не идею беспощадного наказания грешного человечества, а принципы *любви, надежды, всепрощения и милосердия*. Его Хри-

* Бычков В.В. Классический период древнерусской эстетики. Андрей Рублёв, Дионисий Ферапонтовский // Бычков В.В. Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – С. 319–520.

стос 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.

В творчестве Андрея Рублёва, в глубине и полноте художественного осмысления им общечеловеческих ценностей мы имеем без преувеличения *высшее достижение* не только древнерусского, но и всего православного искусства. Многие из тех идеальных философско-религиозных и нравственных принципов, которые были сформулированы на основе Евангелия первыми Отцами Церкви, а затем на многие века были забыты или превратились в пустую фразу, скороговоркой проборматываемую на проповедях, обрели в творчестве Рублёва (не без влияния соответствующей духовной атмосферы на Руси конца XIV в.) свою новую жизнь и оптимальное для православного мира художественное воплощение. Философско-эстетическая проблематика христианства получила у русского иконописца новое звучание, преобразившись в лучах истинно прекрасного.

Единство божественной мудрости, человечности и красоты – вот основной мотив и пафос всего творчества Рублёва, кредо его эстетического сознания, а по сути дела – высочайшая цель любого искусства, достижение которой давалось только единицам в его многовековой истории. В качестве одного из немногочисленных примеров этого в западной живописи можно назвать эрмитажную «Мадонну Литта» Леонардо да Винчи.

Все главные образы Рублёва – апостолы на фресках Успенского собора, Звенигородский чин и в первую очередь «Троица» –

своим бытием свидетельствуют, что ему с гениальной последовательностью удалось воплотить свое кредо в художественной материи. К искусству преп. Андрея в полной мере подходит понятие софийности искусства, ибо в нем в органичном единстве предстают идеалы мудрости и красоты своего времени, возведенные до уровня вневременной общечеловеческой значимости.

Вершиной художнического откровения Рублёва и, пожалуй, вершиной всей древнерусской живописи, несомненно, является «Троица». Мастер выразил в ней языком цвета, линии, формы свое художественное кредо, и – шире – сущность философско-религиозного сознания человека Древней Руси периода расцвета ее духовной культуры.

То, что не удавалось убедительно показать в словесных формулах византийской патристике и западной схоластике, – главную антиномическую идею триединого Бога как умонепостигаемого единства «неслитно соединенных» и «нераздельно разделяемых» ипостасей и над выражением чего бились многие поколения византийских живописцев, русский иконописец сумел с удивительным совершенством и артистизмом воплотить в своем произведении.

Искусствовед Н. Пунин писал: «В иконе нет ни движения, ни действия, – триединое и неподвижное созерцание, словно три души, равной полноты духа или ведения, сошлись, чтобы в мистической белизне испытать свое смирение и свою мудрость перед жизнью, ее страданиями и ее скорбью». Особая тишина пронизывает икону. «В этом словно все время нарастающем движении линий, в невозможной тишине душевного мира, в безболезненно чистом созерцании одиноких и остропечальных ликов вычерчивается незаметными, едва ощутимыми линиями, индивидуальная сущность каждого из трех посланцев неба; пусть это одна душа, но у нее три формы, и она трепещет по-разному в этих формах... Это тончайшее разделение внутренне и внешне связанных состояний духа в сущности и есть художественное содержание иконы, ее тема, ее идея, идея совершенно исключительная по глубине и крайне сложная в выражении» (цит. по: с. 493). То, чего не могла вместить в себя древнерусская письменность в мире древнерусской иконописи, облечено в отчетливую, зримую форму. Самые поэтические образы всего древнерусского искусства – ангелы Рублёва – воплотили в себе и самые сокровенные глубины духовного мира древнерусского человека, его стремление уже в этом, красочном, чув-

ственно осязаемом мире приблизиться к миру идеальному, непреходящему в представлении средневекового человека. «Ангелы, — писал Д.С. Лихачёв, — символизирующие собой три лица Троицы, погружены в грустную задумчивость, и молящийся вступает в общение с иконой путем “умной” (мысленной) молитвы. Ангелы слегка обращены друг к другу, не мешая друг другу и не разлучаясь. Они находятся в триединстве, основанном на любви. Тихая гармония Троицы вовлекает молящихся в свой особый мир» (цит. по: с. 493).

Для средневекового зрителя, знакомого с христианской доктриной хотя бы по церковному богослужению, «Троица» Рублёва являлась глубоким художественным образом откровения триединого Бога и символом евхаристии (в композиционном центре иконы на белом фоне стола помещена чаша с головой агнца — средневековый символ евхаристической жертвы). В начале XX в. о. Павел Флоренский попытался сформулировать смысл «Троицы», открывающийся православному сознанию, которое было присуще если не всякому средневековому русичу, то уж по крайней мере людям круга Сергия Радонежского — Епифания Премудрого — Андрея Рублёва. В «Троице» поражает «внезапно сдернутая перед нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального, (...) а то, что он воистину передал нам узренное им откровение». Среди раздоров и междоусобных распрей средневековой Руси «открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, “свышний мир” горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольном, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних». Вся земная жизнь и культура ничтожны «пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви» (цит. по: с. 493). В этом усматривал крупнейший религиозный мыслитель православного мира, продолжая и развивая средневековую традицию, содержание «Троицы» Рублёва.

Гениальность великого иконописца выявилась прежде всего в том, что ему удалось с помощью живописных средств выразить в одном произведении нравственно-духовную сущность культуры своего времени в ее общечеловеческом значении. Для русских людей конца XIV — начала XV в. идея триединого Бога была важна не только сама по себе, но и как символ всеобъемлющего единства и

единения: небесного и земного, духовного и материального, Бога и человека и, наконец, людей между собой; как символ уничтожения всяческой вражды и раздора, как воплощение идеала бесконечной всепрощающей и всепобеждающей любви. Не случайно икона была написана в память Сергия Радонежского – неутомимого борца с «ненавистной разделенностью мира» (Епифаний Премудрый), одного из главных вдохновителей и инициаторов объединения русских земель вокруг Москвы в единое государство, живого воплощения глубочайшей духовности и нравственной чистоты.

С удивительной ясностью воплощен в иконе идеал человека Древней Руси – мудрого, добродетельного, нравственно совершенного, готового к самопожертвованию ради ближнего своего, духовно и физически прекрасного; выражена мечта русского человека о всеобъемлющей любви. Бесконечны содержательные глубины этого произведения, как бесконечна сама жизнь, как бесконечно настоящее большое искусство. Каждый внимательный и эстетически чуткий зритель находит в нем что-то свое, но обязательно возвышающее и очищающее душу, возводящее ее к гармонии с Универсумом, доставляющее блаженное наслаждение.

Сложное и глубокое духовное содержание «Троицы», как и других произведений Андрея Рублёва, гениально выражено им с помощью линии, цвета, формы. Для его художественного языка характерны ясность формы, гармоничность, просветленность, мягкий лиризм, задушевность, особая чистота цвета и музыкальность линий.

Структурную основу композиции «Троицы», как и ряда других работ Рублёва, составляет круг. От главного круга, образуемого силуэтами крайних ангелов и в центре которого помещена евангельская чаша, ритмические круговые движения расходятся по всей иконе, создавая прочное единство всех элементов композиции. Очерки голов, нимбов, волос, подбородков, бровей, крыльев выполнены округлыми линиями. Круг, как известно, с древности почитался символом совершенства и единства. Это значение он сохраняет и в изображениях Рублёва, но под его кистью система круговых и параболических линий наполняется особым, не выразимым словами художественным богатством. Удивительная музыкальность характерна для всего художественного строя иконы. Напевности закругленных линий в «Троице» противостоит ритмическая система прямых, изломанных под острыми углами линий

складок одежд, архитектурной кулисы, что в целом образует насыщенную ритмомелодическую линейную систему иконы, своего рода графическую полифонию.

Утонченной, возвышенной гармонии подчинен и колорит рублёвской живописи, что в свое время хорошо почувствовал и попытался словесно выразить известный русский художник и искусствовед И.Э. Грабарь. По его мнению, «никогда еще русский иконописец не задавался такой определенной задачей гармонизации цветов, приведения их в единый гармонический аккорд, как это мы видим в “Троице” и центральных фресках владимирского собора. (...) Краски “Троицы” являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании легких оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-желтых (крылья, седалища), цветовая гамма “Троицы” неожиданно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко на хитон правого ангела, еще слабее на хитон левого ангела и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цвета, переливами – на “подпапортки” ангельских крыльев» (цит. по: с. 494–495). Небесный, яркий «рублёвский голубец» ляпис-лазури был любимым цветом мастера, и он умел очень тонко построить на его основе всю колористическую гамму, подчеркнув его глубокую художественную символику.

Такой же глубиной, силой и музыкальностью отличается цветовой строй всех произведений Андрея Рублёва. В.Н. Лазарев отмечал необычайную красоту холодных светлых красок «звенигородского чина», создающих у зрителя настроение особой просветленности. «Голубые, розовые, синие, блекло-фиолетовые и вишневые тона даны в таких безупречно верных сочетаниях с золотым фоном, что у созерцающего иконы невольно рождаются чисто музыкальные ассоциации» (цит. по: с. 495). Такого богатства цветовых оттенков и полутонов, как в «звенигородском чине», не знали ни византийцы, ни древнерусская иконопись до Рублёва.

Краски Рублёва предельно прозрачны и светonosны. При созерцании его сияющих благородным цветным светом икон невольно вспоминаешь мысль автора «Ареопagitик» о луче божественного света, пронизывающем своим преображающим сиянием

все бытие. Фигуры на иконах русского иконописца именно преобразованы мягким сиянием, излучаемым ими. В храме этот эффект усиливался мерцающим светом множества светильников и голубоватой дымкой возносящегося вверх фимиама.

Эстетика цвета и света достигла у Андрея Рублёва совершенных форм своего выражения, а если говорить более обобщенно, то можно без натяжек заключить, что древнерусское эстетическое сознание в формах изобразительного искусства с наибольшей глубиной и полнотой выражено именно в его живописи. В этом и состоит его непреходящее значение в истории мировой культуры.

Творчество Рублёва оказало сильнейшее влияние на древнерусских живописцев последующего времени. Мастер «Троицы» стал образцом и своеобразным каноном для русской иконописи XV–XVI вв., что означало не только признание его гениальности современниками и ближайшими потомками, но и завершение периода активного развития древнерусской живописи.

Дионисий Ферапонтовский

Дионисия отделяет от Рублёва почти целое столетие. За это время существенно изменились и социально-политическая ситуация на Руси, и духовная атмосфера. На смену идеалам Сергия Радонежского, которыми жил Андрей Рублёв, пришли новые идеалы «осифлян» – последователей Иосифа Волоцкого, высоко ценивших роскошные церковные украшения, культовое искусство в целом. И хотя с ними еще активно боролись «нестяжатели» во главе с высокодуховным подвижником Нилом Сорским и его последователями, церковное искусство ориентировалось на тех, кто его активно поддерживал, т.е. на Иосифа Волоцкого и его сторонников.

Известно, что Дионисий был близок к Иосифу, а последний высоко ценил искусство Рублёва и благосклонно относился к Дионисию. Естественно, что идеалы Волоцкого, считавшего живопись важнейшим декоративным фактором богослужения, оказали определенное влияние и на именитого мастера.

Живопись Дионисия уже нельзя так же безоговорочно назвать философией в красках, как искусство Феофана или Рублёва; точнее, это *эстетика в красках*. Его не так непосредственно волновали глубинные духовно-мировоззренческие проблемы своего времени, как его знаменитых предшественников (в этом тоже можно

усмотреть влияние «осифлян»). Не самая сущность духовно-религиозных исканий, не поиски умонепостигаемой истины, но *формы* ее выражения в культе и обряде занимали умы многих современников Дионисия, и он активно откликнулся своим творчеством на эту эстетическую потребность времени.

Предельная *эстетизация богослужения* и всей духовной культуры – характерное явление второй половины XV– начала XVI в. Высокого развития и изысканности достигает в этот период церковное пение. При этом намечается явная тенденция к его повышенной эстетизации. В словесности процветает утонченная эстетика, активно проявившаяся во введенном еще Епифанием Премудрым стиле «плетения словес». Живопись не осталась в стороне от общего движения художественного мышления времени. Лучшим и самым высоким образцом в этом плане является творчество Дионисия.

Среди главных специфических особенностей его художественного мышления следует в первую очередь назвать *утонченную красоту, лиризм и музыкальность*. Духовные ценности предстают у Дионисия в зеркале тончайших движений поэтического чувства, воплощенного в музыке линий и цветовых отношений.

Из мастерской Дионисия вышло большое количество икон, некоторые из них сохранились до нашего времени и дают ясное представление о стиле и характере его живописи. Из росписей история донесла до нас только один, зато полностью сохранившийся цикл – живопись храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Это одна из последних работ мастера, выполненная в первые годы XVI в. совместно с сыновьями и учениками. Общий замысел композиции, прориси фигур и выбор цветового решения явно принадлежат самому Дионисию и дают возможность хорошо почувствовать особенности его художественного языка.

Дионисий, как и Рублёв, – явление чисто русское. В его языке мы практически не находим византизмов. Все своеобразие его стиля выражает особенности русского художественного мышления и эстетического сознания того времени.

Ферапонтовский цикл посвящен Богородице, которая на Руси почиталась, пожалуй, даже больше своего божественного Сына. Сложнейшие, умонепостигаемые христианские идеи триединого Бога и богочеловечества Христа так до конца и не были осознаны и прочувствованы в Древней Руси в их глубинных основах. Их из-

лишняя «мудренность» находила живой отклик в сердцах далеко не многих людей русского Средневековья. Зато чувства матери, горюющей по своему замученному и казненному сыну, идея материнской любви, распространенной на всех обиженных и угнетенных, идея материнского сострадания и заступничества – весь этот комплекс сугубо человеческих чувств, возведенный в символ общечеловеческого материнства, был близок и понятен любому человеку Древней Руси. В росписях Дионисия он дополнился еще и идеалом женской красоты, грациозности, изящества, одухотворился чувствами задушевности, нежности, лирической грусти, светлой печали.

В православной культуре с поздневизантийского периода образ Богоматери приобрел высокое духовное и эстетическое значение. Чтобы правильно понять глубинный смысл богородичной тематики в русской культуре, необходимо вспомнить и ее хотя бы некоторые византийские истоки. Причастность Девы Марии к непостижимому таинству воплощения, вочеловечивания Христа возвысила ее в глазах христиан до самого Бога. Преп. Григорий Палама (XIV в.), как мы помним, восхвалял Деву-Матерь как уникальную границу между тварным и божественным естеством, как умонепостигаемое вместилище Невместимого. «Она – слава сущих на земле, наслаждение сущих на небе, украшение всего творения» (цит. по: с. 497).

Эстетический идеал православия, сформулированный св. Григорием, стал достоянием всей православной культуры. Он вдохновил и бесчисленных древнерусских иконописцев на создание галереи непревзойденных по духовной красоте, возвышенности и лиричности образов Богоматери, составивших, может быть, основу бесценного фонда русской средневековой живописи. Одно из первых мест в ней, несомненно, занимают образы Дионисия, и прежде всего его ферапонтовский гимн Богородице, вторящий в цвете и форме энкомию Паламы и бесчисленным образам церковного песенно-поэтического искусства.

Характерная особенность ферапонтовского цикла состоит в том, что он является не повествованием о жизни Марии и ее Сына, с чем мы встречаемся во многих, как более ранних, так и поздних росписях, а попыткой живописными средствами выразить всеобъемлющую и возвышенную *похвалу* Богородице, а в ее образе – вечной Женственности и святому Материнству – создать живописную

симфонию лаудационного характера. На Руси такая задача была по плечу, пожалуй, только Дионисию. И он хорошо это почувствовал и сумел реализовать на закате своего творчества в ферапонтовских росписях.

В качестве главной сюжетной линии цикла он использовал общеизвестный в православном мире развернутый гимн в честь Богоматери – «Акафист», дополнив его близкими по духу сюжетами: «Собор Богородицы», «О тебе радуется», «Покров».

Известный памятник византийской церковной поэзии VI–VII вв., вошедший в древнерусское богослужение под названием «Акафист ко Пресвятой Богородице» – это развернутая поэтическая похвала Богородице, тематически связанная с циклом событий священной истории от Благовещения до Рождества Христова. Образная структура этого гимна-похвалы отличается обилием антиномических метафор, сравнений и изощренных хайретизмов (от греческого возгласа «Радуйся!»), что давало мудрому живописцу большую внутреннюю свободу для чисто художественной интерпретации поэтического материала.

Акафистные темы пришли на Русь во второй половине XV в. из Сербии (монастыри Дечаны, Марков, Матеич), видимо, через Афон. Но художественное воплощение их у Дионисия существенно отличается от сербских росписей. Если сербские мастера пытались дать буквальные иллюстрации сложным поэтическим текстам Акафиста, то Дионисий пошел по пути создания ассоциативных образов. Поэтому, используя некоторые иконографические схемы «праздников», он вносит в них существенные изменения, переводя их из ряда буквальной иллюстрации на уровень ассоциативного смысла, активно используя их метафорическое значение.

Плавно разворачивающиеся в пространстве храма, перетекающие одна в другую и перекликающиеся друг с другом сцены с многократно повторенной фигурой Марии ассоциируются у зрителя с вечно длящимся торжественным богослужением в честь Богоматери – «зари таинственного дня», по образному выражению «Акафиста». Заступница за род человеческий перед своим Сыном предстает в ферапонтовских росписях главным объектом почитания и восхваления. Идея беспредельной любви, милосердия, сострадания, нежности и красоты слились здесь в чисто русский идеал вечной Женственности, возможный только на основе умо-непостижимого единства Девства и Материнства. Этот идеал с

предельно возможной глубиной и воплощен в ферапонтовских росписях с помощью всех доступных мастерам того времени средств живописного выражения.

Возможен и иной, может быть, более высокий уровень прочтения художественной символики Ферапонтовского цикла. В росписях Дионисия с предельной живописной силой и полнотой воплощена *идея Софии* как одного из двух (наряду с Троицей), по осмыслению П.А. Флоренского, главных символов русской культуры.

Идея и образ Софии в Древней Руси – это особая и крайне важная тема, требующая специального изучения. Не случайно ей большое внимание уделяли все крупные русские религиозные мыслители конца XIX – начала XX столетий; она заняла видное место в русской поэзии того времени. Возвышенная красота, божественная одухотворенность, тончайший лиризм всего строя ферапонтовских росписей, направленные на воплощение образа идеального единства Девства и Женственности, – это, конечно, и художественное выражение Софии, того идеального женского начала божественного мира, без которого, пожалуй, немислимо *выражение* Духа в материи, никакое творчество, никакая жизнь в ее *оформленном* проявлении, вообще – никакое *воплощение*. Вся архитектура росписей Дионисия от Вселенских соборов (в нижнем регистре), выражающих предел человеческой мудрости, через развернутые (центральные) циклы росписей, посвященные Марии и Христу, до Пантократора (божественной мудрости) в куполе – вся эта архитектура пронизана грандиозной идеей Софии, в художественной форме явившей себя здесь миру.

Росписи Дионисия – это живописный гимн идеальной женской красоте во всей ее полноте и многогранности, в целостности красоты духовной и душевной, благородства, целомудрия и красоты внешней, выражающейся в изяществе, грациозности, девичьей стройности, просветленности. Отсюда удивительная изысканность и красота цвета, формы, линий ферапонтовских росписей. Без преувеличения можно утверждать, что это самые красивые росписи в древнерусской живописи, ибо их форма возникла как результат выражения *прекрасного*. Утонченная, изысканная красота цвета и формы находится поэтому постоянно в центре внимания Дионисия.

Максимально удлиненные фигуры с небольшими изящно наклоненными головами, параболические линии плавно изгибающихся тел, величественные жесты фигур, вытянутые вверх овалы,

треугольники, пирамиды создают атмосферу невесомости, легкости, возвышенности, радуют глаз зрителя обостренной красотой и гармонией. «Несравненной грациозности и благородства, – писал Б.В. Михайловский, – достигает Дионисий в свободной от симметрии, изящно оживленной постановке женских фигур: опорой телу служит лишь одна прямо поставленная нога, другая, несколько отодвинутая в сторону и изогнутая, остается свободной; этим достигается также элегантная игра складок легких тканей, ниспадающих с одной стороны по вертикали, а с другой – нежными, плавными извивами кривых» (цит. по: с. 500).

Особой композиционной изысканностью и легкостью отличаются многофигурные сцены росписей. В качестве значимого художественного приема следует указать на асимметрию и принцип «пустого центра». Суть последнего сводится к тому, что главные фигуры многих композиций (особенно часто фигура Христа) помещены не в их центре, а среди других персонажей. Пустой центр композиции как бы наполняется особым духовным смыслом. Видимые персонажи уступают здесь место невидимым, перед которыми они предстанут в молитвенных позах. Лица в росписях Дионисия маловыразительны. Не они, а жест обладает у него особой значимостью и пластической экспрессией.

Важную роль в художественном языке ферапонтовского мастера играет линия, обладающая большой смысловой нагрузкой. Ее функции в росписях собора достаточно разнообразны. Плавной очерчивая силуэты отдельных фигур, она словно замыкает их в себе, подчеркивая их самостоятельную значимость. В других случаях линия, напротив, не считается с границами отдельных фигур, объединяя их своим непрерывным течением в целостные группы, обогащая содержание образа новыми смысловыми акцентами. Наконец, нередко линии складок одежд фигур своей подвижностью и особой ритмикой создают впечатление внутреннего движения внешне статичных персонажей.

Особой красотой, изысканностью и удивительной просветленностью отличается палитра Дионисия. В росписи (как и в иконах) преобладают нежные, полупрозрачные, светлые тона: светлые охры на лазурном фоне, розовые, вишневые, лиловатые, палевые, бледно-фисташковые, зеленоватые и голубоватые. Много места в росписях и особенно в иконах митрополитов Петра и Алексия занимает белый цвет. Отсюда – особая светоносность палитры Дио-

нисия. Выступая главным гармонизирующим фактором, белый цвет накладывает свой «оттенок» и на остальные цвета, предельно высветляя их. Стихия мягкого цветового света господствует в ферапонтовских росписях, дематериализуя изображенные фигуры и предметы, просветляя и преображая косную материю духом неизреченной софийности. Все изображенное будто парит в некотором беспредельном пространстве. Для усиления иллюзии нематериальности фигур Дионисий нередко изображает их в голубых одеждах на голубом же фоне.

Особо сильное впечатление ферапонтовская роспись производит при вечернем солнечном освещении. Именно в это время ее софийность, горение неземным сиянием, ее, пользуясь образным выражением Е. Трубецкого, «солнечная мистика» проявляются с наибольшей силой. При пасмурной погоде роспись меняет свой характер – «охра гаснет, выступают синие и белые тона» (цит. по: с. 501).

Утонченная красота, гармония, уравновешенность и глубокая тишина, наполненная беззвучной музыкой цвета, линий и форм, господствуют в художественном мире Дионисия, предвещая своим изысканным эстетизмом начало конца средневекового художественного мышления.

Даже беглый взгляд на искусство трех крупнейших мастеров Древней Руси показывает, насколько глубока, философична была их живопись, отражавшая основные тенденции древнерусского искусства. Таких высот духовности русской живописи уже не суждено будет достичь никогда.

С.Г.

В.М. Липская

ЦИКЛИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ИЗМЕНЕНИЙ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА*

Костюм хотя и является одним из самых древних и «массовых» достояний культуры, все еще остается слабо изученным ее элементом, не имеющим глубокого и серьезного научного осмысления.

В системе современной культуры костюм действительно является одной из самых очевидных визуальных характеристик человека.

Само определение понятия «костюм» требует многочисленных уточнений. Тем более когда речь идет не об утилитарно-предметной, а знаково-символической природе костюма. Через призму костюма представляется возможным понять, каким хочет видеть себя человек начала XXI в., как реагирует он на изменения в культуре, в государственном устройстве, в общественной психологии и менталитете нации. Костюм как внешнее оформление собственного Я фиксирует определенные идеологические установки, маркирует эстетические, психологические и нравственные предпочтения людей, сообществ, государств, эпох.

Костюм в настоящем исследовании понимается как образная система, которая демонстрирует внешнему миру внутренний мир человека.

Костюм, покрывая-оформляя человеческое тело извне, в действительности представляет собой не еще один поверхностный

* Липская В.М. Циклический характер изменений в дизайне костюма // Вестник СПбГУ. – Сер. 6. – Философия, культурология, политология, право. – СПб., 2012. – Вып. 2. – С. 49–54.

слой, а выступает выражением внутренней сущности человека. Подобная мысль впервые была высказана Гегелем: «У всех народов, начинающих размышлять, возникает в большей или меньшей степени чувство стыда и потребность в одежде. Уже в древней Книге Бытия этот переход выражен в высшей степени многозначительно. Адам и Ева, до вкушения от древа познания, невинно расхаживают по раю нагими, но, как только в них пробуждается духовное сознание, видят, что они наги, и стыдятся своей наготы» (цит. по: с. 50).

Костюм и мода развиваются под действием совокупности разнообразных факторов, обсуждаемых во многих работах по истории костюма и социологии моды. Но при достаточно обширном научном осмыслении не существует на сегодняшний день разработанного философско-культурологического исследования теории и практики костюма и моды.

Для начала, подчеркивает автор, необходимо разграничить понятия «костюм» и «одежда», которые часто отождествляют. Под одеждой следует понимать вещи (платье, обувь, головные уборы, аксессуары и т.п.), из которых образуется костюм. Основная функция одежды – *защитно-утилитарная*. Костюм – художественная система предметов и элементов одежды, обуви, аксессуаров и др., характеризующая индивидуальность человека или эпохи. Основная функция костюма – *знаково-символическая*.

Одна из основных и наиболее очевидных особенностей костюма (и только как следствие – одежды!) – его постоянная изменчивость. В этом отношении можно утверждать, что именно динамика дизайна костюма в максимальной степени выражает и разрыв с ближайшим прошлым, и подготовку к ближайшему будущему.

Кроме того, особенностью дизайна костюма является то, что здесь модные изменения носят явно выраженный циклический характер. Это означает, что мода периодически «возвращается» к казалось бы давно устаревшим моделям костюма, воспроизводя (в общих чертах) прошлые, уже полузабытые разработки.

Попытки найти объяснение изменчивости моды в области костюма, выявить характер и продолжительность циклов предпринимаются снова и снова и приводят к положительным результатам, что позволяет констатировать наличие некоторых закономерностей развития моды и указать факторы, оказывающие влияние на

динамику изменений и определяющие временные границы длительных циклов.

Модные циклы можно разделить на кратковременные и долговременные. «Кратковременные совпадают с продолжительностью жизни продукта и могут составлять от 30 дней до двух лет. Долговременный же модный цикл может существовать на протяжении отрезков времени длиною в век, превышая продолжительность жизни большинства людей» (цит. по: с. 51).

Кроме того, можно с достаточной определенностью говорить и о содержательной стороне модных циклов, смена которых связана с периодическим воспроизведением очертаний силуэтов костюма. Так, согласно исследованиям Т.В. Козловой, цикличность женской моды определяет смена силуэтов в строгой последовательности: овал, трапеция и прямоугольник (с. 51).

Д. Робинсон, связывавший колебания «длинных» циклов со стремлением модных форм к достижению крайней (экстремальной) степени выраженности, считал, что при достижении таких крайних точек «происходит внезапное обрушение моды, которая не выдерживает своего собственного избыточного веса» (цит. по: с. 52). Согласно теории Робинсона, модная тенденция в своем развитии достигает пика примерно за 50 лет, после чего начинается движение в обратном направлении.

А. Кребер и Д. Ричардсон предприняли попытку показать динамику модных циклов, проанализировав конкретные изменения женского платья. Они проследили периодические трансформации женской одежды с XVII до XX в. по шести параметрам: длина юбки, ширина юбки, длина талии, ширина талии, глубина декольте и ширина декольте. Опираясь на «бихевиористские» процедуры, авторы объясняли эти изменения сугубо социокультурными факторами (социальные катаклизмы, войны). Исследователи обращали внимание на то, что именно в 1787–1835 и 1910–1936 гг. наблюдалась высокая степень изменчивости базового образца женской одежды, объясняя это резкими пертурбациями политической истории Европы.

Вплоть до XX в. костюм относили преимущественно к сфере декоративно-прикладного искусства, но и в этой сфере он существовал как максимально психологизированный вид предметного творчества. Кардинальные изменения культуры в XX в. привели к изменению характера костюма, который, как и все предметное окружение человека, начинает сдвигаться в сторону «развеществления».

Человек постепенно превращает одежду в костюм, а уже костюм помогает ему расширить степень своих свобод. Иными словами, костюм не просто следует за изменениями в обществе, а как продукт специфической творческой деятельности предвосхищает и даже в определенной степени организует и направляет эти изменения.

Облик современного человека меняется ежегодно. Дизайнер костюма как творческая личность, занимающаяся самым психологическим видом дизайнерской деятельности, обладает обостренным чувством времени. Он предчувствует образ завтрашнего человека, а значит, в определенной мере предсказывает то, что с нами со всеми произойдет в обозримом будущем (не только на уровне костюма).

Именно философия костюма может быть основанием для формирования теории костюма в целом, разработки концепции проекта, его воплощения, потребления и прогнозирования в рамках циклических закономерностей.

Э.Ж.

Е.Н. Францева-Дозорова

ФИЛОСОФЫ И МУЗЫКА*

Монография посвящена осмыслению феномена музыки, ее воздействию на человека, становлению науки о ней в трудах великих ученых и философов прошлого со времен Древней Эллады до Кеплера. В процессе исторического развития музыкального искусства «серьезная, философская» музыка стала сферой, в которой человек подготавливает себя к жизни, стремится к постижению ее смысла и гармоничному поведению.

Книга состоит из предисловия, 11 глав и указателя имен. В монографии систематизирован богатый фактический материал цитируемых античных и средневековых авторов со ссылками на первоисточники. Выдержки из трактатов Августина «О музыке» и «Гармония мира» Кеплера даны в переводе Е.Н. Францевой-Дозоровой.

На самом раннем этапе древнегреческой культуры мудрость, музыка и ее исполнение представляли собой неразделимый сплав музыкально-поэтического творчества и философии: «Уже в те древние времена (музыка) содержала столько науки и даже религиозного почитания, что одни и те же лица считались музыкантами, пророками – стихотворцами и мудрецами» (цит. по: с. 7). Полагают, что более демократичные термины «философ» и «философия» ввел Пифагор (VI в. до н. э.) вместо высокопарного и обязывающего слова «мудрец». В учебнике платоновской философии (I в. н.э.) дается определение этого понятия: «Философия есть тяга к мудрости» (цит. по: с. 7). А В.С. Соловьёв уточняет: «...“фило-

* *Францева-Дозорова Е.Н.* Философы и музыка: Часть I: От Пифагора до Кеплера: Культурологические очерки. – М.: Самообразование, 2007. – 240 с.

софия” означает стремление к духовной цельности человеческого существа – в таком смысле оно первоначально и употреблялось» (цит. по: с. 8).

Греческий писатель II в. Лукиан представляет философию богиней, дочерью Зевса. Ее владения – наука и музыкальное искусство. По древней мифологии музыка была связана с другими дочерьми Зевса – музами. Они были ее покровительницами, а имена их – тому подтверждение. О музах впервые говорится в текстах поэтов-сказителей, странствующих мудрецов-музыкантов. Гесиод в поэме «Теогония», касаясь многоликой деятельности муз, повествует, что они рождены, чтобы от их чудесного пения «улетали заботы, и беды душа забывала» (цит. по: с. 8). Вместе с тем они «поют о законах, которые всем управляют» и «радуют разум». Таким образом, музыка дочерей Зевса воздействовала на душу человека, управляла его разумом. Греческий историк II в. Павсаний приводит имена первоначально трех муз: Мелета – опытность, Мнема – память, Аэда – песня. Три или девять, они отражали многогранность понятия музыки и многозначность этого слова. А.Ф. Лосев, говоря о музах как о богинях поэзии, музыки, танца и научных занятий, переводит это слово как «мыслящие» (цит. по: с. 10). Следовательно, «музыка» подразумевает не только ритм в окружении мелодии, слов и движений, но и пространство разума, склонность к познанию. Гомер сравнивает музыкально-поэтическое искусство сказителя со способностью человека разумно излагать свои мысли: «Повесть прекрасна твоя; как разумный певец, рассказывал ты нам об ахейских вождях и о собственных бедствиях...» (цит. по: с. 10). Платон в диалогах говорит о музах как о покровительницах искусства, образования и философии: «А Музы и вообще мусические искусства названы, видимо, этим именем от страстного стремления и поиска философской мудрости» (цит. по: с. 11).

Музыкой и мудростью владели земные потомки муз и Аполлона – легендарные певцы-прорицатели Орфей, Мусей и Лин. Они являли для эллинов пример музыкально звучащей мудрости, были подлинным воплощением начала философии на земле Эллады. Диоген Лаэртский (III в.) свой труд «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» открывает именами этих странствующих музыкантов. Сохранившиеся отрывки из их сочинений важны как первые попытки осмыслить в поэтической форме про-

исхождение существующего мира, как первая постановка вопроса о начале мироздания. Фрагмент поэмы Лина «О природе космоса» посвящен картине единства мира, его бесконечности, «неуничтожимости» бытия. Платон и Аристотель обращают наше внимание на фрагменты поэм Орфея, подчеркивают его значимость как музыканта, но в равной мере и как философа. Орфеем, Мусеем и Лина были связаны с духовным течением «орфизм». «Орфизм», культивировавший мысль о бессмертии души, не был официально признанным верованием греков. С именем Орфея связано появление самого серьезного поэтического жанра, ему приписывается изобретение стихотворного размера эпических сочинений – гекзаметра.

Деятельность Орфея, Мусея, Лина продолжили легендарные поэты Гомер и Гесиод. Античные авторы в виде особой похвалы называли их мудрецами и софистами. Изваяния Гомера и Гесиода были единственными среди богов в группе скульптур одного из городов Сицилии. Гесиод – первый, кто систематизировал греческие мифы в поэме «Теогония». Появление богов у поэта символизирует зарождение и развитие жизни во Вселенной. Аристотель в «Метафизике» считает Гесиода первым, кто предпринял поиски начала, возникновения мироздания, а также причины движения. Платон в сочинении «Тезетет» в противоположность Аристотелю в ряд выдающихся философов Античности ставит не Гесиода, а Гомера. Подтверждением тому служат, в частности, строки «Илиады» об Океане как прародителе всего, где Гомер «объявляет все порождением потока и движения» (цит. по: с. 16).

Философскую направленность музыкально-поэтическим произведениям Античности придавало слово, заключенное в рамки определенного жанра – эпоса и поэтического размера – гекзаметра. Мелодическое сопровождение выполняло хоть и приятную, но служебную роль (голос, инструмент). Мысль, оснащенная музыкой, обретала дополнительные «крылья» для распространения. Певцов-сказителей называли рапсодами, а ранее аэдами. Со временем рапсоды становятся музыкантами-профессионалами, соревнуются на эллинских празднествах. В основе их репертуара лежат эпические поэмы классического наследия. Исполнение «Илиады» и «Одиссеи» использовалось родителями для воспитания детей. Элементами искусства рапсодов являлись знание законов метроритма, особенностей музыкального звучания языка эпоса, канонов композиции, правил в применении сравнений, эпитетов и т.п. Эти

нормы музыкально-поэтического искусства рапсодов будут уточнены и расширены в науке красноречия – риторике. Встречаются и диаметрально противоположные мнения об исполнителях эпических сочинений: «...рапсоды, как мне известно, знают наизусть поэмы, а сами совершенные глупцы» (цит. по: с. 18).

Философы, которых можно отнести к переходному периоду (Фалес, Анаксимандр, Пифагор, Ксенофан, Гераклит, Парменид, Эмпедокл), когда философская мысль продолжала пользоваться поэтическим жанром, музыкой ритма наряду с прозаической формой изложения, прославлены поисками основ мироздания. Из этой плеяды только основатель Элейской школы философии – Ксенофан – был, как Гомер и Гесиод, странствующим рапсодом. Его богатые, именитые ученики – Парменид и Эмпедокл – могли позволить себе дорогостоящие издания своих философских поэм, прибегали к услугам профессионалов-рапсодов.

В этот период в Древней Греции появляются различные философские школы, античные ученые делают открытия во многих областях человеческого знания. Нетрудно обнаружить причастность вышеназванных философов к сфере музыки. Например Плутарх и Диоген Лаэртский сообщают, что сочинения Фалеса написаны в стихотворной форме. Систему взглядов, в основе которой лежит идея мира как вечно живого огня, Гераклит излагал в виде афоризмов, написанных ритмической прозой. Для него фонетическая сторона языка, как звучание музыки, обладала властью выявления философской истины. Парменид был автором философского эпоса – поэмы «О Природе»: «...мыслить и быть – не одно ли и то же?» (цит. по: с. 25). Аристотель в «Поэтике» отмечает: «У Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме размера, поэтому первого правильно называть “поэтом”, а второго – натурфилософом скорее, чем поэтом» (цит. по: с. 27). Поэму Эмпедокла «Очищения» после кончины философа «исполнил в Олимпии от начала до конца рапсод Клеомен» (цит. по: с. 26).

Пифагор – самая легендарная и влиятельная личность из всей плеяды «досократиков». Он также использовал стихотворную форму для изложения своих взглядов. С Пифагора начинается история музыки как философской науки. За достижения в области теории музыки легендарного философа и ученого порой называли «Пифагор-музыкант». Основа философии Пифагора – «все есть число». Наибольшей значимостью для пифагорейцев обладали

первые четыре натуральных числа. Они обозначали целостность и тождество (1), движение и изменчивость (2), существование и протяженность (3) и (4) – среднее арифметическое чисел 2 и 6, среднее геометрическое чисел 2 и 8 и среднее «гармоническое». Геометрически этим числам соответствовали точка, линия, плоскость, объем. Числа (1, 2, 3, 4) в пифагорейском учении – первообраз и начало всего сущего. Именно эти же числа, как показали эксперименты Пифагора, лежат в основе «музыкальных пропорций», т.е. в основе музыкальных интервалов. Суть эксперимента Пифагора сводится к тому, что им была обнаружена зависимость звучания определенного музыкального интервала от соотношения длины двух струн, участвующих в создании данного звучания: 1 : 2 – октава, 2 : 3 – квинта, 3 : 4 – кварта. Благодаря открытиям Пифагора музыка приобретает статус математического знания. Связь между математикой и музыкой простиралась Пифагором до космоса. По Пифагору, расстояния между планетами определялись в соответствии с «музыкальными пропорциями». Впервые зримая красота и порядок космоса становятся пространством музыки. Пифагор и его последователи поставили музыку в один ряд с арифметикой, геометрией и астрономией. Эти четыре математических знания составили цикл наук, необходимых для образования философа. Автор монографии приходит к выводу, что именно Пифагор предопределил разделение музыки на «мировую», «человеческую» и инструментальную. Философ начинал утро с пения и игры на лире, используя отрывки из поэм Гомера и Гесиода. По словам Ямвлиха, он «ввел в употребление исключительно полезный способ исправления человеческих нравов и образа жизни с помощью музыки» (цит. по: с. 33). В лице Пифагора философия музыки получила своего первого представителя. Впервые сущностью музыки объявляется гармония числа, а пространством – космос. Она единственная из «ремесленных» искусств становится математическим знанием, преддверием философии. Отныне «музыкантами» будут называться философы, пожелавшие углубиться в теорию музыки – гармоник.

Взгляд Платона на музыку предопределяли авторитет Пифагора и пифагорейская философия власти числа. Наука музыки, гармоника для Платона представляет высшую ипостась. Музыка, способствующая совершенствованию души (лучшие образцы музыкально-поэтических жанров с эпосом во главе), получает одоб-

рительную оценку философа. Но по силе воздействия на душу человека философия для Платона, безусловно, превосходит музыку. «Ион», один из ранних диалогов, посвящен размышлениям философа о смысле музыкально-поэтического произведения и искусства музыканта-сказителя – рапсода. Философ и музыкант (Сократ и Ион) обсуждают не только смысл музыкально-поэтического творчества и музыкально-исполнительского искусства, но также особенности психологического состояния исполнителя при публичном выступлении: «Так и Муза – сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением» (цит. по: с. 42). В ходе беседы упоминаются имена легендарных исполнителей, основа репертуара этих певцов, названия поэтических жанров, разнообразие которых определяется музыкальными ритмами, виды музыкально-исполнительского искусства. Суть диалога заключена в вопросе Сократа о смысле музыкально-поэтического произведения и искусства вообще. Поэты, по Платону, – толкователи воли богов, рапсоды – поэтов. Абсолютной свободы у человека, занимающегося искусством, нет.

Диалог «Гиппий Большой», «Апология Сократа» продолжают обсуждение проблем, прозвучавших в «Ионе». «Протагор» дает нам представление о начальном музыкальном образовании греков и занятиях музыкальной наукой. В «Горгии» Платон ведет речь также о музыке и музыкально-поэтическом творчестве. Он подразделяет его на серьезное искусство (творчество Гомера и Гесиода), цель которого – печься «о высшем для души благе», о том, чтобы «слушатели стали бы лучше». Другое целиком обращено «на усаждение души» для всей массы необразованного люда. В число этого никчемного, по мнению философа, рода попадает вся инструментальная музыка, жанры хоровых сочинений, дифирамбы и трагедии. Здесь же Платон проводит мысль о близости ораторского искусства искусству поэтов, музыкантов. Поэзия и музыка для него – это область «для всех», философия – для исключительного круга любителей мудрости. В то же время очищение души музыкой в «Федоне» уравнивается с очищением, которое дает уму философия. Для настоящего поэта и музыканта это означает посвятить себя творению мифов, а для философа – рассуждениям. Платон разбивает своими доводами сравнение души с гармонией хорошо настроенного музыкального инструмента. В результате

данное сравнение признается поверхностным: только правдоподобным и только изящным.

В «Пире» Платон делает шаг к признанию музыки и музыкально-поэтического творчества как возможных и достойных тем философской беседы. О творческом наследии Гомера и Гесиода в речи Сократа говорится как о «потомстве, достойном зависти» (цит. по: с. 53). Платон подводит нас к мысли, что территория искусства и музыкально-поэтического творчества – это область божественной вечности. Звучит и нота уважения к труду музыканта – исполнителя и сочинителя напевов.

В диалоге «Федр» также присутствует эта уважительная интонация. Продолжается разговор о сравнении искусства красноречия с музыкально-поэтическим искусством. Говорится о сути и цели творчества вообще и музыкально-поэтического искусства в частности. В тексте сочинения Сократ противопоставляет музыканта-практика, неуча истинному «знатоку музыки», человеку, сведущему в теории музыкального искусства. Это теоретическое руководство дополнено в «Федре» импровизациями Сократа – поэтическими мифами и заключительной молитвой – гимном Пану. В серьезном произведении искусства должны найти отражение совершенные идеи – справедливости, красоты и блага. Кроме этого автор (Гомер или кто-либо другой) должен уметь рассуждать о смысле своего произведения. Здесь Сократ формулирует требования к исследовательской работе и последующей защите взглядов, изложенных в ней. А это уже истинный любитель мудрости – философ.

Сфере искусства, в том числе и поэзии, Платон отводит лишь шестое место среди различных видов человеческой деятельности. Это не мешает ему говорить о сходстве творческих процессов в области музыки и философии. В иерархии божественной «одержимости» Платон дарует искусству уже более высокую, третью позицию. Образ совершенного произведения, по Платону, это плод творческой одержимости и нацеленности разума на постижение истины. Одна из заповедей как ораторского искусства, так и поэтического произведения – «соответствовать целому». Если в «Горгии» говорилось о схожести в силе воздействия ораторского искусства и исполнения музыкально-поэтических и трагедийных произведений, то в «Федре» – о схожести не в воздействии, а в структуре построения воздействующего произведения, в логике

развертывания его формы. «Федр» полон импровизаций, небольших, но законченных художественных произведений разного жанра. Платон демонстрирует нам идеального философа – творца, умеющего как сформулировать принципы создания произведения искусства, так и воплотить их в конкретном произведении. Сближая по важности предназначение муз Каллиопы и Урании, Сократ в некотором смысле роднит философию и музыку: «Ведь среди Муз эти две больше всех причастны небу и учениям, божественным и человеческим, поэтому их голос всего прекраснее» (цит. по: с. 58).

В «Теэтете» о музыке говорится очень кратко, в «Софисте» – всего несколько слов. В «Филебе» Сократ затрагивает обе основные ипостаси музыки, как теоретическую, или науку музыки, так и практическую, т.е. искусство музыканта-инструменталиста и музыканта-поэта. Философ впервые говорит о прелести самой мелодии: «Я говорю о нежных и ясных звуках голоса, поющих какую-нибудь цельную и чистую мелодию: они прекрасны не по отношению к чему-то другому, но сами по себе и сопровождаются особыми, свойственными им удовольствиями» (цит. по: с. 60). Сократ характеризует науку музыки «искусством философствующих», а музыкально-поэтические произведения – «искусством большинства». В «искусстве большинства» достижение совершенства связано с упражнением и трудом. В инструментальной музыке для Платона содержится «много неясной примеси, устойчивости же мало» в ней (цит. по: с. 61). Человек, обладающий знанием науки музыки, становится не просто подлинно сведущим. Перед ним открываются двери самой мудрости.

В «Тимее» музыке отведена существенная роль в картине сотворения Вселенной. Следуя Пифагору, Платон нарисовал волшебную картину музыки космоса. Здесь музыка – звучащее воплощение числовой сущности Вселенной, совершеннейших пропорций внутри ее. Демиург в знаменитом фрагменте «Тимея» творит душу космоса. Ее структура представляет собой пропорционально разделенную, четырехоктавную систему музыкальных тонов, в основе которой лежат две геометрические прогрессии: 1, 2, 4, 8 и 1, 3, 9, 27. По поводу этого музыкально-теоретического фрагмента пифагорейского толка А.Ф. Лосев замечает, что «Платон завершает здесь двухсотлетнюю традицию в учении о числах и их космическом значении» (цит. по: с. 64). В желании упорядочить

нашу натуру мы должны, вероятно, подобно Пифагору, уметь вслушиваться в музыку неба и звезд или хотя бы понимать, что лучшие образцы нашей земной музыки – это ее отражение. Безупречная красота космоса и умопостигаемое совершенство его музыки – образец для нашего ума и души. Платон предопределяет разделение музыки на «мировую» и «человеческую».

В «Государстве» музыка рассматривается в двух аспектах: теоретическом и практическом. В ином качестве предстает перед нами Платон-политик. Во второй и третьей книгах «Государства» значительное место уделено музыке как важному элементу воспитания стражей порядка идеального общества. В небольшой части седьмой книги доминирует теоретический аспект науки о музыке как одной из четырех философских наук. В первой книге поэт-классик назван мудрецом и «божественным человеком», а в последней, десятой, все именитые поэты-музыканты, начиная с Гомера, этих званий лишаются. Уже первый эскиз «подлинного», «здорового» государства не включает в свои рамки ни поэтов, ни музыкантов, ни искусства в целом. По мнению Платона, существование искусства – признак роскоши, атрибут общества бесконечного стяжательства, войн и постоянного расширения территориальных границ. В целях воспитания здорового общества Платон предлагает ввести цензуру содержания музыкально-поэтического наследия: «...чем более они поэтичны, тем менее следует их слушать и детям, и взрослым...» (цит. по: с. 68). Затем следует критика «способа выражения». В «Государстве» разрешается использовать в основном один повествовательный способ изложения. Далее Платон переходит к контролю музыки, сопровождающей слова поэта. В результате стиль должен быть таким же монотонным и однообразным, как повествовательный способ изложения. Им изгоняются «расслабляющие» душу лады, оставляются лишь «мужественные» и «рассудительные», которыми признаны дорийский и фригийский. «Мы не совершаем, – сказал я, – ничего необычного, когда Аполлона и его инструменты (лиру и кифару) ставим выше Марсия и его инструментов (флейты)» (цит. по: с. 69). Право музыки на самостоятельное существование Платон не признает. Ее власть загадочна, таит опасности возможного нарушения «чистоты» помыслов и общественного устройства, в ней слишком много свободы. «...Надо установить, какие ритмы соответствуют скромной и мужественной жизни. А установив это, надо обязательно

сделать так, чтобы ритм и напев следовали за соответствующими словами...» (цит. по: с. 69). В глазах философа искусство и музыка обладают огромной силой как разрушительного для души свойства, так и созидательного. Новаторство в искусстве может обернуться перевертыванием всего «вверх дном, как в частной, так и в общественной жизни» (цит. по: с. 71). Более подробно о новаторстве – в «Законах» Платона. Говоря об особо образованных экспертах, философах типа Дамона, Платон дает ориентиры для работы цензора и критика. Душа подлинно воспитанного человека сравнивается с хорошо настроенным инструментом. Здесь закрепляется мысль из «Тимея» о существовании и связи «мировой» музыки и «человеческой», музыки сфер и музыки души.

Пятая книга «Государства» посвящена делу воспитания членов идеального общества, подготовки философски мыслящих людей. Именно философы должны участвовать в управлении государством. Все причастные к миру искусства отнесены к разряду «нелепых» людей. Любитель искусства в отличие от философа «...не способен видеть природу красоты самой по себе и радоваться ей» (цит. по: с. 73). Седьмая книга «Государства» знакомит с основными дисциплинами становления философского мышления – арифметикой, геометрией, астрономией и музыкой, точнее ее теорией. Впервые науке музыки посвящен специальный параграф. Сфера влияния музыкального искусства – душа, но не ум: «...ведь оно воспитывает нравы стражей: гармония делает их уравновешенными, хоть и не сообщает им знания, а ритм сообщает их действиям последовательность... Но познания, ведущего к тому благу, которое ты теперь ищешь, в мусическом искусстве нет вовсе» (цит. по: с. 73–74). Только наука способна к особому очищению ума, при котором «можно увидеть истину». Платон указывает на связь науки музыки с астрономией: «...как глаза наши устремлены к астрономии, так уши – к движению стройных созвучий: эти две науки – словно родные сестры...» (цит. по: с. 74). Для Платона «предмет (музыка) это сложный, поэтому мы расспросим их (пифагорейцев), как они все это объясняют...» (цит. по: с. 74). Он оставляет раскрытие подлинной значимости музыки будущему поколению философов.

В десятой книге «Государства» Платон возвращается к теме II–IV книг о роли поэзии и реально звучащей музыки в идеальном обществе. Повторяется мысль о непостижимости «природного

очарования» музыки, мелодии и ритма. Платон подвергает сомнению способность музыкально-поэтических произведений привести человека к постижению истины. Философ критикует как творчество Гомера и Гесиода, так и образ жизни этих странствующих поэтов-певцов. Предпочтение отдается фигурам других мудрецов – Анахарсиса, Фалеса, Пифагора и его последователей. Они – единственный образец, достойный подражания. Отсюда вывод: высота, на которой сияет солнце истины, недостижима для искусства музыки.

В «Законах» тема воспитания средствами музыкального искусства получает дальнейшее развитие. Здесь Платон обсуждает реально звучащие виды музыки: пение в сопровождении инструмента, а также пение в хороводах: «Порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, носит имя гармонии. То и другое вместе называется искусством хора» (цит. по: с. 77). Речь идет о музыке «для всех», для «большинства»: «хорошо воспитанный человек должен уметь прекрасно петь и плясать» (цит. по: с. 77). Но необходим и страж закона, «должностное лицо, выбранное для попечения над музыкой» (цит. по: с. 79). Это верхушка, управляющая системой музыкального воспитания граждан в государстве. Используя поэтическое дарование поэтов и музыкантов, «они произведут выбор из древних сочинений и допустят те, что окажутся подходящими... сочинения с недостатками они многократно подвергнут исправлению» (цит. по: с. 80). А далее осуществляется контроль, чтобы в них «ничего не менялось» (цит. по: с. 81). В новаторстве Платон не исключает проявления ростков «презрения к старине», сомнений в незыблемости существующих законов и, следовательно, попытках их изменить: «Итак, наше решение будет следующим: никто не должен петь либо плясать несообразно со священными общенародными песнями и всеми принятыми у молодежи плясками. Этого надо остерегаться больше, чем нарушений любого другого закона» (цит. по: с. 81). Чисто инструментальная музыка кажется ему особенно таинственной по воздействию и, следовательно, опасной: «В таких случаях, когда ритм и гармония лишены слов, бывает очень трудно распознать их замысел» (цит. по: с. 82). А далее Платон говорит о ее бессмысленности: «Отдельно взятая игра на флейте и на кифаре включает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» (цит. по: с. 82). Свобода художника в его государстве находится под контролем

стража порядка, не подпускающего к восприятию сочинений сомнительных по замыслу и воплощению: «Поэтому теперь вы, потомки изнеженных Муз, покажите сначала правителям ваши песнопения...» (цит. по: с. 83).

Если в «Законах» шла речь о воспитании «большинства» и значит, о музыке «для всех», то в «Послезаконии» говорится об элите общества. Здесь Платон устанавливает следующий порядок перехода от одной науки к другой: «Главная и первая из них» – арифметика, затем геометрия и стереометрия, музыка и, наконец, астрономия. По Платону, истинный музыкант – мудрец, усвоивший связь между гармонией и числом, музыкой и математикой, что «действительно удивительно и божественно для вдумчивого мыслителя» (цит. по: с. 84).

Тексты обеих работ Аристотеля «О музыке» не дошли до наших дней. Поэтому его понимание музыки можно исследовать по концу седьмой, всей восьмой книге «Политики», а также по высказываниям в «Поэтике», «Метафизике», «О небе». Аристотель критичен к пифагорейским идеям музыкально звучащего космоса. У него трудно найти что-либо относительно науки музыки. Аристотель – первый философ, который дает определение сущности музыки без опоры на ее физико-математические свойства и философию числа. Он делает акцент на пифагорейские идеи и легенды, в которых подчеркивались особенности воздействия музыки на психику человека. Аристотель определяет три направления влияния музыки на человека: во-первых, отдых и развлечение; во-вторых, развитие и гармония души; в-третьих, досуг и развитие ума. Для свободнорожденного грека это «предмет воспитания, забава или способ времяпровождения» (цит. по: с. 87). От музыки «вообще» наслаждение «...способны испытывать даже некоторые из животных, а также вся масса рабов и слуг» (цит. по: с. 87). По Аристотелю, «...вся деятельность человека направлена частью на необходимое и полезное, частью на прекрасное» (цит. по: с. 88). И далее «...для умения пользоваться досугом в жизни нужно кое-чему учиться, кое в чем воспитываться и как это воспитание, так и это обучение заключают цель в самих себе...» (цит. по: с. 88).

В конце седьмой книги «Политики» Аристотель определяет структуру души человека: «...мы различаем и в душе две части: не имеющую разума и одаренную разумом; свойства их – числом два, из которых одно – стремления, другое ум» (цит. по: с. 89). Музыка

для Аристотеля отражает сложную гармонию двух частей души: ума и стремлений. В восьмой книге «Политики» философ говорит в основном о силе воздействия на ту часть души человека, которая обладает «стремлениями». Музыка – предмет, который образует «человека» в человеке. Именно поэтому, утверждает он, «предки наши поместили музыку в число общеобразовательных предметов» (цит. по: с. 90). «Обычными предметами обучения являются четыре: грамматика, гимнастика, музыка и иногда рисование...» (цит. по: с. 90). Аристотель акцентирует внимание на особенности музыки как занятия, которое «само по себе прекрасно», вне практической пользы. Наиболее ценное свойство музыки – ее способность воздействовать на душу и нрав человека. Примером тому являются «песни Олимпа; они, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть возбуждение нравственной части души» (цит. по: с. 94). Несмотря на традиционное предпочтение музыки со словом, философ все же внимателен в своих рассуждениях и к «чистой музыке»: «Ритм и мелодия содержат в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержанности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств... мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с действительностью» (цит. по: с. 94–95). «...Что касается мелодий, то уже в них самих содержится подражание нравственным переживаниям» (цит. по: с. 95).

В «Проблемах» воздействие мелодии и сама музыка объявляется энергией: «Ведь это воздействие и есть уже энергия, как нечто этическое, и она порождает этические свойства...» (цит. по: с. 95). Музыка, в отличие от «застывшей картинки» скульптуры или живописи, – поток, текучесть, движение, явно ощущаемая ухом изменчивость. Если музыка само переживание, то скульптура и живопись лишь отображение его. Поэтому воздействие музыки связано с более сильными переживаниями души. Разным состояниям души соответствует многообразие ладов и мелодий, написанных в этих ладах. Отсюда «...мы утверждаем, что музыкой следует пользоваться не ради одной цели, а ради нескольких...» (цит. по: с. 97). Аристотель, как и Платон, исключает из музыкального воспитания музыку «вне слова». Но все же общество в государстве Аристотеля в отношении музыки выглядит более свободным, чем у Платона. Энтузиастические и практические мелодии,

сочиненные в разных ладах, достояние всех и каждого. Наслаждение от музыки уравнивает всех людей и одновременно их объединяет. Музыка для Аристотеля это соединение удовольствия и красоты – счастье, к которому должен быть устремлен человек. Время же, отданное общению с ней, наполнено истинным смыслом нашего существования на земле.

В трактате «О небе» Аристотель касается красивой легенды о «музыке сфер». Отмечая «изысканность и поэтичность» этой пифагорейской теории, он категорически отвергает ее истинность, поскольку она не соответствует «наблюдаемым фактам»: «...утверждение, согласно которому движение светил порождает гармонию... при всей своей остроумности и оригинальности тем не менее неверно» (цит. по: с. 98). Обсуждение и доказательство невозможности существования «музыки сфер» дано в главе 9 трактата. Удаляя музыку от космоса, Аристотель приближает ее к человеку, к космосу его души.

В «Поэтике» о музыке говорится как о сопутствующем элементе, украшающем разные жанры поэтического творчества. В целом суть искусства как подражания реальности, по Аристотелю, не в копировании, а в конструкции смысла и формы произведения. Из чего оно создается – не имеет существенного значения. Слова философа о принципах оценки творческой свободы художника звучат современно: «...невозможное, но вероятное следует предпочитать возможному, но неубедительному» (цит. по: с. 99). Аристотель сравнивает изложение исторических фактов в творчестве, например, Гомера и историографом: «Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо – поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» (цит. по: с. 99). А.Ф. Лосев отмечает, что Аристотель первый, кто выразил мысль о произведении искусства как о жизнеспособном организме, видоизменяющемся в процессе истории своего существования: «...Поэтому произведения искусства историчны, они живут в истории, видоизменяясь в своем внутреннем эйдосе, в зависимости от условий человеческой действительности, от смены эстетического вкуса» (цит. по: с. 100). По А.Ф. Лосеву, метафизика Аристотеля выросла на почве искусства и художественного творчества. Даже когда идет речь о таких категориях, как истина, форма, единое, потенция, цельность, число, сущность, Аристотель привлекает для пояснения примеры из области музыки – «по аналогии». Так, формулируя содержание

понятия «цельность», философ обращается к музыкальной гармонии: «...гармония, например, состоит из элементов неоднородных и у нее – определенное положение частей, но нецельной она не бывает» (цит. по: с. 102).

Область музыкальной науки будто специально была оставлена Аристотелем для его ученика – Аристоксена. Легенда приписывает «Аристоксену-музыканту» более четырехсот трудов. Среди них сочинения «О музыке», «О восприятии музыки», «О ладах», «Элементы ритмики», «Элементы гармоник», «О началах гармоник», «О мелопеях», «Об инструментах», «О флейтах...», «Об изготовлении флейт», «О флейтистах» и т.д. Переводчик и комментатор издания «Элементов гармоник» В.Г. Цыпин сравнивает плохо сохранившиеся сочинения философа-музыканта с остатками монументального древнегреческого храма: «В связи с Аристоксеном приходится говорить о цельности не текста, а выработанной концепции. Текст же, возможно, составлен из нескольких его сочинений» (цит. по: с. 104). Представленное Аристоксеном учение – часть огромного здания музыкальной науки, строителем которого он сам и является: «Ни в чем из этого никто еще не приобрел познания; все вышеупомянутое нам самим придется исследовать с самого начала, потому что мы не слышали об этом ничего, что заслуживало бы внимания» (цит. по: с. 107). А.Ф. Лосев, солидаризируясь с мнением других исследователей Античности, писал, что Аристоксен «не только основал собственно греческую музыкальную науку, но его можно почти безоговорочно назвать теоретиком музыки в современном смысле слова и основоположником всей западной философии музыки» (цит. по: с. 103).

Аристоксен представил развернутую систему музыкальной науки, которая включает разделы, изучающие гармонику, ритмику, метрику и музыкальные инструменты: «...исследование гармоник – только часть его (музыканта) дела, наряду с исследованием ритмики, метрики и инструментов» (цит. по: с. 105). Музыка в понимании Аристоксена – область приложения сил создателя музыкально-поэтических произведений, а также исполнителя и слушателя, но, может быть, главное – музыканта-философа. В соответствии с античной философской традицией для Аристоксена верховный глава и направляющая сила в исследовании – разум и познание с помощью разума. Он высказывается о музыке, применяя философские категории: «Не следует забывать о том, что знание му-

зыки – это знание одновременно неизменного и изменяющегося, что распространяется, можно сказать, на всю музыку и на все ее части» (цит. по: с. 106). Философ акцентирует внимание на том, что процесс восприятия музыки невозможен без наличия и помощи памяти: «Ибо из двух этих вещей складывается постижение музыки – из восприятия и памяти: нужно воспринимать становящееся и удерживать в памяти ставшее. Иначе никак нельзя следовать тому, что имеется в музыке» (цит. по: с. 108).

Гармоника Аристоксена состоит из семи разделов; роды, интервалы, звуки, системы, лады, метаболы, мелопея. По мнению философа, «прежде всего, должны быть схвачены сами феномены» (цит. по: с. 107). Началом всего, что относится к музыке, он справедливо считает чувственное восприятие. Его позиция противоположна взглядам пифагорейцев: «Весь музыкальный мелос, возникающий в голосе или инструментах, мы рассматриваем как целое. Но исследование возводится к двум (началам): к слуху и разуму» (цит. по: с. 108). Аристоксен дал новое направление науке музыки. Он повернул от арифметических спекуляций и математических исследований акустических свойств музыки к анализу живой музыкальной ткани. Философ считал, что «ничто из чувственно воспринимаемого не имеет настолько полного и замечательного порядка», как музыка (цит. по: с. 108).

Мыслители начала нашей эры Плутарх, Никомах Герасский, Феон Смирнский, Секст Эмпирик рассматривали музыку как звено в цепи наук, открывающих путь к философии – истинной цели знания. Из перечня работ, в которых Плутарх рассуждает о музыке, видна его приверженность идеям Платона: «Платоновские вопросы», «Застольные беседы», «О происхождении мировой души по “Тимею” Платона», «О музыке». Для Плутарха космос – это видимый, выверенный и прекрасный облик души мира, которая своей внутренней музыкой влияет на человека. Подчинение ей дарует человеческой душе божественную гармонию. Музыка – место встречи божественной сути человека с душой мира и красотой космоса. Плутархом дается оригинальная трактовка древних изображений богов с музыкальными инструментами: «Теологи древности, наши первые философы, изображали богов с музыкальными инструментами в руках, не потому, конечно, что боги играли на лире или на флейте, а для того, чтобы показать, что гармония и

созвучие являются достойнейшими атрибутами богов» (цит. по: с. 112–113).

В девятой, последней книге «Застольных бесед» речь идет о музах и мусическом образовании. К сожалению, части девятой книги, которые посвящены музыкально-теоретическим проблемам, утрачены. В сохранившейся части книги обсуждаются предания о числе муз. В концепции, излагаемой Плутархом, муз первоначально три (Нэта, Меза и Гипата): «Как я думаю, древние поняли, что все связанные со словом науки и искусства относятся к трем рядам, философскому, риторическому и математическому; в соответствии с этим они считали их благодатными дарами трех божеств, которых и называли Музами» (цит. по: с. 113–114). Философ хочет видеть музыку как исключительно математическое знание, находящееся в родственных связях с философскими науками и самой философией. В «Застольных беседах» нет ни слова о музыке вне танца, вне слова и вне числа. Плутарх лишь сближает танцевальное искусство с поэтическим. Философ уподобляет людей, безудержно подчинившихся чарам чисто инструментальных напевов, стаду домашних животных. Он предлагает «...на мелодию и ритм смотреть как на своего рода приправу, не предназначенную к тому, чтобы лакомиться ею самой по себе» (цит. по: с. 115). Инструментальная музыка для Плутарха – «острое и могущественное зелье мелодий и ритмов», которые «пленяют и совращают нас» (цит. по: с. 115).

Трактат Плутарха «О музыке» важен тем, что содержит сведения о не сохранившемся трактате Аристотеля по гармонике. Круг обсуждаемых вопросов касается истории музыки: ее создателей, исполнителей, видов и жанров, а также связей с поэзией. Данными вопросами, как ясно из текста, занимаются школы Платона и Аристотеля, а также учителя гармонии и грамматики. Здесь «практик» Лисий передает слово «теоретику» Сотериху, «...занятия которого не ограничиваются областью музыки, но обнимают весь цикл знаний между тем как я практиковался более в области исполнения музыки» (цит. по: с. 117). По Сотериху, «...ни гармония, ни ритмика, ни какая-либо другая из так называемых специальных наук не достаточна сама по себе для определения характера и оценки композиций» (цит. по: с. 117). Сотерих видит сущность воздействия музыки в том, чтобы «сообщить душе чистую, мелодичную и гармоничную целостность» (цит. по: с. 117). Здесь во главу угла

ставится замысел музыкального произведения, то, ради чего оно создавалось. Поэтому уровень разговора о музыке – философский. Хозяин пира говорит о связи музыки с гармонией сфер. Трактат «О музыке» проникнут духом почтения к пифагорейско-платоновской школе, но его автор относится с уважением и к музыкально-эстетическим изысканиям перипатетиков. Персонаж, осведомленный в науке музыки, говорит не только о числовой гармонии, но делает попытку осмыслить реально звучащее музыкальное произведение.

Трактат «О том, что полезно в математике для чтения Платона» Феона Смирнского представляет собой краткий курс цикла философских наук с обобщенным изложением основных понятий: «Приступить к изучению сочинений Платона, будучи уже сведущим во всей геометрии, всей музыке, всей астрономии – это, если кому доведется, великое счастье» (цит. по: с. 119). Музыка подразделяется философом на реально звучащую, умопостигаемую и «космическую». Основное внимание автор уделяет умопостигаемой музыке. «Введение в арифметику» и «Руководство по гармонике» Никомаха Герасского понимается сложным единством, в котором первое должно предварять изучение второго. Трактат Боэция «О музыкальном установлении» фактически является переводом вышеуказанных сочинений Никомаха Герасского с греческого языка на латынь. Здесь термин «квадрувиум» – перевод с греческого «четырепутье» – символ четырех математических наук, ведущих к философии. Эти же работы играют роль подготовки к восприятию третьего сочинения Никомаха Герасского «Теологументы арифметики». Его дословное изложение мы находим у Ямвлиха. Определяя число как эйдос сущего, Никомах хочет подвести нас к мысли, что первые четыре числа можно понимать в качестве символов арифметики (1), музыки (2), геометрии (3) и астрономии (4): «Без этих наук невозможно изучить виды сущего, ни найти в сущем истину, знание которой – мудрость, ни вообще, похоже, невозможно правильно заниматься философией» (цит. по: с. 120).

Секст Эмпирик (школа античного скептицизма) оставил около 30 сочинений. Среди них – небольшой трактат «Против музыкантов». Во введении дается лаконичная характеристика различного понимания музыки. Здесь содержится также краткий свод наиболее значимых положений античной философской мысли о музыке.

«Однако если музыку можно мыслить в стольких видах, то в настоящее время следует выставить возражения, ей-богу, не против какой-нибудь другой музыки, но той, которая мыслится в первом значении, поскольку, в сравнении с прочими видами музыки, она оказывается наиболее совершенной» (цит. по: с. 121). Отсюда видно, насколько абсурдным Сексту Эмпирику кажется признание музыкально-теоретического знания наиболее «совершенной» музыкой. Секст Эмпирик останавливается на этическом воздействии музыки как подобии философского воздействия: «...мы принимаем и музыку, за то, что она достигает тех же результатов, что и философия, распоряжаясь нами не насильственно, но с какой-то чарующей убедительностью» (цит. по: с. 122). Затем это положение разбивается его ироничным замечанием, что, мол, выходит, «флейтисты гораздо больше имеют значение для наставления в нравственности, чем философы» (цит. по: с. 122). Выводы, касающиеся музыки, являются здесь блистательным примером «подтверждения некоторых истин, достигаемых как раз в момент их отрицания» (цит. по: с. 122).

(Продолжение следует).

В.И. Довгий

ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

Блэр Рубл

ГОРОДСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В ЭПОХУ МАСШТАБНЫХ МИГРАЦИЙ*

Блэр Рубл – директор Института Кеннана и Программы по сравнительной урбанистике Международного научного центра Вудро Вильсона. Автор пишет, что «урбанизация и миграция представляют собой два аспекта развития человечества» (с. 36). Городская гражданская культура во имя идентичности должна вообрать в себя разнообразие жителей, как индивидуальное, так и групповое. Культурное разнообразие городов является их неотъемлемой особенностью. Так, например, городские власти Санкт-Петербурга «активно способствуют развитию межкультурной толерантности» (с. 37). В Польше города Лодзь и Вроцлав также считают нормой исторически сложившееся культурное разнообразие.

«К 40-м годам XVII века люди, жившие на территории теперешнего Нью-Йорка, говорили на 18 языках» (с. 39). Такова была специфика этого города. Американский поэт Уолт Уитмен полагал, что понять Нью-Йорк можно только, если прислушаться к его великолепной какофонии. Ведь характерными чертами Нью-Йорка были множественные культурные группы, отчетливое расслоение элит и миграция огромной массы людей¹.

* *Рубл Б.* Городское многообразие в эпоху масштабных миграций // Вестник Института Кеннана в России. – М., 2012. – Вып. 21. – С. 36–44.

¹ Нынешний Нью-Йорк был основан голландцами в 1629 г. под названием Нью-Амстердам, но в 1664 г. захвачен англичанами и переименован в Нью-Йорк. – *Прим. ред.*

Примером городов, разделенных по языковому принципу, является Монреаль. Там «осели десятки тысяч мигрантов из разных стран» (с. 41). Монреаль часто ассоциируют с выражением «два одиночества», по названию романа канадского писателя Хью Макленнана «Two Solitudes» («Два одиночества», 1945), в котором франкоговорящая Канада противопоставляется англоговорящей Канаде. Дело в том, что Монреаль «населен представителями обеих языковых групп и по сей день остается эпицентром обсуждения языковых и межкультурных проблем» (с. 42). Впрочем, городские сообщества Монреаля изыскивают возможности для адаптации различных социальных групп, и это показывает, что положительные изменения возможны в каждом городе, где существует этническое многообразие населения.

«Когда у нас на Западе речь заходит о российских городах, – пишет Блэр Рубл, – тема многообразия редко выходит на передний план» (с. 43). А ведь многие крупные города России стоят перед лицом тех же проблем, которые решаются в Монреале. Так, в Казани проживают русские (48,8%), татары (47,5%) и весьма значительное количество представителей других национальностей. А в Ростове-на-Дону, кроме русских, живут украинцы, армяне, белорусы, татары, азербайджанцы, турки и др. Автор реферируемой статьи считает, что в таких городах следует создавать «зоны контакта» (веб-сайты, блоги, студенческие клубы, спорткомплексы и проч.), чтобы превратить во вполне обычное явление общение между людьми различных взглядов.

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Н.Л. Лопатина

И.А. ИЛЬИН О КУЛЬТУРЕ И РЕЛИГИИ*

Выдающийся русский философ Иван Александрович Ильин (1883–1954) родился в России, когда либеральные реформы Александра II начали давать позитивные результаты, притом что контрреформы Александра III уже вступали в силу. Ильин пережил три русские революции, Первую мировую и Гражданскую войны¹. Размышляя над причинами войн и революций, он называл их «судорожными спазмами современной культуры» (цит. по: с. 54).

Ильин отличал культуру от цивилизации, полагая, что культура есть явление внутреннее и захватывает самое глубину человеческой души. Тогда как цивилизация – это внешнее материальное проявление достижений народа. Народ может иметь древнюю и утонченную духовную культуру, но в вопросах внешней цивилизации быть отсталым. И наоборот, быть на высоте технических достижений, но в культуре переживать упадок.

В своих работах Ильин много внимания уделял выяснению вопроса, что есть русская культура. Он не занимался вопросами определения культуры как таковой. Для него была очевидна связь культуры и религии. Философ полагал, что для понимания культуры какого-то народа необходимо заглянуть в сферу его религии и веры.

* Лопатина Н.Л. И.А. Ильин о культуре и религии // Научное мнение: Научный журнал. Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2011. – № 6. – С. 54–57.

¹ В 1922 г. И.А. Ильин был выслан из советской России.

Ильин не рассматривал религию как элемент культуры. Скорее, религия есть первооснова культуры. «Культура начинается там, где духовное содержание ищет себе верную и совершенную форму» (цит. по: с. 54).

Источником русской культуры, по Ильину, было православие. И именно оно давало культуре жизненную силу и цельность. «Философ считал, что творческий акт культуры русского народа определился тогда, когда славянин увидел несовершенство своих языческих богов и обратился к Богу любви. А Бога любви можно обрести только благодаря любви и в любви» (с. 55).

Ильин считал, что культура творится изнутри. Она есть создание души и духа. Поэтому так важна религия в формировании культуры. Именно религия формирует дух и душу. В культуре России отразились религиозные православные установки: любовь к свободе, живая совесть, вера в божественное становление человеческой души и природы, смирение, терпение, душевное очищение.

Огромное значение в творческом акте культуры Ильин уделял любви, поскольку дух христианства есть дух любви. «Любовь же есть первая и величайшая способность – принимать, утверждать и творить... любовь противопоставляется сразу – и отвлеченному рассудку, и черствой воле, и холодному воображению, и земной похоти. Но противопоставляется так, что все эти способности, подчиняясь любви и насыщаясь ею, обновляются и перерождаются... Вот почему христианин не верит в культуру без любви» (цит. по: с. 55).

Ильин полагал, что христианская культура есть ответственное дело, сущность которого усвоить Дух Христа и творить из него земную культуру человечества. Христианскую культуру может создавать только христиански укрепленная душа.

Ильин был уверен, что произведение художественно не тогда, когда «эффективна» и «оригинальна его эстетическая материя, но тогда, когда оно верно своему сокровенному, духовному предмету» (с. 55).

Обязательным условием для культуры и веры Ильин считал свободу. «Православный русский верит в свободную волю и в свободную совесть, и то и другое для него – краеугольные камни христианского мировоззрения» (цит. по: с. 55).

Философ полагал, что христианство внесло в культуру человечества «некий новый благодатный дух, тот дух, который должен

был оживить и оживил самую субстанцию культуры, ее подлинное естество, ее живую душу» (цит. по: с. 56).

«Вся история христианства есть, собственно говоря, не что иное, как единый и великий поиск христианской культуры» (там же).

И.А. Ильин указывал на то, что почти все русское искусство (за исключением ваяния и танца) имеет своим историческим и духовным первоисточником религиозность.

Он писал, что религия оказала влияние и на поведенческую культуру россиянина. Источник его долготерпения и стойкости есть понимание очищения. Христианин уверен, что необходимо переносить все тяготы земной жизни – болезни, нужду, лишения как небесное наставление, как очищение.

Находясь в эмиграции, Ильин глубоко переживал события, происходящие в России. Его очень беспокоил фактический запрет религии в России, поскольку он был убежден, что это влечет за собой изменение культуры во всех ее проявлениях.

Культуру и религию Ильин представлял как единый живой организм. Этот организм, по его мнению, и был разрушен в годы советской власти. Боль и сердечное переживание этого чувствуется во многих его работах.

Э.Ж.

Сергей Гогин

ОСНОВЫ РЕЛИГИОЗНЫХ КУЛЬТУР В ШКОЛЕ: ОБРАЗОВАНИЕ ИЛИ ВОСПИТАНИЕ?*

Допустив идею политического и экономического плюрализма, горбачёвская перестройка вынула из страны идеологический стержень, скреплявший шаткую, как оказалось, конструкцию под названием Советский Союз. Получив встряску в виде ГКЧП, «дети разных народов» поспешили разойтись по национальным квартирам и традиционным культурам. Новая же, постсоветская, Россия так и не обрела адекватной идеологической скрепы, способной консолидировать нацию, если не считать таковой лозунг «Обогащайтесь!»

В этот момент возвышают голос религиозные лидеры. Надо идти в школы, говорят они, ибо нас спасет только духовно-нравственное просвещение подрастающего поколения. Происходит нечто вроде «пробуждающего переживания»: власть заговорила о мировоззрении граждан, об общей системе ценностей и, кажется, совсем не прочь придать национальной идее религиозную окраску.

В августе 2009 г. выходит поручение президента России о введении в школах предметов духовно-нравственного содержания, а 29 октября появляется распоряжение правительства, утвердившее план мероприятий по апробации курса «Основы религиозных культур и светской этики» (ОРКСЭ). Целью курса провозглашалось «формирование у младшего подростка мотиваций к осознан-

* Гогин С. Основы религиозных культур в школе: Образование или воспитание? // Неприкосновенный запас. – М., 2012. – № 3. Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/3>

ному нравственному поведению, основанному на знании и уважении культурных и религиозных традиций многонационального народа России, а также к диалогу с представителями других культур и мировоззрений».

К концу 2011 г. официальные лица сочли эксперимент практически законченным, причем успешно. ОРКСЭ вводится в четвертых классах с начала 2012/13 учебного года; курс рассчитан на 34 учебных часа, т.е. один час в неделю. Курс включает в себя шесть модулей: «Основы православной культуры», «Основы исламской культуры», «Основы буддийской культуры», «Основы иудейской культуры», «Основы мировых религиозных культур» и «Основы светской этики». Преподают их, как правило, учителя истории, литературы, мировой художественной культуры, начальных классов. Выбор модуля зависит от желания родителей и учеников, которое выясняют путем анкетирования. На него влияют не только объективные факторы (национальный состав территории), но и субъективные – активность местных религиозных организаций, личные пристрастия чиновников, сложившиеся отношения местной власти с лидерами религиозных конфессий. Есть и еще один фактор – административный энтузиазм, когда родителей просто ставят перед фактом.

Школьный курс ОРКСЭ, по мнению автора статьи, – «это ностальгия в квадрате, попытка примирить устремление в будущее не только с советским прошлым с характерной для него ведущей ролью государствообразующей идеологии, но и с досоветской православной Россией».

Судя по высказываниям чиновников от образования, священников и гражданских активистов, общего понимания целей и характера «духовно-нравственного» курса ОРКСЭ не существует. Цели эти видятся по-разному: идеологический предмет, который учит любить Родину; воспитательный предмет, опирающийся на нравственные ценности и гуманизм религий; тест на демократическую и гражданскую состоятельность современного общества; предмет, который в конце концов приведет школьников в храмы; познавательный, а не вероучительный предмет.

Очевидно, сама конструкция курса противоречива и вызывает замешательство: это культурологический, т.е. образовательный, предмет или, скорее, нравственно-воспитательный? Противоречивая идеология курса приводит в замешательство и родителей, ко-

торые выбирают для своих детей (и преимущественно – за них) модуль для изучения. Очевидно, выбор зависит от того, какой результат ожидается от преподавания курса. Те, кто за диалог культур во имя согласия, предпочитают «Основы мировых религиозных культур»; те, кто за нравственное воспитание детей и за изучение традиционной религии, выбирают ОПК или основы иных религий; те же, кто считает, что в школе дети должны в первую очередь учиться, выбирают светскую этику. В пользу этики высказываются и те родители, которые боятся, что педагоги выйдут за рамки светского образования и начнут склонять детей к вере.

Поскольку культура и религия не только объединяют, но и разъединяют, существует опасение, что обучение разным религиям закладывает возможное противостояние в обществе. Поэтому методисты считают, что выбор модуля светской этики часто отражает осознанное желание родителей подготовить детей к жизни в многонациональной среде, избежать конфликтов.

По статистике Минобрнауки, с начала эксперимента во всех регионах 42% родителей выбрали «Основы светской этики», 18% предпочли «Основы мировых религиозных культур», около 30% – православие, 9% – ислам, буддизму и иудаизму досталось по 1% школьников.

Минобрнауки, под влиянием церкви поддавшись соблазну «ностальгической модернизации», положило в основу концепции ОРКСЭ конструкт «духовно-нравственного воспитания» и перекачивает его из документа в документ, не решив для себя основного вопроса: что первично – духовность или нравственность? Они лежат хоть и в пересекающихся, но все же разных плоскостях, что сильно усложняет задачу для школьного учителя, прослушавшего недельный курс по методике преподавания «Основ православной культуры» или «Основ светской этики». «Можно упростить понимание духовно-нравственного воспитания до геометрической аналогии: духовность – это вертикаль, связывающая человека с Богом, а нравственность – это горизонталь, связывающая человека с другими людьми. Получается, что сегодня школа поставила ребенка в перекрестие этого прицела и палит по нему, наугад отмеряя мощность заряда».

Если признать, что духовность – это атрибут исключительно религиозного сознания, как считают священники и воцерковленные педагоги, а нравственность – атрибут сознания светского, то

все осложняется. В этом случае самим четвероклассникам и их родителям по сути предлагается оперативно решить для себя основной вопрос философской этики, чтобы выбрать подходящий модуль: основы религиозных культур – для воспитания духовности, светскую этику – для воспитания нравственности. В этой ситуации предмет «История мировых религиозных культур» выбивается из ряда «нравственных» модулей как наиболее ориентированный на чистое знание.

Церковные и светские педагоги соглашаются с необходимостью инкорпорировать духовно-нравственное воспитание в гуманитарные предметы школьной программы. Эти рассуждения ставят под сомнение саму необходимость курса ОРКСЭ. Выходит, что государство, церковь и педагоги пошли по простому пути: оказалось легче внедрить в школы духовно-нравственное воспитание отдельным предметом, назвав его культурологическим, раздать учебники и методички, заставить учителей пройти недельные курсы повышения квалификации вместо того, чтобы грамотно вписать духовно-нравственную проблематику в уроки истории и литературы, что потребовало бы от учителей-предметников качественно иной, более высокой, квалификации.

Заложено ли мессианство в российском менталитете или таков отклик учителей на призыв к ностальгической модернизации? Во всяком случае преподавателям, в первую очередь православной культуры, среди провозглашенных целей ОРКСЭ ближе оказалось именно воспитание, которое многие из них восприняли почти как проповедническую миссию. Личные отношения учителя с Богом отражаются и на методических аспектах преподавания религиозных культур. Хотя священники и православные учителя убеждают, что Библия науке не противоречит, не исключено, что в будущем стараниями воцерковленных педагогов столкновение научного мировоззрения с религиозным породит «обезьяньи процессы» (креационисты против дарвинистов), как это было в США.

Как правило, учителя говорят, что лучше начинать преподавание религиозных культур в младших классах и чем раньше, тем лучше, потому что к пятому классу у детей уже есть «характер», а маленьким можно рассказать о Боге простыми словами: есть детская Библия, есть мультфильмы с библейскими сказаниями. Создается ощущение, что учителя апеллируют к раннему возрасту, потому что боятся «взрослых» вопросов, на которые не смогут от-

ветить по причине недостаточной религиозоведческой и методической подготовки. По мнению ряда из них, в младшем школьном возрасте, пока учитель является непререкаемым авторитетом, преподавание духовных культур, возможно, будет более эффективным. Но в этом же заключается определенное насилие, навязывание ценностей, в том числе религиозных, так как ребенок беззащитен перед мнением взрослых и не готов к осознанному выбору.

Политическая реальность такова, что курс религиозных культур и светской этики признан высшими чиновниками универсальным и приоритетным наряду с физкультурой, начальной военной подготовкой и уроками патриотизма. «На выходе из “черного ящика” средней школы власть хочет получить здорового воина-патриота, к тому же знающего, как подходить к причастию или куда стелить коврик для намаза. Но насколько это приближает нас к модернизированному обществу – большой вопрос».

К.В. Душенко

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

СИМВОЛЫ ЖИВОПИСИ И ЭМБЛЕМАТИКИ. ОБЕЗЬЯНКА*

Обезьянка – один из символов, который часто встречается на полотнах ренессансных художников. На картине сиенского художника Сассеты (Стефано ди Джованни, 1392–1451) «Путешествие волхвов» (ок. 1435), хранящейся ныне в собрании нью-йоркского музея Метрополитен, мы видим: по заснеженной дороге движется караван, в середине которого едут поклониться воплотившемуся Богу Гаспар, Гарсиан и Бальтазар, слуги ведут лошадей с дарами, на спине одной из них восседает обезьянка. Самое простое объяснение: обезьянка – знак экзотики, подчеркивающий необычность и «заморских» даров, подносимых волхвами. Но, по мнению автора статьи, обезьянка в данном случае символизирует чувственную, животную природу человека.

Подтверждением тому может служить «Распятие» (ок. 1480–1495, галерея Уффици), созданное Мастером Девы среди дев. В традиционную иконографию Распятия здесь вплетена необычная деталь: рядом с черепом у подножия Креста сидит обезьянка. Традиционная иконография призвана напомнить зрителю: кровь из ран Спасителя льется на череп Адама, смывая Первородный грех. Мастер Девы среди дев делает еще один шаг: искупление Первородного греха дает человеку возможность освободиться от искушений мира сего, где он был заложником своей падшей природы, которая помыкала им. Ее символизирует обезьянка, перекатывающая череп Праотца человечества.

* Нестеров А.В. «Век мой, зверь мой» // Нестеров А.В. Символ и жест. – Саратов: ЛИСКА, 2011. – С. 4–41.

Очевидно, это же символизирует и сидящая на цепочке у ног Приснодевы обезьянка на гравюре Дюрера «Мадонна с младенцем» (ок. 1498, собрание Британского музея).

В церкви Гуммаруса в Лире (Бельгия) сохранился триптих, принадлежащий кисти Госсена ван дер Вейдена. Центральная панель этого триптиха (1516) изображает сцену бракосочетания Девы Марии. В левом нижнем углу панели есть весьма необычная деталь: сидящая на полу обезьянка обнимает мирно лежащую собачку. На обезьянке – ошейник, цепочка которого прикована к колоде. В живописи той поры (особенно живописи Северного Возрождения) собачка часто изображалась на супружеских портретах как символ верности. (Достаточно вспомнить «Супругов Арнольфини» Ван Эйка.) Прикованная же к колоде обезьянка у Госсена ван дер Вейдена олицетворяет «грех, скованный добродетелью».

В сборнике Якоба Типотия «Символы божественные и человеческие...» (1601) изображена сидящая на цепочке мартышка. Приписанный эмблеме девиз гласит: «Точат свои зубы», а пояснительная надпись сообщает: «Обезьяны, животные нечистые, которых пленяет Дух Похоти». Но если у Дюрера скованная обезьянка символизировала «укрошенный грех», то у Типотия этому образу придано прямо противоположное значение: он олицетворяет «привязанность к греху».

Символы подчиняются правилам определенного «смыслового синтаксиса». Пример тому – гравюра на титульном листе сочинения английского философа Роберта Фладда (1574–1637) «Второй трактат о природной обезьяне, или История макрокосма», изданного в Оппенгейме в 1618 г. На гравюре мы видим круг, расчерченный на 11 секторов, символические изображения в которых соответствуют одной из книг первой части трактата, посвященных применению математики к различным сферам знания: «О математике войны», «О математике музыки», «О математике астрономии и астрологии», «О математике памяти». В центре круга изображена обезьяна с указкой. Это изображение отсылает к чувственному характеру познания, отстаиваемому Фладдом, а сама гравюра является чем-то вроде изобразительной аннотации к трактату. Нагруженность гравюры подробностями фиксирует восприятие зрителя внутри определенных рамок, задавая границы интерпретации трактата.

Знаменитые «Две обезьянки» Брейгеля (1562) из собрания галереи Далем в Берлине. Два зверька, прикованные цепочками к одному кольцу, сидят, отвернувшись друг от друга, в арке окна, выходящего на морской залив с судами. Пара птиц, что парят в воздухе над морем, подчеркивают контраст обреченным несвободе обезьянкам. Одна обезьянка развернута мордочкой к зрителю, но взгляд ее устремлен куда-то мимо: чуть вбок и вниз; другая сидит, обратившись в сторону моря, но смотрит не на него, а себе под ноги, и ее сгорбленная поза выражает апатию и безнадежность. Рядом с обезьянками, в проеме окна, валяются пустые скорлупки, из которых вышелушены орехи. Эта работа Брейгеля вызывала массу интерпретаций: ее трактовали и как отражение противоречия между свободной гармонией природы и трагическим себялюбием человека, и как противопоставление низменной и духовной стороны человеческой натуры, и как отражение ограниченности человеческого бытия. Возможно, ближе всех к истолкованию «Обезьянок» подошел Хорст Вольдемар Янсон, рассматривающий картину как символ положения человека в этом мире, когда, поработанный страстями, он уже даже не стремится к свободе, а довольствуется «жалким пиршеством из трех орехов», воплощающих в себе земные блага. Это создание, приверженное скудным отрадам мира сего, может вызывать лишь жалость: речь идет уже не о греховности, а о внутренней обреченности и тоске – и полном забвении того, что же есть свобода.

Мотив свободы, отданной обезьянкой за ореховую скорлупку, обыгрывается в одной из эмблем в книге «Алкивиадов Силен, сиречь Протей», изданной голландским поэтом и дипломатом Якобом Катцем и гравером Адрианом ван де Венне в 1618 г. Для каждой эмблемы читателю предлагались три типа пояснений: любовная интерпретация, моральная и религиозная. Эмблема изображает четырех обезьян, водящих хоровод под дудку волынщика и при этом отвлекающихся от танца, чтобы поднять с земли орехи, которые сыплет им с неба, из облака, «рука Провидения». Эмблеме предпослан девиз: «Что безумице пользы в мольбах?», восходящий к 4-й книге «Энеиды», описывающей любовные страдания Дидоны. В «любовной части» в качестве пояснения к эмблеме приведен стих из «Федры» Сенеки: «Любовь из поднебесья шлет, / Столь малый, что великими правит» (цит. по: с. 15).

За этими строками следует стихотворение самого Якоба Катца на голландском. Автор рассказывает о юноше, который спешил в церковь возблагодарить Бога за то, что он избавил его от стрел Амура, заставлявших беднягу страдать, но юноша встретил по пути милейшую девуцу и так увлекся ею, что позабыл о своих намерениях, подобно «обезьяне, забывающей ритм танца всякий раз, когда та видит брошенные ей под ноги орехи» (цит. по: с. 15–16). В «моральной части» приводится стих из 2-й Сатиры Персия: «О души, погрязшие в земном и неспособные к небесному!», далее дана цитата из «Послания к евреям», призывающая: «Чтобы не было между вами какого блудника, или нечестивца, который бы, как Исав, за одну снедь отказался от своего первородства» (Евр. 12, 16). И, наконец, в «религиозной части» приведены стихи из «Книги Иова»: «Видишь, Бог не отвергает непорочного и не поддерживает руки злодеев» (Иов 8, 20), и из Евангелия от Матфея: «Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Мф. 6, 33). Тем самым эмблема уподобляет любострастие обезьянкам, подчеркивая животную природу страсти.

В «Портрете принца Эдуарда» работы Ганса Гольбейна (1541–1542): мартышка на руках юного принца Уэлльского указывает на то, что тот уже прекрасно владеет своими страстями.

Обезьянка присутствует и на полотне Яна Минзе Моленара «Аллегория супружеской верности» (ок. 1633, Вирджинский музей изящных искусств, Ричмонд). По мнению автора статьи, «Аллегория супружеской верности» может рассматриваться как гимн такой почитаемой добродетели, как Умеренность. На это указывает фигура мужчины на заднем плане, высоко поднявшего кувшин с водой и демонстративно намеревающегося разбавить ею свое вино, и музицирующее трио: двое мужчин, играющих на лютне и виоле и поющая под их аккомпанемент девушка. Кувшин с водой был одним из самых часто изображаемых атрибутов Умеренности. Примером тому может служить «Аллегория Умеренности» итальянского художника Пьетро Либери (1660-е, частное собрание) или одноименное полотно голландца Корнелиуса ван Харлема (1623, Потсдам, Картинная галерея Сан-Суси), а сюжеты, связанные с музицированием, указывали на данную добродетель, ведь игра на музыкальных инструментах и пение требуют соблюдения тона и ритма. Собственно, этот комплекс мотивов регулярно воспроизво-

дился на полотнах, принадлежащих к весьма популярному в Голландии жанру, который получил название «Веселая компания».

Образцом этого жанра может служить полотно Дирка Хальса «Праздник на природе» (1628), хранящееся ныне в коллекции Государственного музея в Амстердаме. Возможно, оно и стало образцом для «Аллегии супружеской верности» Моленара. На картине Дирка мы видим компанию в саду – часть ее сидит за столом с яствами, часть музицирует, образовав довольно компактную группу в левом углу картины. Справа у стола стоит супружеская пара, выделяющаяся пышностью и яркостью наряда: красное платье женщины и темно-синий плащ ее спутника приковывают к себе внимание зрителя. Очевидно, эта пара и есть заказчики картины, причем изображены они, как и у Моленара, в динамике движения – неспешно идут навстречу наблюдателю. Правее них и ближе к зрителю изображены слуги, наливающие воду из больших стеклянных бутылей, охлаждающихся в мраморной купели. Однако центром всей этой живописной группы является... обезьянка, прикованная к стулу, ее облаивает собачка. Собачка здесь символизирует верность, обезьянка на цепи олицетворяет обузданную чувственность.

На картине Моленара у ног музицирующего трио изображена прикованная цепью к колоде обезьянка, сжимающая в объятиях кошку. Это весьма необычная группа животных, и голландский искусствовед ван Тиел находит для нее единственный прецедент в живописи – «Грехопадение» (1592) Корнелиуса ван Харлема, на которое Моленар и ссылается, ибо эта картина была ему хорошо известна: во времена Моленара она висела в одном из общественных зданий их родного города, что зафиксировано «Книгой о художниках» Карела ван Мандера.

Голландский искусствовед отмечает, что ориентирами для ван Харлема, когда он писал «Грехопадение», могли послужить гравюра Дюрера (1504) и картина ван Госсарта (ок. 1525), созданные на этот сюжет. Поза Адама на полотне ван Харлема восходит, видимо, к великому немецкому художнику, а жест Евы достаточно близко повторяет тот, что мы видим у ван Госсарта.

У Госсарта в сцене грехопадения обезьянка сидит у подножия Древа за спиной Адама и поедает грушу, сниженно «дублируя» нарушение запрета вкушать от Плода Познания добра и зла.

На гравюре Дюрера Адама и Еву окружают звери: лось, бык, кролик, кошка и мышь. Эрвин Панофский, интерпретируя эту работу, соотносил изображения первых четырех животных с четырьмя типами человеческого темперамента: сангвиническим, флегматическим, меланхолическим и холерическим. Теория четырех темпераментов устанавливала соответствие между характером человека, всеми его проявлениями и жидкостями, доминирующими в его теле: уныние и скупость связывались с преобладанием черной желчи, которая определяет меланхолика; гордыня и вспышки ярости – с желтой желчью, дающей холерика; обжорство и лень – с лимфой (греч.), управляющей флегматиком; а предрасположенность к неводержанности, свойственная сангвиникам, – с кровью. До того как человек вкусил от Древа Познания, эти четыре жидкости находились в его организме в правильном равновесии, причем основой служило здоровое, исполненное радости жизни «простое» сангвиническое начало, но грехопадение разрушило и сместило баланс. Животные, представленные у Дюрера, воплощают в себе: лось – унылость, а значит, меланхолика, кошка, с ее гордыней и хищными инстинктами – холерика, ленивый жвачный бык – флегматика, а плодливый кролик – сангвиника.

Интерпретация эта весьма изящна, но внутри нее не получает объяснения одна деталь: на самом деле Адама и Еву окружают не четыре, а пять животных – на гравюре представлена еще и мышь. Видимо, ее присутствие рядом с кошкой призвано указать на гармонию, царившую до грехопадения. Объяснение этому «отклонению» от структуры не столько в том, что художественное произведение – не научный трактат и не обязано воспроизводить его жесткие логические схемы, сколько в том, что здесь мы видим проявление свободного ассоциативного мышления, в принципе свойственного Средневековью и Возрождению, тогда как линейную логику привнес в наше мировосприятие век Просвещения.

Гравюра Дюрера служила отправной точкой для многих художников. Так, на втором листе из цикла «Танец смерти» (1651) Уинсисласа Холлара «Грехопадение» мы видим похожее распределение животных: четыре воплощения темперамента – у Холлара это коза, овца, кролик и еж, и в дополнение к этому присутствуют две обезьянки, пародирующие Адама и Еву. На гравюре Хендрика Гольцуса, выполненной на тот же сюжет (1597), человеческие темпераменты представлены козой, овцой, собакой и кошкой.

Питер ван Тиел считает, что Корнелиус ван Харлем отталкивается от дюреровской репрезентации четырех темпераментов в сцене грехопадения, однако несколько транспонирует ее: «В соответствии с этой теорией, присутствие обезьянки и кошки в сцене грехопадения получает объяснение: сангвиническая обезьянка выступает подобием Адама – сангвиник подвержен искушениям плоти; тогда как холерическая, жестокая кошка олицетворяет темперамент Евы – хитроумную жестокость» (цит. по: с. 19).

Определенную параллель обезьянке с кошкой у ван Харлема можно найти на полотне Хендрика Гольциуса «Грехопадение» (1616) из вашингтонской Национальной галереи: у ног Адама представлен лежащий и смотрящий прямо на зрителя кот, олицетворяющий, видимо, неверность и несоблюдение обязательств, а за спиной Евы изображена пара коз, олицетворяющих греховность.

В «Аллегии супружеской верности» Моленар напрямую «цитирует» ван Харлема, принося своеобразный оммаж прославленному художнику из родного города, но добавляя в цитатное заимствование и собственный акцент: обезьянка у него прикована к деревянной колоде. Но прикованных обезьянок мы уже видели у Брейгеля – собственно, это весьма распространенный сюжет, и обычно он символизирует, как указывал Х.В. Янсон, «добровольную приверженность греху». Моленар, по мнению ван Тиела, подчеркивает, что «муж и жена не должны жить, подобно обезьянке с кошкой, или грешить, подобно Адаму и Еве... но должны следовать в браке золотым правилам умеренности» (цит. по: с. 20).

В принципе, здесь Моленар находится в русле традиции, сложившейся для супружеского портрета на исходе Ренессанса, когда, по наблюдению М.Н. Соколова, на таких портретах «фоном в виде события на заднем плане или картины в картине иногда служит история грехопадения, причем чаще всего в момент передачи Евой Адаму рокового яблока» (цит. по: с. 20).

С.Г.

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

С.Н. Амельченко

ОСМЫСЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ В ФИЛОСОФИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ*

Реферируется глава из монографии доцента кафедры культурологии и зарубежной литературы Магнитогорского государственного университета Светланы Николаевны Амельченко.

В послереволюционные годы Россию покинули многие мастера отечественной культуры, причем не только на знаменитом «философском пароходе» в 1922 г., но и до этого и спустя несколько лет после этого. Оказались в эмиграции литераторы, композиторы, артисты, художники, философы.

Русские философы и в эмиграции оставались пропагандистами отечественной культуры. Павел Николаевич Милюков (1859–1943) обосновался в Париже, где издавал русскоязычную газету «Последние новости» и работал над «Очерками по истории русской культуры». Его мысли были близки «воззрениям представителей нового философского движения, сформировавшегося в 1920-е годы и названного *евразийством*» (с. 157).

Одним из основателей евразийства был Петр Николаевич Савицкий (1895–1968), ставший в эмиграции редактором журналов «Русская мысль» и «Евразийский временник». В статье «Евразийство» П.Н. Савицкий писал, что восприятие России следует именовать «евразийским». Он был противником европоцентристской модели культуры, считая, что ее приверженцы недооценивают другие модели культуры. Еще одним лидером евразийства был

* Амельченко С.Н. Осмысление культуры в философии русского зарубежья // Амельченко С.Н. История философского осмысления культуры. – Магнитогорск: Магнитог. гос. ун-т, 2011. – С. 155–174.

Николай Сергеевич Трубецкой (1890–1938), племянник князя Е.Н. Трубецкого. В своих работах Н.С. Трубецкой развенчивал учения, трактовавшие превосходство западной культуры, и доказывал, что возвеличивание романо-германской культуры становится проявлением эгоцентризма.

Религиозный философ Лев Платонович Карсавин (1882–1952) был некоторое время редактором парижского еженедельника «Евразия» и печатался в «Евразийском временнике», но затем отошел от евразийства и, обосновавшись в Прибалтике, начал работать над шеститомной «Европейской историей культуры». Он ввел в философию культуры понятия «абсолют» и «всеединство». Критиками евразийства были также Н.А. Бердяев, Ф.А. Степун, Г.В. Флоровский, Г.П. Федотов и другие.

Николай Александрович Бердяев (1874–1948) стал в эмиграции одним из учредителей Русского научного института и Религиозно-философской академии. Он именовал философию духовным подвигом, раскрывающим уникальные качества личности. Георгий Петрович Федотов (1886–1951) покинул Россию в 1925 г. В Париже он редактировал журнал «Новый путь» до 1940 г. В связи с немецкой оккупацией Г.П. Федотов эмигрировал в Нью-Йорк, где вел занятия по истории в Свято-Владимирской православной семинарии. Иван Александрович Ильин (1883–1954) редактировал за рубежом издание «Русский колокол. Журнал волевой идеи». Он был автором исследований в области философии культуры, христианского искусства и руссиеведения.

Философы, покинувшие Россию после 1917 г., не утратили духовного единства с ней и посвящали свои работы осмыслению проблем России, причем особое внимание они уделяли русской идее и значимости совместного созидания мировой культуры.

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

С.Н. Амельченко

ОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ В ФИЛОСОФИИ ДРЕВНЕГО МИРА*

Философское осмысление культуры имеет продолжительную историю. Процесс познания культуры «возник до появления в латинском языке слова “cultura” и создавался посредством иных слов греческого и восточных языков» (с. 11). Античная философия культуры включает несколько этапов: *архаический* (VII–V вв. до н.э.), *классический* (сер. V – IV в. до н.э.), *эллинистический* (IV–II вв. до н.э.).

Пифагор (VI в. до н.э.), Гераклит (VI–V вв. до н.э.) и Демокрит (V в. до н.э.) на первом этапе разработали учение о гармонии и о специфике человеческого существования. Но высшего развития античная философия достигла в суждениях таких мыслителей, как Сократ, Платон и Аристотель в классический период. Сократ (ок. 470–399 гг. до н.э.) не оставил письменного наследия, его суждения изложены Платоном (427–347 гг. до н.э.) в диалогах «Тимей», «Филеб» и др., в которых говорится о главной цели человека – самосовершенствовании. Аристотель (384–322 гг. до н.э.) был систематизатором античной философии. В сочинениях «Поэтика», «Политика» и «Никомахова этика» Аристотель рассуждал о соци-

* Амельченко С.Н. Осознание культуры в философии Древнего мира // Амельченко С.Н. История философского осмысления культуры. – Магнитогорск: Магнитог. гос. ун-т, 2011. – С. 11–18.

альных проблемах и о человеческой общественной («полисной») природе.

Древнегреческие *софисты* (Протагор, Гиппий, Горгий, Антифонт и др.) в V в. и первой половине IV в. до н.э. были проповедниками релятивизма, который нашел выражение в положении Протагора «Человек – мера всех вещей» из его работы «Об истине». Их логические передержки и парадоксы уже в древности получили название *софизмов*.

В эллинистический период *киники*, среди которых были Диоген (IV в. до н.э.) и Атисфен (V–IV вв. до н.э.), осуждали искусственное разделение людей. А *эпикуреизм* и его создатель Эпикур (341–270 гг. до н.э.) считали, что «нельзя жить приятно, не живя разумно, нравственно и справедливо» (с. 17). *Стоицизм*, чьим основателем стал Зенон из Китиона (333–262 гг. до н.э.), развивал мысль о всеобъемлющем разумном начале Логосе, духовном стержне человека.

Римская философия (I в. до н.э. – V в. н.э.) дала миру Марка Туллия Цицерона (106–43 гг. до н.э.) и Тита Лукреция Кара (ок. 99–55 гг. до н.э.). Они писали о социальных аспектах культуры, о нравственной доблести и о доброжелательном сотрудничестве людей. *Римские стоики* убеждали человека принимать судьбу с достоинством. Луций Аней Сенека (ок. 4 г. до н.э. – 65 г. н.э.) в труде «О счастливой жизни» говорил о важности достижения душевного покоя. Марк Аврелий Антонин (121–180), который с 161 г. был римским императором, в произведении «К самому себе», отразившем идеи мистического христианства, отмечал, что «человек обладает божественным началом – Логосом, которое наделяет его духовным равновесием» (с. 18).

Поздней школой Античности стал *неоплатонизм* (III–VI вв.), основателем которого считают Плотина (205–270). Неоплатонисты ввели понятие *мистической эманации*. Смысл этого понятия состоит в том, что человек является проводником божественной идеи, воплощая в своей деятельности высшее начало.

Культура в философии Древнего мира предстает как сфера гармоничного взаимодействия с природой, с окружающим миром, в котором усматриваются признаки божественного совершенства. «Этот аспект в понимании культуры является общим для восточных и античных мировоззренческих систем» (с. 18).

И.Л. Галинская

Пиам Гайденок

«УНИВЕРСИТЕТ» ПЛАТОНА*

Философы платоновского «Государства» в обществе нового типа выполняли функцию, аналогичную той, какую в традиционном выполняли жрецы. Они были хранителями *традиций*, традиционных верований, философы же стали хранителями знания. Достойное место в системе знания занимает, по Платону, математика. Арифметика, говорит Платон, «подходит для того, чтобы установить закон и убедить всех, кто собирается занять высшие должности в государстве, обратиться к искусству счета, причем заниматься им они должны будут не как попало, а до тех пор, *пока не придут с помощью самого мышления к созерцанию природы чисел* – не ради купли-продажи, о чем заботятся купцы и торговцы, но для военных целей и *чтобы облегчить самой душе ее обращение от становления к истинному бытию*» (цит. по: с. 194–195). Арифметика содействует обращению души к истинному бытию, вечному, себе довлеющему, тождественному и потому прекрасному. И в этом – ее высшее назначение. Геометрию необходимо изучать государственным людям, а к ним Платон относит тех, кто имеет «прекрасные природные задатки», способности к математическим наукам. Из них и следует, по мнению Платона, воспитывать будущих философов. В воспитании души ту же роль играют и остальные математические науки: стереометрия, астрономия и музыка.

Математику обязаны знать люди, управляющие государством: она воспитывает возвышенный строй души, учит приобщаться к

* Гайденок П.П. Платон и теоретическое обоснование математической программы в античной науке // Гайденок П.П. История греческой философии в ее связи с наукой. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 109–196.

миру вечного бытия, где царят порядок, гармония, симметрия. Платон стремился представить мир математических объектов в виде стройного целого, порядок и структуру которого можно было бы созерцать, как «прекрасное изваяние». Математика, согласно Платону, должна подготавливать ум для занятия высшей из всех наук – диалектикой.

В «университет», по Платону, приходят юноши 20 лет после изучения «в школе» математических наук, «...они будут пользоваться большим почетом сравнительно с остальными, а наукам, порознь преподававшимся им, когда они были детьми, должен быть *сделан* общий обзор, чтобы показать их сродство между собою и с природой бытия» (цит. по: с. 195). Только после такой подготовки ученики могут переходить к изучению диалектики – не ранее чем в возрасте 30 лет. Правда, тут надо проявлять большую осторожность, говорит Платон. Надо допускать к изучению диалектики только тех, у кого развито чувство справедливости и кто поэтому не использует во зло приобретенное искусство. *Диалектика имеет своей целью привести философов к созерцанию идеи блага – высшего бытия, на котором держится все сущее, в том числе и справедливое государство.*

Платон, правда, сомневается, а *захотят ли люди, в течение многих лет созерцавшие высшее благо, «спуститься» по истечении положенного срока* обучения назад «в пещеру», чтобы занять предназначенные им должности в государстве? Поэтому он предлагает: проведя 15 лет на службе государству, они могут вести образ жизни, более для них приятный. «Когда им будет по 50 лет, то тех из них, кто уцелел и всячески отличился – как на деле, так и в познаниях, – пора будет привести к окончательной цели: заставить их устремить ввысь свой духовный взор и взглянуть на то самое, что всему дает свет, а увидев благо само по себе, взять его за образец и упорядочить и государство, и частных лиц, а также самих себя... на весь остаток своей жизни. Большую часть времени они станут проводить в философствовании, а когда наступит черед, будут трудиться над гражданским устройством, занимать государственные должности – не потому, что это нечто прекрасное, а потому, что так необходимо ради государства» (цит. по: с. 196).

Самой *большой радостью* для человека, полагает Платон, является созерцание идеи блага, а занятие государственными делами – его *долг*.

Платон прочно связывает теоретическое познание – науку – с жизнедеятельностью человека и общества, никакой автаркии по отношению к этико-политической сфере наука у Платона не имеет.

С.Г.

Пиама Гайденко

«НОВАЯ АТЛАНТИДА» – БЭКОНОВСКИЙ ПРОЕКТ АКАДЕМИИ НАУК*

Повесть «Новая Атлантида» Бэкон писал в 1623–1624 гг. Она написана в характерном для начала XVII в. жанре утопии: путешественник, побывав в никому не известной новой стране, рассказывает о жизни и нравах ее счастливых обитателей. «Новая Атлантида», как и другие произведения Бэкона, может служить образцом для изучения идеалов и вкусов английских пуритан XVII в. Для нас она интересна в первую очередь как идеальный проект Академии наук, который и не замедлил осуществиться сначала на родине Бэкона – в Англии, а затем во Франции. Не прошло и полувека со времени опубликования «Новой Атлантиды», хотя Бэкон не окончил свою повесть, тем не менее она была переведена на латинский язык – «для пользы других народов» – и опубликована сначала на английском (в 1627 г.), а затем на латинском (в 1638 г.), как в 1660 г. (1662) было создано Королевское общество в Англии, а в 1666 г. – Общество ученых в Париже.

Цель «Соломонова Дома» – так называется утопическая Академия наук в «Новой Атлантиде» – «познание причин и скрытых сил всех вещей и расширение власти человека над природою, покуда *все не станет для него возможным*» (цит. по: с. 176). Здесь Бэкон рассуждает как истинный наследник Возрождения с его идеей всемогущества человека. Этот мотив – для человека все достижимо – характерен для алхимии и магии, которые по очищению

* Гайденко П.П. «Новая Атлантида» – бэконовский проект Академии наук // Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 153–180.

их от предрассудков и ложных привнесений, по мнению Бэкона, могут и должны стать ведущими среди естественных наук.

По Бэкону, общество ученых – это *научно-промышленная организация* – первая научно-промышленная организация в истории человечества.

Экспериментальная наука представляет собой обширный комплекс сооружений (на земле, под землей и на высоких горах) – шахты, ветряные и водяные двигатели, водоемы для опытов с водой и ее обитателями, а также сады, огороды, парки и заповедники для проведения экспериментов над живой природой и выведения новых пород растений и животных, которые полезны как для употребления в пищу, так и для «вскрытий и опытов». Человек должен подчинить себе и преобразовать не только неорганическую, но и живую природу. «Там заставляем мы деревья цвести раньше или позднее положенного времени, вырастить и плодоносить скорее, нежели это наблюдается в природных условиях. С помощью науки мы достигаем того, что они становятся много пышней, чем были от природы, а плоды их – крупнее и слаще, иного вкуса, аромата, цвета и формы... Нам известны способы выращивать различные растения без семян, одним только смещением почв, а также способы выводить новые виды растений, отличные от существующих, и превращать одно дерево или растение в другое» (цит. по: с. 177).

Бэкон, провозвестник и идеолог этой новой, активно преобразующей природу науки, высказывает ряд фантастических идей, сложившихся еще в натурфилософии Возрождения, особенно характерных для алхимически-магической традиции. Он убежден, что можно выращивать растения и без семян, стимулировать зарождение из воздуха некоторых животных – лягушек, мух и других, а также выводить из гнили «различные породы» змей, мух и рыб, преобразуя их затем в более высокие виды живых существ – в зверей и птиц. «И это, – заключает рассказчик, – получается у нас не случайно, ибо мы знаем заранее, из каких веществ и соединений какое создание зародится» (цит. по: с. 177).

Бэконовская весьма наивно выраженная идея выведения одних видов живых существ из других противоречит идущей еще от Аристотеля идее постоянства и неизменности видов, получившей признание также и в биологии Нового времени, – у Линнея, крупнейшего систематика растений в XVIII в., а также у большинства

ботаников и зоологов этого периода. Однако именно идея превращения видов впоследствии получила научное обоснование и более адекватную форму и составила один из центральных принципов эволюционной биологии XIX в.

Начиная с XV в. и вплоть до XVIII в. очень многие натуралисты, медики и философы разделяли с Бэконом веру в то, что самопроизвольное зарождение возможно. Ван Гольмонт, Перро, Мариотт, Бюффон, одно время даже Линней, а также Ламетри, Дидро, Гольбах утверждали возможность самозарождения организмов из неорганических веществ.

Члены «Соломонова Дома» занимаются не только экспериментами и исследованиями, но и руководят различными новыми отраслями промышленности, такими как создание бумаги, льняных, шелковых и других тканей, изготовлением красок, а также особого рода напитков, настоек, лечебных трав, особой обработкой продуктов, т.е. всем тем, что сегодня мы называем пищевой и легкой промышленностью. Тут наука, ремесло и земледелие теснейшим образом проникают друг в друга. Поэтому можно без преувеличения сказать, что Бэкон создал первый в истории проект научно-промышленного комплекса.

Особенно пророческими оказались предсказания Бэкона относительно экспериментов со светом – как раз этой теме уделялось едва ли не наибольшее внимание в Королевском обществе.

Важное место в деятельности идеальной Академии занимает конструирование машин и механизмов. «Есть у нас дома механики, где изготовляются машины и приборы для всех видов движения. Там получаем мы более быстрое движение, чем, например, полет мушкетной пули или что-либо другое, известное вам; а также учимся получать движение с большей легкостью и с меньшей затратой энергии, усиливая его при помощи колес и других способов – и получать его более мощным, чем это имеет вы... Мы производим артиллерийские орудия и всевозможные военные машины; новые сорта пороха; греческий огонь: горящий в воде и неугасимый... Мы подражаем также полету птиц и знаем несколько принципов полета. Есть у нас суда и лодки для плавания под водой... Есть различные сложные механизмы, часовые и иные, а также приборы, основанные на вечном движении» (цит. по: с. 178).

По своему *содержанию* фантазия Бэкона полностью детерминирована техническими достижениями его времени; в ней еще жи-

вет склонность к чудесному и поразительному, характерная для изобретателей Средневековья со времен Плиния и особенно развивавшаяся в эпоху Возрождения. Изобретения носят характер остроумных выдумок, и в этом Бэкон ближе к Леонардо, чем к Декарту и Гюйгенсу, которые стремились поставить изобретения «на поток», а потому видели главную задачу в построении *теории и метода* как общей «матрицы» всех изобретений. Однако по своей *направленности* фантазия Бэкона оказалась пророческой: как никто другой до него, Бэкон программирует здесь особого рода науку, науку-промышленность, науку – производительную силу, какой она стала только в XX в. И хотя в *деталях* проект Бэкона устарел, но в общем, в самой сути своей, он полностью реализовался. Бэкон был, несомненно, выдающимся социологом науки, предвосхитившим – и предназначавшим – ее будущее.

Каковы же организационные формы этой идеальной Академии и ее социальный статус? Всю описанную Бэконом громадную и весьма многообразную работу производят всего лишь 36 человек. При этом соблюдается строгое разделение труда, описанное с большой тщательностью и педантизмом. 12 академиков заняты сбором научной информации в чужих странах, они «отовсюду привозят нам книги, материалы и описания опытов» (цит. по: с. 179). Остальные работают дома: трое извлекают материал для опытов из книг, трое других собирают опыт всех механических наук, еще трое производят новые опыты, а следующая тройка систематизирует эти опыты, занося их в таблицы и сводки. Затем все эти результаты изучаются с целью применения их на практике («ради изобретений»), т.е. для внедрения в производство. Нужды теории, как ее понимает Бэкон, тоже удовлетворяются: три академика «возводят все добытые опытом открытия в общие наблюдения, законы и принципы», осуществляя таким образом «истолкование природы». Разумеется, действительные члены Академии наук нуждаются в преемниках и учениках, а «также многочисленных слугах и подручных обоего пола» (цит. по: с. 179). Академия руководит всеми ремеслами и всеми промыслами в стране, в ее ведении находятся не только тяжелая промышленность, машиностроение и станкостроение, но и легкая промышленность, сельское хозяйство, медицина, военное дело и т.д.

Социальное положение членов «Соломонова Дома», так же как и статус самого этого учреждения, вполне соответствует его

главенствующей роли в жизни общества: наука и ее служители окружены почетом и благоговением, какое во времена Бэкона воздавалось только царствующим особам.

Показательна церемония встречи одного из 12 академиков, прибывшего из своей зарубежной командировки. «Его везли в богатой повозке без колес, наподобие носилок, с двумя лошадьми с каждой стороны, в роскошно расшитой сбруе синего бархата... Повозка была сделана из кедрового дерева, украшенного позолотой и хрусталем... Впереди шло 50 юношей в широких кафтанах белого атласа... в белых шелковых чулках... в башмаках из синего бархата... За повозкой вослед шли главные должностные лица города и старшины городских цехов. Прибывший восседал один на роскошных подушках, крытых синим плюшем... Правую, обнаженную руку он простирал вперед, как бы благословляя народ, но в полном молчании. На улицах всюду соблюдался образцовый порядок; ни одна армия так не держит строй, как стояли здесь люди...» (цит. по: с. 179–180).

Государственный канцлер, лорд, хранитель Большой королевской печати, Бэкон совсем не метафорически понимал свое любимое изречение: «Знание – власть».

Как бы мы ни относились к бэконовскому изображению идеального общества и идеальной организации научных исследований, очевидно одно: Бэкон хочет спустить науку «с неба на землю», объединив ее не столько с философией и теологией, сколько с практической деятельностью, ремеслом и промышленностью. А пышные церемонии, описываемые Бэконом, призваны символизировать должное положение науки в обществе – в соответствии с тем, как понимает почет и уважение автор повествования.

С.Г.

П.С. Гуревич

ВОЗРОЖДЕНЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ЧЕЛОВЕКА*

Возрождение (Ренессанс) – это переходный период от средневековой культуры к культуре Нового времени (XIV–XVI вв.). «Итогом прогрессирующего разрушения средневековой социальной структуры было возникновение индивида в современном смысле слова» (с. 122). Якоб Буркхардт (1818–1897) писал, что человек, познав самого себя, приобретает индивидуальность и создает свой внутренний мир. Кроме Я. Буркхардта, так считали философы Вильгельм Дильтей (1833–1911) и Эрнст Кассирер (1874–1945). Этот вывод оспаривал нидерландский историк и философ Йохан Хейзинга (1872–1945), который полагал, что установки современного человека, стремящегося к личным достижениям и развитию индивидуальности, в эпоху Возрождения находились только в зачаточном состоянии. Автор реферируемой статьи подчеркивает, что уже в раннем Ренессансе выдвигается на первый план «свободная человеческая индивидуальность», которая навсегда останется характерной для данной эпохи (с. 124).

В Ренессансной культуре происходило обожествление человека, его называли образом и подобием Бога. «Ренессансный стиль мышления предполагал прежде всего раскрытие небывалых творческих возможностей разума» (с. 127). Крупный деятель итальянского Возрождения Пико делла Мирандола (1462–1494) высказал догадку, что если человек сотворен по образу и подобию Бога, то он «может преобразовать себя, изменить и пересотворить» (с. 128).

* *Гуревич П.С.* Возрожденческий идеал человека // *Гуревич П.С.* Философское толкование человека. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 120–138. – (Серия «Humanitas»).

В культуре Ренессанса люди оценивались как самое лучшее создание природы и божества. Самостоятельным идейным движением становится гуманизм, который «рассматривает человека как существо, достойное духовного и физически полноценного существования» (с. 132). Так, Эразм Роттердамский (1469–1536) рассматривал нравственное совершенствование человека как отправной пункт христианского благочестия.

Проблему человеческой природы исследовали Мишель Монтень (1533–1592) и (уже в начале Нового времени) Фрэнсис Бэкон (1561–1626). Монтень считал, что в наших желаниях нет никакого постоянства, а согласно Бэкону природа в человеке часто бывает сокрыта, она «может долго не давать о себе знать и вновь ожить при случае или соблазне» (с. 136). Мыслители позднего Ренессанса размышляли относительно понимания человека как живого существа, возвышающегося над другими живыми существами. Они были уверены в том, что человеческая деятельность выделяет человека из природного царства. Центральный тезис выдвинутой Я. Буркхардтом концепции Возрождения – становление индивидуализма, раскрепощение и расцвет личности.

И.Г.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Алексей Торгашев

РУССКИЕ ЕДУТ НА ЛУНУ*

Поскольку начальник нашей космической отрасли, глава Роскосмоса Владимир Поповкин и вице-премьер Дмитрий Рогозин недавно сообщили, что Россия будет осваивать Луну, корреспондент журнала «Русский репортер» А. Торгашев обратился за разъяснениями к заведующему лабораторией космической гамма-спектроскопии Института космических исследований РАН Игорю Митрофанову, который является одним из руководителей группы, определяющей места посадки лунных модулей. Полученные А. Торгашевым сведения изложены в реферируемой работе.

Ближайшей целью в космосе будет Луна, ибо «фактически это космический континент Земли» (с. 36). Там будут лунные базы, так же, как сейчас в Антарктиде. В 2015 г. состоится посадка на Луну аппарата «Луна – Глоб», в 2016 г. произойдет исследование орбиты, а в 2017 г. туда посадят аппарат «Луна – Ресурс». Будет сделан забор грунта с глубины около двух метров. «На аппарате в 2015 г. установят радиомаяк, который будет работать даже после того, как сам аппарат свою деятельность прекратит» (с. 38).

Если окажется возможным добывать воду на Луне, то туда будет доставлен аппарат для добычи воды и получения из нее кислорода и водорода. Дело в том, что ученые видят воду на поверхности Луны. Приборы на аппаратах 2015–2017 гг. подобраны так, чтобы ответить на вопросы, сколько воды и в каком она виде. «Это в некотором смысле геологоразведка» (с. 39).

* Торгашев А. Русские едут на Луну // Русский репортер. – М., 2012. – № 38(267), 27 сент. – 4 окт. – С. 36–39.

Программу следует формировать с учетом затрат. Вовсе не нужно устраивать лунную гонку, как это было в 60-е годы XX в. Сейчас как бы Луна никому не нужна, но к концу XXI в. может оказаться, что «все начнут столбить там свое присутствие. Такое уже было с Арктикой, а сейчас так происходит с Антарктидой» (с. 39).

В конце разговора Игорь Митрофанов подвел итог, сказав, что считает правильным, если бы станция на южном полюсе Луны была бы международным проектом. «И тогда уже неважно, чья нога первой ступит на поверхность спутника» (с. 39).

И.Г.

С. Скарлош

ГЕОГРАФИЯ ПОДО ЛЬДОМ*

Антарктида – это на карте мира самое белое пятно, как в прямом, так и в переносном смысле. Ведь 99% материка скрыто подо льдом. Светлана Скарлош пишет, что все попытки выяснить, что в Антарктиде находится подо льдом, «сродни изучению космоса: условия экстремальные, исследования сверхдорогие, знания накапливаются по крупицам и уточняются аналитическим путем» (с. 44).

Заведующий кафедрой геоморфологии Санкт-Петербургского государственного университета А. Жиров показывает сотруднице редакции журнала «Русский репортер» атлас Антарктики, созданный группой ученых университета. В атласе около ста карт материка и фото снежных антарктических пейзажей. Геоморфологический атлас помогает познать рельеф Антарктики, т.е. поверхность ледникового покрова. А о том, что находится подо льдом, рассказывает книга «Основы геоморфологии» бывшего заведующего этой кафедрой Ф. Эдельштейна¹.

Так, ледник Ламберта имеет мощность льда от полутора до двух километров, а его нижний слой примерзает ко дну. Под этим ледником «прорисовывается река» (с. 46). Острова Антарктиды условные, поскольку над ними скользит лед. Ученые проявляют картину подледного рельефа – «котловины, прогибы, уступы, седловины» (с. 47).

* Скарлош С. География подо льдом // Русский репортер. – М., 2013. – № 29(258), 26 июля – 2 авг. – С. 44–47.

¹ Эдельштейн Ф. Основы геоморфологии: Краткий курс. – М.: Учпедгиз, 1938. – 37 с.

Профессор А. Жиров говорит, что Антарктида является уникальным районом. Дело в том, что тысячи лет взаимодействия литосферы, гидросферы, атмосферы и ледников «оставляют следы, по которым можно сделать палеореконструкцию климата планеты и соответственно – прогноз. Ученые используют радиолокационные данные о глубине подледной поверхности, анализируют их и таким образом получают картину подледного рельефа. В настоящее время, сказал А. Жиров, началась работа над аналитической картой рельефа Арктики, «которая включает сведения о суше, шельфе, континентальном склоне и дне океана» (с. 47).

И.Г.

В ТУРЦИИ НАЙДЕН САМЫЙ ДРЕВНИЙ В МИРЕ ХРАМ*

Археологи обнаружили самый древний в мире храм – мегалитическое сооружение, которое уже успели окрестить «турецким Стоунхенджем». Ученые считают его «самым важным сооружением в мире»: место поклонения древних людей под названием Гёбекли-Тепе в юго-восточной части Турции старше знаменитого английского Стоунхенджа на семь тысяч лет.

Храм Гёбекли-Тепе представляет собой круги диаметром от 15 до 50 метров, окруженные прямоугольными каменными стенами около 3 метров высотой. Многие из столбов являются резными колоннами с рельефными фигурами животных. Кроме быков, лисиц и журавлей, на колоннах можно различить львов, уток, скорпионов, муравьев, пауков и змей. Внутри окружностей были найдены также отдельно стоящие скульптуры, изображающие животных. За последний сезон раскопок археологи нашли статуи человека и скульптуры головы грифа и кабана. В ходе раскопок обнаружилось, что Гёбекли-Тепе строился в два этапа. Самые древние конструкции относятся по археологической классификации к раннему глиняному неолиту А, закончившемуся приблизительно в IX тысячелетии до н.э. Интересно, что сооружения и скульптуры, которые археологи относят к более позднему периоду – раннему глиняному неолиту Б, выполнены гораздо менее тщательно и характеризуются отсутствием сложных деталей декорации. В самый ранний период были возведены большинство Т-образных колонн и скульптур и рельефов животных.

* В Турции найден самый древний в мире храм. – Режим доступа:
http://antikvar.ucoz.ru/_nw/1/44178.jpg

Археолог Клаус Шмидт из Германского Археологического института крайне скептически относится к некоторым успевшим появиться в прессе сообщениям: мол, сооружение представляет собой некую модель Эдемского сада – земного рая. Однако ученый согласен с тем, что святилище представляло собой крайне важное место поклонения для людей, живших в каменном веке. «Первый Стоунхендж», уверен Шмидт, поможет дать ученым ключ к пониманию процесса перехода древних людей от охоты и собирательства к сельскохозяйственной деятельности и от многообразия местных верований к общим богам.

Ученые подсчитали, что для того чтобы вырубить каждую из 10-, 50-тонных каменных глыб из каменоломни и пронести их целый километр до места будущего святилища, потребовалось бы 500 человек. Каким образом людям из каменного века удалось столь тщательно организовать процесс постройки храма? Ученые предполагают, что некий привилегированный класс религиозных лидеров (жрецов) мог наблюдать за работами и позже свершать ритуальные действия. Если предположения ученых подтвердятся, это будет главным доказательством существования самой древней из ныне известных каст. Таким образом будет доказано существование самого древнего разделения общества на классы.

Клаус Шмидт уверен, что в святилище Гёбекли-Тепе стекались мелкие группы переселенцев из многочисленных регионов юго-восточной Анатолии.

До открытия существования «турецкого Стоунхенджа» археологи были уверены в том, что люди раннего неолита жили небольшими племенами, занимавшимися охотой и собирательством, а первые отправления религиозных культов были характерны для тех племен, которые уже перешли от охоты к сельскому хозяйству. Ученые полагали, что самые ранние сооружения могли появиться только тогда, когда сельскохозяйственная деятельность обеспечивала людей неолита запасами пищи, освобождая их от ежедневной борьбы за выживание. Невероятная красота, мощь и детальная проработка сооружений Гёбекли-Тепе полностью опровергла все эти теории.

Теперь Шмидт уверен, что люди, построившие это огромное святилище, пришли издалека. Как только они прибыли на место будущего храма, они тут же принесли в жертву нескольких животных. При раскопках святилища обнаружили кости оленей, каба-

нов, овец, быков и птиц. Большинство жертвенных животных изображены на каменных глыбах храма.

Религиозные ритуалы Гёбекли-Тепе до сих пор остаются загадкой для ученых. Возможно, это картины-символы, перед которыми приносили жертвы в надежде на удачную охоту, а возможно – просто картинки, изображающие окружающий мир.

У Клауса Шмидта, впрочем, есть еще одна теория о храме, которую требуется подкрепить доказательствами. Он уверен, что первый круг камней находится на месте захоронения каких-то важных для племен людей. Сам Т-образный вид колонн с небольшой «маковкой» отдаленно напоминает контуры человека, изображенного в профиль, а это наводит на мысль, что Т-образные колонны символизируют людей, а в храме Гёбекли-Тепе поклонялись своим предкам.

С.Г.

А.Д. Тельчаров

НАЧАЛО РОССИЙСКОГО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ. ПЕРВЫЕ МУЗЕИ РОССИИ*

Коллекции бывают систематическими, тематическими, мемориальными, персональными. Коллекционирование появилось еще в античную эпоху, а в России – во времена Киевской Руси. Первые российские коллекции находились в церковных ризницах. Так, в киевском храме Святой Софии в XI–XII вв. хранились одеяния первых русских князей.

К XIII в. относится создание сокровищницы государя в Московском Кремле, которая впоследствии получила название Оружейной палаты. Она впервые была упомянута в документах в XVI в., в ней хранились и изготавливались боевые доспехи и парадное оружие государя и его воевод. В 1718 г. Петр I велел устроить показ государевых реликвий именно в помещении Казенной палаты, т.е. специального хранилища Оружейной палаты.

После участия в Великом посольстве в Европу 1697–1698 гг. Петр I создал Государев кабинет, «постоянно пополнявшийся путем закупок в него европейских и российских редкостей» (с. 14). После переезда царского двора в Петербург туда были перевезены и петровские коллекции. В 1717 г. во дворце Петра I в Монплезире открылась первая в России картинная галерея, где было около ста полотен Рубенса, Рембрандта, Брейгеля и др.

В 1714 г. Петр I открыл первый в России музей – Кунсткамеру. Коллекции сподвижников Петра I Я.В. Брюса, Д.М. Голицына,

* Тельчаров А.Д. Музееведение. – М.: Науч. мир, 2011. – С. 12–20.

Б.П. Шереметева, А.Д. Меншикова и др. легли в основание музейных коллекций. Граф Я.В. Брюс (1670–1735) коллекционировал книги, рукописи, карты, монеты, минералы. Князь Д.М. Голицын (1665–1737) основал первую в России частную оранжерею. В его имении в Архангельском хранились рукописи, книги, картины и проч. Генерал-фельдмаршал Б.П. Шереметев (1652–1719) собирал картины, гравюры, мебель, фарфор, книги в своем подмосковном имении Кусково. Светлейший князь А.Д. Меншиков (1673–1729) имел картинную галерею, состоявшую из полутора сотен полотен русских и европейских художников.

Основы музейной сети России начали закладываться в XVIII в., когда в 1719 г. в доме опального дворянина А. Кикина была размещена первая публичная экспозиция. В 1728 г. на Васильевском острове было выстроено первое музейное здание, где разместилась петровская Кунсткамера. В 1724 г. Кунсткамера была передана создававшейся Российской академии наук. Императорский кабинет после смерти Петра I в 1725 г. был превращен в мемориальный музей, где находилась выполненная Б.К. Растрелли (1675–1744) «восковая персона» царя и его мемориальные вещи (ныне все это экспонируется в Эрмитаже).

«К петровскому времени относится также зарождение военно-исторических музеев» (с. 18). В 1703 г. Петр I основал Цейхгауз в Петропавловской крепости. Тульский музей оружия начал складываться в 1724 г. при Тульском оружейном заводе.

Екатерина II начала создавать художественное собрание европейского уровня. Основание Эрмитажу было положено в 1763 г. коллекцией картин берлинского купца И.Э. Гоцковского, которая была передана царице в возмещение числившегося за купцом долга. В 1764 г. коллекцию из 225 полотен перевезли в Зимний дворец. Затем последовали другие собрания, и в 1774 г. по каталогу в Эрмитаже уже числилось до 2080 картин (с. 19). Коллекция резных драгоценных камней Екатерины II насчитывала до 10 000 предметов. Собрание не помещалось в одном здании, отчего стали строить вначале Малый, а затем Большой Эрмитаж. Свободный доступ в Эрмитаж был открыт в 1866 г.

В середине и во второй половине XVIII в. появились и учебные музеи. Так, в 1755 г. Московский университет при своем создании получил «Камеру натуральных и курioзных вещей», ставшую прообразом будущих университетских музеев. В 1758 г. пре-

зидент Академии художеств И.И. Шувалов (1727–1797) передал в этот университетский музей 60 картин из своего собрания европейских мастеров. Затем появились горный музей Петербургского горного института, минералогическая коллекция Петербургской учительской семинарии, кабинет натуральной истории Московского университета и проч. «Распространение знаний в России вело к изучению местного края, зарождению краеведения, местных, краевых, музеев» (с. 20). Старейший краеведческий музей России был основан в Иркутске местным губернатором в 1782 г. Ныне это Иркутский областной краеведческий музей.

И.Г.

Рубен Гарсия

СТАРАЯ ИСТОРИЯ НА НОВОМ МЕСТЕ*

Государственный Исторический музей открыл новую площадку с экспозицией «Музей Отечественной войны 1812 года». Новая постоянная экспозиция разбита на восемь исторических этапов, охватывающих не только события Отечественной войны, но и период с 1801 по 1815 г.

Военные действия показаны с первых дней Австрийской военной кампании, когда русская армия впервые встретила армию Наполеона, и до битвы при Ватерлоо, когда французская армия была разгромлена, а «Корсиканец отправился в ссылку на остров Святой Елены» (с. 98).

Выставка содержит более двух тысяч экспонатов и живописных полотен. Пепельница из копыта лошади, на которой якобы ездил Денис Давыдов, экспонируется наряду с кроватью Наполеона, его походной кухней и санями, на которых император Наполеон бежал из заснеженной России.

На выставке представлены 18 полотен Василия Верещагина (1842–1904), образующих цикл «Наполеон в России». Сатирические лубки Ивана Теребенёва (1780–1815) и живопись Алексея Венецианова (1780–1847) наглядно демонстрируют «бесславное отступление французов и лишения, которые им пришлось пережить» (с. 99).

При входе посетителей выставки встречает «чудом уцелевший фрагмент» стенописи храма Христа Спасителя работы Генриха Семирадского (1843–1902), связанной с жизнью святого благовер-

* *Гарсия Р.* Старая история на новом месте // Эксперт. – М., 2012. – № 36(818), 10–16 сент. – С. 98–99.

ного князя Александра Невского (с. 99). Ведь храм Христа Спасителя был построен в 1837–1883 гг. как храм-памятник, посвященный Отечественной войне 1812 года.

По словам историка и руководителя творческой группы ГИМа Виктора Безотосного, коллекция нового музея будет регулярно пополняться за счет находок археологической экспедиции на месте Тарутинского сражения от 6(18) октября 1812 г., когда русские войска перешли в контрнаступление и нанесли поражение авангарду наполеоновской армии.

И.Г.

Н.В. Петровский

**ЯНТАРНАЯ КОМНАТА:
ПОИСКИ ПОХИЩЕННОГО ШЕДЕВРА***

Янтарная комната была изготовлена в 1701–1713 гг. для Большого королевского дворца в Берлине. В 1716 г. Фридрих Вильгельм I преподнес комнату русскому царю Петру I, чтобы закрепить союз между Гогенцоллернами и Романовыми. Вначале Янтарная комната хранилась в Зимнем дворце, а в 1755 г. она была перемещена в Царское Село. Янтарная комната почти два столетия украшала Екатерининский дворец. «В 1941 г., когда над городом на Неве нависла смертельная опасность, Янтарная комната почему-то не была эвакуирована» (с. 212). В октябре 1941 г. Янтарную комнату гитлеровцы вывезли в Кёнигсберг.

В Кёнигсбергском замке Янтарная комната экспонировалась с 1942 по 1944 г., а при отступлении гитлеровцев янтарные панели в начале 1945 г. были вывезены в неизвестном направлении. Спустя три недели после капитуляции фашистской Германии в Восточную Пруссию была направлена группа советских специалистов на поиски Янтарной комнаты. В группу входил сотрудник Исторического музея, младший брат поэта Валерия Брюсова, профессор Александр Яковлевич Брюсов (1885–1966), крупный ученый-археолог, который вел во время поисков «Кёнигсбергский дневник» (с. 217).

В полуразрушенном Королевском замке А.Я. Брюсову удалось найти документы о том, что немцы якобы перепрытали Янтарную

* *Петровский Н.В.* Янтарная комната: Поиски похищенного шедевра // *Петровский Н.В.* Плененное искусство. – Ростов-н/Д: Феникс, 2012. – С. 207–328. – (Тайны истории).

комнату в Саксонии, хотя она могла находиться и в развалинах Королевского замка. В 1977 г. в немецкой прессе появилось сообщение о том, что Янтарная комната спрятана на дне заброшенной шахты Виттекинд в Нижней Саксонии, которая в 1945 г. была разрушена взрывом. Считается, что ее либо взорвали скрывавшиеся эсэсовские подрывники, либо англичане, стремившиеся очистить штольни от большого арсенала боеприпасов.

Иные версии местонахождения Янтарной комнаты называют заброшенные шахты Тюрингии, Северной Чехии и Силезии, ибо известно, что в конце войны нацисты прятали награбленные художественные ценности в разных местах. Поиски ящиков с панелями Янтарной комнаты продолжаются по сей день, хотя некоторые предметы убранства комнаты сохранились. Это комод XVIII в., часы-канделябр (также XVIII в.) и верхняя часть копии памятника Фридриху Великому, которые летом 1941 г. были эвакуированы в Ленинград. В Германии обнаружены спустя многие десятилетия после окончания войны еще один комод XVIII в., флорентийская мозаика «Обоняние и Осязание» и пьедестал копии памятника Фридриху Великому. Первые два предмета в 2000 г. были возвращены России при содействии правительства ФРГ (с. 256).

В разделе «Второе рождение Янтарной комнаты» автор реферируемой работы рассказывает о распоряжении Совета министров РСФСР от 10 апреля 1949 г. о необходимости воссоздания интерьера Янтарной комнаты. В 1981 г. в городе Пушкине (Царское Село) была создана мастерская по обработке янтаря. Спустя три года был утвержден Ученый совет по воссозданию янтарных панелей Янтарной комнаты. Научным руководителем и автором проекта воссоздания Янтарной комнаты был видный российский архитектор-реставратор А.А. Кедринский. «К 13 мая 2003 г. работы по восстановлению Янтарной комнаты в Екатерининском дворце были завершены» (с. 312). Официальное открытие Янтарной комнаты состоялось 31 мая 2003 г. в заключительный день торжеств по поводу 300-летия Санкт-Петербурга.

«Мастера, реставрировавшие Янтарную комнату – Александр Крылов, Александр Журавлев, Борис Игдалов. Хранителем комнаты стал художник-реставратор Александр Крылов» (с. 312). Реставрация Янтарной комнаты длилась 23 года. Для ее воссоздания

использовался камень из Калининградского месторождения. «В общей сложности было израсходовано около 10 тонн янтаря. По мнению авторитетных искусствоведов, сегодня заново воссозданная Янтарная комната является самым грандиозным предметом ювелирного искусства, не имеющим аналогов в мире» (с. 313).

И.Л. Галинская

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Н.В. Петровский

ПО СЛЕДАМ ТУРГЕНЕВСКОЙ БИБЛИОТЕКИ*

Российская художественная библиотека им. И.С. Тургенева в 1940 г. была вывезена из Парижа в Германию по распоряжению нацистского идеолога Альфреда Розенберга. Эта библиотека возникла в 1875 г. в Париже при участии Ивана Сергеевича Тургенева (1818–1883), который «оказывал ей духовную и материальную поддержку» (с. 79). Со временем библиотека стала одним из крупнейших русских книгохранилищ за пределами России.

В 20–30-е годы XX в., когда во Францию хлынула волна эмигрантов из СССР, Тургеневская библиотека стала одним из главных культурных центров русского зарубежья. Имя великого писателя было присвоено библиотеке в год смерти И.С. Тургенева, в 1883 г. А в 1925 г. библиотека отметила свой полувековой юбилей. К тому времени библиотека насчитывала 50 тысяч книг и 10 тысяч номеров журналов.

В 1937 г. Парижский муниципалитет предоставил Тургеневской библиотеке старинное здание на улице Бюшери, где в XVII в. располагался Парижский университет. Книжный фонд Тургеневки в этом году достиг 100 тысяч томов, а в следующем году при ней был организован Русский литературный архив, который возглавил Иван Алексеевич Бунин (1870–1953). «Библиотека вбирала в себя и помогала сохранить многие бесценные произведения русской культуры, оказавшиеся за рубежом» (с. 82). Ведь все крупные писатели русского зарубежья дарили библиотеке свои книги с дарст-

* *Петровский Н.В.* По следам Тургеневской библиотеки // *Петровский Н.В.* Плененное искусство. – Ростов-н/Д: Феникс, 2012. – С. 77–88. – (Тайны истории).

венными надписями. Тургеневская библиотека была самым ценным из всех учреждений русского Парижа.

Но осенью 1940 г., через три месяца после падения Парижа, нацисты конфисковали библиотеку и переправили ее в Германию. Многие годы о ее судьбе ничего не было известно. Говорили, что книги оказались в каком-то железнодорожном ангаре под Берлином, который немцы взорвали. Об этом писал и Илья Эренбург в книге мемуаров «Люди, годы, жизнь» (кн. 1–6, 1961–1965). По другим данным, часть книг была вывезена в Нижнюю Силезию, которая в 1946 г. была присоединена к Польше. Книги оказались в польском городе Легница. Считают также, что часть библиотечного фонда была отправлена в Минск. Теперь некоторые книги Тургеневской библиотеки поступили из Минска в Москву. Однако «после войны в букинистических магазинах Польши, Германии и Прибалтики довольно часто всплывали книги со штампами Тургеневской библиотеки. Значит, где-то они еще бродят» (с. 88). Одним словом, поиски книг Тургеневской библиотеки по сей день продолжаются.

И.Г.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

ПРОБЛЕМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ (Сводный реферат)

Межкультурное общение – наиболее полноценная форма существования осознавшей себя национальной культуры. Взаимопониманию на межкультурном уровне соответствует диалогическая форма общения, предполагающая открытость каждой из участвующих в коммуникации культур новым культурным смыслам, установку на познание иной культуры. Однако этот процесс часто бывает затруднен, что обусловлено существованием наряду с диалогическим монологического способа восприятия культурной реальности.

Смысл диалогичности культуры заложен в самоидентификации национальной культуры, позиционирующей себя как уникальное и самобытное образование по отношению к другим национальным культурным общностям, при этом предполагается открытость культуры к критическому познанию уникальной сущности иной культуры. Диалогичность межкультурного общения предполагает также и творческое самопознание национальной культуры, поскольку установка на общение с иной культурной реальностью ставит культуру в позицию рефлексивного столкновения с собственным образом.

Диалогичность в межкультурном общении проявляется двояко. Согласно принципу диалога культур результатом межкультурного контакта должно быть взаимопонимание на основе осмысляющего усилия каждой из культур, нацеленного на познание уникальности другой как своей собственной. Однако в силу особенностей национального самосознания познание собственной уникальности и является главным препятствием для полноценного общения. Потребность собственной национально-культурной

идентичности общества, возникающая при всяком столкновении с другой культурой, часто ведет к искаженному восприятию образа другой культуры, самоутверждению за счет этого искажения. Такие, искажающие межкультурный диалог, механизмы национального самосознания основываются, отмечает автор, на принципе стереотипного мышления. Если диалога не происходит, культура замыкается на самой себе и становится монологичной.

Монологичность сознания проистекает из неготовности коммуниканта прибегнуть к критическому осмыслению объективных особенностей иной культуры и, с одной стороны, является естественной характеристикой национальной сущности культуры, а с другой – обуславливает такое восприятие иной культурной реальности, где смыслы черпаются и формулируются в формате культуры исходной, а не воспринимаемой.

В отличие от диалогического общения, монологичность предполагает статичность культуры, отсутствие саморазвития, при котором однозначная самонаправленность ограничивает познавательные возможности культуры.

Монологичность общения несовместима с межкультурной формой общения, поскольку исключает получение нового знания в процессе размышления. Монологический способ национального мышления, основанный на социокультурных стереотипах, приводит в конечном счете к межкультурному непониманию.

Диалогический способ межкультурного общения представляется единственным, при котором межкультурное взаимопонимание может быть целостным (1).

Один из примеров установления межкультурных контактов нам дает история обращения западноевропейской культуры к Востоку.

Начиная с арабо-мусульманского нашествия на Европу в VIII–IX вв., в результате которого Иберийский полуостров почти полностью оказался во власти мусульман, европейская культура так или иначе испытывала восточные влияния и реагировала на них.

В эпоху Ренессанса христианская культура Запада постепенно утрачивает свое положение «культурного центра», что влечет за собой попытки восполнить культурную брешь за счет обращения к неевропейским религиозным и культурным системам, в частности к восточным. Правда, вплоть до 60-х годов XIX в. интерес в Европе к Востоку носил отстраненный характер: западные художники

и исследователи Востока не соотносили себя с глубинными интенциями, заложенными в культурах этих стран. Художники-академисты обращались к Востоку лишь на уровне «ориентальных» тем и мотивов.

Однако утрата христианского центра и подрыв образа человека в западноевропейском искусстве привели к отходу от его эстетики и художественных традиций и обращению к иным, нехристианским художественно-эстетическим системам, в которых гуманистическая составляющая уже не играла роли доминанты в культуре.

Уход христианства из «центра» на «периферию» приводит к тому, что восточные религиозно-философские системы постепенно «уравняются в правах» с христианством. В результате западноевропейская культура утрачивает способность к образованию органического стиля, какими были, например, романский, готический или барокко, и европейский художник обращается к стилям самых разных эпох и народов в надежде восполнить утраченное.

Начиная с 60-х годов XIX в. этот процесс уже не сводится лишь к рецепции европейским искусством восточных тем или мотивов. Европейские художники начинают все активнее углубляться в художественно-эстетическую систему Востока. Художники начинают вводить восточный дискурс в европейскую культуру как ее органическую часть. Более того, они начинали видеть в восточных культурах панацею от всех бед Запада.

Сближение европейской и восточной эстетики происходило на почве кризиса гуманизма в европейской культуре. В восточных культурах не сформировалось того представления о высокой ценности человеческой личности, которое было характерно для западноевропейской культуры. И, утрачивая христианское понимание человеческой личности, западноевропейская культура получает возможность напрямую обращаться к восточным культурным традициям. Европейский художник усваивает манеру изображения человека, до второй половины XIX в. свойственную лишь восточному искусству; он обращается к деформации человеческой фигуры и гротеску.

Большое влияние на западноевропейское искусство оказала японская гравюра школы Утагава 60–80-х годов XIX в., зачастую изображавшая человека в гротескной форме с искаженными пропорциями и чертами лица.

Общекультурный контекст рецепции восточного искусства связан с усилением в западноевропейской культуре начиная со второй половины XIX в. тенденции к дегуманизации. При этом в рецепции восточного искусства и религиозно-философских систем западноевропейские художники преследовали разные цели.

Одни авторы искали в восточном и, шире, неевропейском искусстве то, что было бы адекватно начавшейся в европейской культуре тенденции к дегуманизации, и находили это в том абсолютном эстетизме, который свойственен восточному искусству с его приматом совершенной формы над собственно человеческим психологическим содержанием.

Другие, напротив, пытались восполнить утраченное западноевропейской культурой гуманистическое содержание посредством обращения к культурам Востока, где традиционные религиозно-философские ценности еще не умерли.

В этой ситуации Восток обеспечивал западноевропейскую художественную культуру, вступавшую во все больший альянс с массовым производством, сферой образов, затрагивавших чувствительные струны души европейского обывателя с его потребностью в красочных, экзотических вещах и с тягой к некой «восточной духовности» (2).

Список литературы

1. *Гончарова В.А.* Фактор моноличности в межкультурном общении: Псевдиалог? // *Обсерватория культуры*. – М., 2012. – № 3. – С. 10–17.
2. *Гришин М.В.* Кризис западноевропейской культуры начала XX века и рецепция восточных культур // Там же. – С. 4–10.

Т.А. Фетисова

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

В.М. Рутман

АМЕРИКАНСКОЕ НЕЗАВИСИМОЕ КИНО СЕГОДНЯ*

«Новое американское кино», «подпольное кино», «американский авангард», «экспериментальный американский кинематограф», «независимое кино» – эти определения относятся к одному и тому же феномену в истории киноискусства США, заявившему о себе после Второй мировой войны.

Высказаться в доступных рамках, не копировать чужой стиль и по возможности давать отклик на актуальные проблемы современности – такие задачи стоят перед представителями независимого кинематографа.

Кинохудожник в своих работах выражает личностную концепцию, собственное видение мира. Сюжеты как таковые не исключаются из экспериментальных лент, но на первый план выходят формообразующие элементы, служащие авторскому самовыражению. На основе авторской теории и сформировалось такое понятие, как «американское независимое кино», которое явилось синтезом творческого самовыражения режиссера и его реакции на актуальные проблемы современности, что представляет собой некую социальную, идеологическую оппозицию «фабрике грез».

«Независимое кино» возникло в США в первые десятилетия XX в. как реакция на монополизацию производства фильмов небольшим числом крупных кинокомпаний. Термин «независимое кино» стал применяться к работам режиссеров, отказавшихся ра-

* Рутман В.М. Американское независимое кино сегодня: Пути развития, проблемные направления, новые эксперименты // Обсерватория культуры. – М., 2012. – № 3. – С. 40–47.

ботать в системе кинопроизводства, правила для которых устанавливались рыночными отношениями.

Способности сопротивляться коммерческому Голливуду помогала малобюджетность проектов «независимого кино». Меньшие затраты позволяли создателям фильмов действовать более свободно, больше думая о творческом самовыражении, чем о кассовых сборах.

Именно независимый кинематограф в американском кинопроцессе воплощал проблематику американской культуры, тогда как Голливуд в основном занимался созданием коммерческих блокбастеров, где роль национальной специфики оказывалась сугубо подчиненной.

Расширение альтернативных средств показа (кабельное ТВ, домашнее видео, Интернет и др.) благоприятствовало развитию в 1980-х годах «независимого» кинопроизводства. Но наиболее эффективной на тот момент системой производства и проката полнометражных фильмов было появление ряда кинофестивалей, занимающихся демонстрацией исключительно некоммерческого кинематографа.

Одним из главных таких фестивалей явился «Санденс» («Sundance»), который проводится в январе каждого года начиная с 1985 по настоящее время в Парк-Сити (штат Юта).

Со временем фестиваль во многом потерял свою идеологию. Параллельно с превращением «Санденса» в первую очередь в систему раскрутки фильма, а потом уже в смотр популярного кино, стали появляться небольшие фестивали, позиционирующиеся исключительно как «независимые».

В настоящее время независимое кино мутирует, с одной стороны, в русло авангардистских поисков, с другой – в максимально годное для неподготовленного зрителя. Быть может, именно независимое кино можно с уверенностью назвать искусством для искусства. Оно перестает играть значительную роль инструмента социальных преобразований, хотя влияет на него уже с несколько других позиций.

До сих пор спорным остается вопрос относительно того, феноменом какой культуры – массовой или элитарной – является независимое кино. Без сомнения, независимое кино – это своего рода «кино не для всех», однако оно в то же время обращено к каждому зрителю. Проблема заключается в том, что зритель может оказать-

ся не готовым к усиленной работе, восприятию киносимволики и ее расшифровке. Вместе с тем независимое кино благодаря своей неоднозначности и символизму дает возможность зрителю выработать целый комплекс смыслов, заложенных режиссером.

Опыт последних лет показывает, что независимое кино привлекает внимание зрителей различной степени подготовленности, поскольку современный зритель хочет увидеть нечто новое, он устал от голливудского массового кино, подчас штампующего уже ранее найденные образы.

Т.А. Фетисова

Вадим Михайлин, Галина Беляева

**ЭНТУЗИАСТ, СЫН ГЕРОЯ:
ЭВОЛЮЦИЯ УСТОЙЧИВЫХ КОНВЕНЦИЙ
В «ОТТЕПЕЛЬНОМ» ПЛАКАТЕ***

В 1958 г. художник Исаак Гринштейн создал плакат под названием «Партия – ум, честь и совесть нашей эпохи», весьма показательный с точки зрения «оттепельной» эволюции конвенций, устоявшихся в плакатном жанре на протяжении двух предшествующих эпох – раннесоветской и сталинской. Два базовых для традиции политического плаката структурных элемента – фигура посредника и рамочная композиция – присутствуют здесь в полной мере. В роли посредника выступает медальонный, в три четверти, портрет Ленина, расположенный на фоне абсолютно плоского красного пятна, форма которого имитирует знамя; в роли рамки – фотомонтажное изображение толпы, развернутой к зрителю анфас и представляющей советский народ. Однако функциональное наполнение этих элементов меняется достаточно радикально.

Раннему советскому плакату был свойствен «символический» принцип действия: он показывал зрителю некую иную действительность, призывал в нее погрузиться, обнажая неистинность того эмпирического контекста, в котором зритель находится здесь и сейчас. Втягивающая функция плаката обеспечивала изъятие част-

* Михайлин В., Беляева Г. Энтузиаст, сын героя: Эволюция устойчивых конвенций в «оттепельном» плакате // Неприкосновенный запас. – М., 2012. – № 3. Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/3>

ного человека из частных контекстов и подключение его к иерархизированному публичному пространству. Фигура посредника, подобно Исиде на традиционных оккультных изображениях, предлагала конкретный способ проникновения за покров настоящего – в реальность более высокого порядка.

В сталинском плакате центральное место занимает фигура отца народов. Все публичное пространство свелось к фигуре вождя. В нормативном изобразительном контексте эпохи настоящее и будущее сливаются воедино: Сталин стал воплощением не только и не столько счастливого будущего, сколько столь же безальтернативного «здесь и сейчас». Покров Исиды превращается из границы между «посюсторонним» и «правильным» в экран, на котором проецируются образы «правильного». Притягательная реальность, которая таилась за покровом, становится практически не нужна, а Сталин превращается из «посредника» в центральную фигуру, которая и есть смысл любого высказывания. Символическая структура ослабляется: плакат уже не втягивает зрителя в светлое будущее, а приглашает его в двухмерное проективное пространство, в котором будущее подменяется продолженным или «большим» настоящим.

Развенчание культа личности Сталина привело к образованию некоего зияния, связанного с утратой основ, на которых покоились практически все доселе принятые стратегии легитимации. С исчезновением фигуры вождя пространство «счастливого кружения» в парадной действительности теряло единственно возможную ось – и попросту рассыпалось.

Это в полной мере относится к плакату работы Исаака Гринштейна. В духе хрущёвского тезиса о возвращении к ленинским нормам место смыслового центра взамен низвергнутого «бога живого» занимает изображение «бога-основателя». Пытаясь усилить вписанность Ленина в народные массы, Гринштейн выстраивает из лиц современников нечто вроде рамки – или венка? – вокруг лика вождя. Центральная панель плаката практически «вываливается» на зрителя: самый ближний к нему план образует в верхней части композиции слово «ПАРТИЯ»; рельефно выписанный лик Ленина представляет второй план, на третьем расположены красное пятно и слова «ум, честь и совесть», и только на четвертом, фоновом, оказываются черно-белые лица людей и помещенная в нижней части изображения текстуальная отсылка к современности.

Плакат уже никого и никуда не призывает и не втягивает. Люди, находящиеся по эту сторону плаката, смотрят на людей, находящихся по ту сторону, а те вообще глядят кто куда. Они нужны там для того, чтобы, во-первых, создавать «живой оклад» к иконе вождя, а во-вторых, легитимировать саму идею партии просто за счет массовости тесно заполненного лицами пространства. Пусть бог оказался дьяволом, но мы правы уже потому, что у нас есть древний, еще более божественный, бог, и потому, что нас много. Когнитивная прагматика, связанная с втягивающей функцией, заменяется функцией демонстративной: зритель отсылается к системе знаков, легитимирующих право элиты оставаться элитой.

Сходное сочетание демонстративности и декоративности мы видим и на плакате Иосифа Ганфа «Вся власть в СССР принадлежит трудящимся города и деревни в лице Советов депутатов трудящихся» 1957 г. Заместившая собой «посредника» демонстративная фигура монументально высится на фоне красного знамени, уверенным предъявляющим жестом положив руку на смысловой центр изображения, на священную книгу: «Конституция (Основной закон) СССР». Цитата из той же книги приведена в качестве вербальной составляющей плаката. Священная книга обрамлена снизу золотой дубовой ветвью, которая уверенно левитирует в пустоте и откровенно переадресует нас в мир платоновских идей – или же к не менее монументальному, чем Конституция СССР, труду Джеймса Фрэзера «Золотая ветвь». Сама по себе книга не отсылает зрителя ни к какому конкретному предмету, а представляет собой знак, аранжированный россыпью других знаков, вроде выстроенных по корешку флагов республик СССР.

Впрочем, в «оттепельном» плакате привычная втягивающая функция еще находит себе применение. Различие с раннесоветским и сталинским плакатом заключается прежде всего в том, куда и зачем теперь приглашают зрителя, и различие это крайне показательно для характеристики того мировоззренческого слома, который наступил в конце 1950-х годов. Никакого счастливого кружения в идеализированном настоящем / будущем вокруг фигуры вождя больше не было и быть не могло. Круг разомкнулся, и историю снова пришлось старательно вытягивать в линейную перспективу, одним концом уходящую в «ленинские принципы», а другим – в счастливое коммунистическое далеко.

Вместо «часа ноль», который делил историю на две неравные части «до» и «после» Октябрьской революции, требовалось более дробное членение, едва ли не главной задачей которого было выделение особой героической эпохи, времени революции и Гражданской войны, в качестве жизненно необходимой легитимирующей базы. Место отца, единственного, всеобщего, неотменимого и постоянно присутствующего в праздничном «здесь и сейчас», заняли принципиально безликие, но зато апеллирующие непосредственно к персонализированной малой истории каждого человека «деды и отцы», которые жили в героические изначальные времена. Они-то и «легли в основу», и завоевали для нас то, что для них было счастливым будущим, а для нас может стать возможностью это счастливое будущее в конце концов достроить, если только каждый будет честно выполнять свой долг перед «героями былых времен» – и перед будущим.

При всей откровенной метафоричности подобного сопоставления хрущёвскую этику можно назвать «протестантской» в противовес «католической» сталинской. С утратой права на незыблемый авторитет и соответствующим ослаблением легитимирующих иерархий партии пришлось переносить акцент на личную связь каждого гражданина СССР с общей священной идеей, выстраивая нечто вроде кальвинистского тезиса о «мирском призвании». Критерием служения общему делу стал самоотверженный труд каждого конкретного человека на каждом конкретном рабочем месте: акцент переносился с «героев» и репрезентативных «трудовых подвигов» на массовый энтузиазм. Этим же хрущёвская перспектива «светлого будущего» отличалась от раннесоветской: место активно транслируемых властью мистических видений заняло странное подобие теории малых дел. Посредники на «оттепельных» плакатах приглашают зрителя уже не в абстрактные или лакировочные пространства ликования, но туда, где он может наилучшим образом проявить свои способности, внося свой вклад в организацию трудовых и политических побед.

Сам по себе принцип обращения ко временам революции и Гражданской войны через голову сталинской эпохи – принцип всеобщий для оттепельного мироощущения, причем на уровне не только официальной идеологии, но и интеллигентской рефлексии, – крайне важен для понимания перемен, происходящих в позднесоветском воображаемом. Если позднесоветское куда-то зрителя и

приглашает, то исключительно в прошлое. Сама идея радикального переустройства всего и вся вместо движущего первопринципа превратилась в исходный акт творения, повод для мифологизации и героизации.

Принцип, согласно которому значимые проективные реальности размещаются отныне не в будущем и не в настоящем / будущем, а в нормативном прошлом, свидетельствует о кардинальной смене общей логики построения проективных реальностей: именно в это время из авангардной она становится консервативной. Меняется и статус героической фигуры: из великого современника, полубога, живущего рядом с тобой и одним своим присутствием претворяющего повседневность в личную и коллективную причастность творению (Сталин, Киров, Чкалов, Стаханов – далее по списку), он превращается в икону, в абстрагированного персонажа, к которому индивид лично не имеет непосредственного отношения и может сопоставлять себя с ним разве что метафорически.

Общая логика выстроенного таким образом пропагандистского воздействия на граждан Советского Союза оказалась весьма действенной. Сформированное с ее помощью «поколение шестидесятников» пронесло с собой едва ли не до самого конца советской эпохи именно те доминанты, которые столь старательно пестовала хрущёвская пропаганда в конце 1950-х: выраженную тягу к самоотверженному труду, готовность жертвовать личными интересами во имя общего дела и так далее. Все эти категории постепенно приобрели статус моральных оснований, исходя из которых можно было выстраивать как личностную, так и поколенческую позицию по отношению к нарастающей в позднем СССР тенденции к самоизоляции от публичности (не говоря уже о попытках создания маленьких индивидуальных утопий), квалифицировавшихся шестидесятниками (что некоторым образом весьма удачно совпадало с позицией власти) как «безыдейность», «стяжательство», «эгоизм», «мещанство», «тунеядство» и прочая, прочая, прочая.

К.В. Душенко

Андрей Логутов

ОТ КОЧЕВНИЧЕСТВА К ОСЕДЛОСТИ: ВУДСТОК И MTV*

В середине августа 1969 г. молочная ферма возле городка Бетель в штате Нью-Йорк на несколько дней стала площадкой для одного из самых многочисленных и самого известного рок-фестиваля в истории – Вудстока. Через 12 лет, 1 августа 1981 г., в эфир вышла первая программа первого в мире музыкального телевидения – MTV. Хронологически Вудсток совпадает с «началом конца» музыки 60-х, с необратимым нарушением линейного развития популярной звуковой культуры. Если музыка 60-х обладала известным идеологическим единством, настойчиво возвращалась к одним и тем же темам – сексуальности, свободы, искренности, изменения сознания и т.д., то в 70-е годы музыкальные стили возникают уже не попеременно, а почти синхронно (как, например, глэм, панк, нью-уэйв), музыканты «расходятся» по своим суверенным наделам, увлекая вслед за собой «своего» слушателя. «Несколько утрируя, можно сказать, что главной задачей культуры 60-х годов было преодоление “обывательской” культуры 50-х, катализируемое ростом влияния молодежи как социальной группы. К началу 70-х эта задача была в общем и целом выполнена, и различные направления и жанры популярной музыки, лишившись “общего врага”, начали активно конкурировать друг с другом».

Вудсток как воплощенное торжество единства и единения можно считать одновременно и кульминацией масскультуры 60-х,

* Логутов А. От кочевничества к оседлости: Вудсток и MTV // НЛО. – М., 2012. – № 117. Реферируется электронная версия статьи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/115>

и первым симптомом ее распада. В открытии MTV, напротив, можно усмотреть попытку реинтеграции поля популярной музыки, создания общеамериканского (а затем и международного) медиа-канала, в котором бы сошлись самые разные жанры и стили.

Динамика культурной интеграции – далеко не единственный сюжет, связывающий MTV с Вудстоком. Очевидно, что сами регистры «чувствительности» аудитории в этих двух случаях принципиально различны. Британский социолог и музыковед Саймон Фрит выделяет три социально значимых модуса восприятия музыки: «трансцендентный», «популярный» и «коллективный». Первый модус актуален прежде всего для прослушивания академической («классической») музыки, которая, как правило, «выключена» из контекста повседневности. «Серьезный» слушатель способен оказать сопротивление искушению развлечься за счет музыкального произведения и предаться исключительно эстетическому, «структурному» слушанию, предполагающему предельную интенсивность и концентрацию внимания. Популярный модус восприятия имеет своей основной целью развлечение. Музыка, рассчитанная на этот вид потребления, удовлетворяет потребность слушателя в досуге. Как следствие, она «включена» в повседневность и одновременно способствует отвлечению слушателя от ежедневных забот. Коллективный модус восприятия направлен прежде всего на достижение чувства причастности, социального единства. Музыка здесь выступает как центр кристаллизации, предлог, причина и фон для совместного бытия.

Соотношение этих трех модусов на фестивале в Вудстоке и на канале MTV существенно различалось. Для подавляющего большинства участников поездки на Вудсток была настоящим приключением, отрывом от привычного жизненного уклада, опытом построения нового типа повседневности. MTV, напротив, принесло музыку прямо в дом, вписало ее в контекст будничного существования. «Оседлая» эстетика MTV пришла на смену «кочевнической» мифологии Вудстока.

Метафоры «кочевничества» и «оседлости» были предложены Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари в их работе «Капитализм и шизофрения», в разделе, озаглавленном «Трактат о номадологии». «Кочевническое мышление» (nomadthought) выходит за территориальные и концептуальные рамки, подрывает само представление о «доме» как локусе безопасности и определенности. Находясь в

постоянном движении, кочевник «парадоксальным образом неподвижен, ибо его передвижения не связаны с начальной или конечной точкой какого-либо маршрута». Делёз и Гваттари увязывают кочевничество с эстетикой западного модернизма, романтизирующей природу и восхваляющей «естественного человека», эстетикой неизведанных пространств и постоянно расширяющихся горизонтов.

История современной популярной музыки начинается, собственно, с массового «кочевничества» – пусть и вынужденного: принято считать, что она появилась на стыке «черной» (африканской) и «белой» (европейской) музыкальных традиций. Амальгамизация европейской мелодики с африканской ритмикой постепенно привела к появлению принципиально новой музыки, известной с начала XX в. под достаточно условными названиями «блюз», «джаз» и «госпел».

Вынужденные миграции чернокожего населения нашли отражение в песенной лирике блюза, в метафорике «жизненного пути». Битническая мифологизация «дороги» восходит к блюзовым эстетическим установкам. Нарративы пути заняли в их мировоззрении нишу своеобразных архетипических примитивов, а фигура странствующего блюзмена стала частью битнического культа естественности, который позднее был воспроизведен в эстетике рок-музыки 60-х. Находясь на периферии культурного поля, он служит одновременно источником опасности и вдохновения, воплощает связь между свободой передвижения и свободой творчества. В музыке и стихах 60-х явно присутствует то, что Саймон Фрит обозначил словом «аутентичность» – с одной стороны, отсутствие зазора между исполнителем и его сценическим образом, а с другой – подчеркнутая близость к аудитории, последовательное разрушение «четвертой стены», единение со слушателем. Таким образом, на первый план здесь выходит «коллективный» модус восприятия музыки. Именно этот модус сыграл определяющую роль на Вудстоке и в плане восприятия музыки, и на уровне бытовой организации фестиваля.

Около 60% (300 тысяч) посетителей попали на фестиваль совершенно бесплатно. Распространение талонов на питание, которые изначально предполагалось продавать по 25 центов, также оказалось в высшей степени нелегким делом: на второй день запасы еды закончились, и организаторам пришлось воспользоваться

услугами Национальной гвардии, обеспечившей доставку дополнительного провианта на вертолетах. Проблемы с организацией быта решались самими участниками.

Подавляющее большинство участников отмечали ощущение единства, охватившее их на фестивале. Судя по рассказам участников, музыка – будучи формально центральным событием фестиваля – нередко отходила на второй план. Всего на Вудстоке было установлено две сцены: одна – главная, для знаменитостей, а вторая – «открытая», предназначенная для выступлений любительских коллективов. Посетители могли свободно перемещаться от одной сцены к другой или вообще отходить туда, где музыка была почти не слышна.

Если трансцендентный модус чрезвычайно чувствителен к качеству исполнения, а популярный – к способности и готовности исполнителей оставаться на втором плане, сводя музыку к фоновому аккомпанементу, то коллективный модус предполагает, во-первых, максимальную близость музыканта и публики, интерпретируемую как «аутентичность» передаваемого музыкального сообщения, а во-вторых, способность музыки служить точкой кристаллизации интегративных процессов в сообществе.

Появление MTV было не только и не столько симптомом трансформации модусов восприятия, но и следствием существенных преобразований в музыкальной индустрии. К концу 70-х годов, с распространением домашних магнитофонов, резко упали продажи виниловых записей. Массовое производство компакт-дисков, на несколько лет восстановившее позиции крупных музыкальных компаний, началось только в 1982 г. Музыкальное радио, продолжая обеспечивать постоянный доход популярным исполнителям и продюсерам, практически исчерпало возможности для дальнейшего развития.

История музыкального телевидения началась в 50-х, когда на британских каналах ITV и BBC вышли в эфир программы «Cool for cats» и «Six-five special». 1 января 1964 г. на BBC стартовало шоу «Top of the pops», считавшееся одной из самых авторитетных программ вплоть до своего закрытия в 2006 г. Формат этих шоу в общем и целом следовал канону американских телевизионных «варьете» (variety show). Музыкальные номера в них играли подчиненную роль по отношению к интервью и обзору текущих событий.

MTV представляло собой совершенно новый тип телевидения: построенное по образу и подобию радиочартов, оно уделяло музыке не менее 90% эфирного времени, сводя функцию ведущего к роли «виджеев», объявляющего и подчеркнуто кратко комментирующего клипы. По недостатку средств MTV не могло позволить себе привлечь к работе самых популярных артистов по образу и подобию Вудстока. Напротив, оно стало площадкой, на которой «раскручивались» сравнительно мало известные на тот момент исполнители: Род Стюарт, «Buggles», «Dire Straits» и т.д. Как ни странно, степень коммерциализации раннего MTV была ниже, чем у фестиваля в Вудстоке. Стесненность в средствах была основной причиной того, что MTV транслировалось исключительно по кабельным сетям; при этом доля домашних хозяйств среди первых подписчиков не превышала 40%. Остальные 60% приходились на отели, рестораны и местные телекомпании. Если Вудсток требовал от зрителей значительных затрат сил и времени, то MTV было готово донести музыку до любого места, где был телевизор. Кочевничество свелось к переключению каналов.

Новое музыкальное телевидение, преодолевая дискурс кочевничества, дискурс перемещения в пространстве как самоцели, погружило зрителя в мир постоянной смены сценических образов, в котором не было места шестидесятилетней «аутентичности», понимаемой как интимная близость исполнителя и слушателя, как отсутствие зазора между музыкантом и его амплуа. Единственно возможным модусом восприятия стал в таком случае модус развлекательный: MTV было нацелено на производство досуга (fun), в котором, в отличие от Вудстока, нет места чувству единения и сопричастности.

«Левый» кочевнический дискурс, отрицающий границы и приписывающий свободе передвижения абсолютную ценность, на наших глазах вступает в конфликт с консервативным «правым» дискурсом, демонстративно защищающим идеи безопасности и «домашнего», «оседлого» уюта.

К.В. Душенко

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Валерий Савчук

МЕДИА ВНУТРИ НАС*

Природа медиа в полной мере раскрывается не в опосредовании общения, а в создании новой реальности. Каждый день медиа, сообщая, а следовательно, конструируя реальность, настойчиво вытесняют людей из непосредственных связей и отношений. Медиа не только сообщение, но и трансформация, новая реальность. Один из ярких примеров этого – стирание различий между творческой деятельностью, направленной на создание произведений искусства, и работой по созданию массмедиального образа, который легко превращается в торговую марку, рекламу товара. Массмедиальный образ рекламирует свою незаменимость, свою исключительность, оправдывая ценовую категорию «самого дорогого товара». Не только благодаря своим талантам, но и в меньшей степени при помощи и посредстве медиа человек становится популярным спортсменом, писателем, политиком или актером. А затем, благодаря тем же медиа, превращается в пленника своего собственного образа; он инсценирует узнаваемый образ, тиражирует и удостоверяет узнаваемость его выражением лица, одеждой, прической, внешними аксессуарами – шляпой, шарфом, кепкой.

Поскольку медиа есть продолжение (или расширение, по Маклюэну) нашей способности восприятия, они определяют не только то, что мы *воспринимаем*, но и то, что мы *не воспринимаем*. Медиа всегда устанавливают границы, всегда что-нибудь не могут схватить и донести (у каждого медиа свое разрешение, поэтому суще-

* Савчук В. Медиа внутри нас. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/6/sa10.html>

ство медийного дела – селекция); сообщая, они всегда что-то упускают, что-то игнорируют, что-то переозначивают и перерабатывают – в силу, с одной стороны, неисчерпаемости события, а с другой – разной природы события и способа фиксации его посредством самого совершенного медиа.

Медиафилософия – спекулятивная дисциплина. Она не может исследовать медиареальность непосредственно. Условие спекулятивности есть над-, суб-, мета-, трансэмпирический подход, берущий «все как одно». Но отношение к конкретным дисциплинам не может строиться на патерналистской основе. Медиа внутри нас. Поэтому взгляд вовне сбалансирован взглядом внутрь, рефлексия совпадает с саморефлексией, а интерес к «низшему», чувственному, предметно-практическому познанию уравновешен «высоким»: саморефлексией. Спекулятивность отличает строгость следования онтологическим посылкам логически обоснованных выводов.

Медиа – универсальная форма опосредствования. На первый взгляд они нейтральны, в действительности же всегда предопределяют наше отношение к воспринимаемому, т.е. к выделенной, обработанной, переданной и явленной нам реальности, а в конечном счете медиа определяют саму реальность. Средства коммуникации – *вне нас*, а медиа – *внутри нас*. Это очень важно. Подобно поэзии, которая, по выражению Николая Заболоцкого, «есть мысль, устроенная в теле», медиа есть то, что создает определенную форму восприятия, архитектуру взгляда, способ мысли. Но если поэзия есть напряжение всего тела, рождающего новый модус восприятия и представления, новую интонацию речи, то концепт медиа внутри нас означает ровно то же, что и мы внутри медиа, то есть в медиареальности, где внешнее и внутреннее утрачивают определенность; иными словами, медиа являются в такой же степени условием восприятия реальности, какой создают ее.

Мы сращены с медиа в той же степени, в какой медиа сращены с нами. Эти, возможно, кажущиеся навязчивыми инверсии не имеют своей целью ничего иного, как указать на то, что за границами медиареальности нет иной реальности, что-то, что явлено и воспринято нами, донесено медиа. Медиа – способ постижения данности мира. Медиареальность – данность мира. Если средства коммуникации сообщают (осуществляя это сообщение), то медиа сами являются собой сообщение, т.е., сообщая некую информацию, они информируют человека, донося весть, они пробуждают; но от

частоты использования приема на самом деле притупляют совесть; регулярно и назойливо показывая трагедии, они уже не вызывают к ним сочувствие. Сообщающий заявляет о себе – больше того, что он призван нам сообщить; вернее сказать, чем большей массе людей он сообщает, тем известнее, значимее, важнее он сам становится. Так, со временем «говорящая голова» (голова, говорящая чужие слова) стала *ведущим, автором слов*, программы, а следовательно, и сверхзначимой, далеко отодвигающей на второй план то, о чем она сообщает. Насколько важен носитель информации (стена пещеры, глиняная табличка, папирус, бумага, пленка, компьютерный диск), настолько же и важен до-носитель – медиум – ее (гонiec, вестник, диктор и телеведущий). Медиасредство не только сообщает что-то помимо содержания (например, о способе и качестве фотопечати, о скорости Интернета и разрешении экрана), но еще со-общает (связывает), влияя на них, видоизменяя и трансформируя.

При этом использование жестких категориальных оппозиций в подходе к медиа ведет к забвению существа дела. Аналитика медиа требует не только отказа от строгости оппозиций – это первый необходимый шаг, – но и удержания их в единстве сущности и явления, субъекта и объекта, внутреннего и внешнего, вектора движения, который немецкий философ Дитмар Кампер определил как одновременно «назад в до-миф и вперед в пост-историю». Удержание противоположностей в акте топологической рефлексии требует четкого осознания *состояния человека и мира*, человека, не различающего боль мира и свою боль, а сожжение понимает не как наказание, а как чистую и праздничную жертву *себя* или, что здесь едино, *своей части* коллективного тела. Было бы большой ошибкой соотносить медиа с субъектом или объектом в отдельности. Речь идет о том, что медиафилософией актуализируется взгляд из середины, изнутри, из целого, взгляд, обращающий внимание на следы, деформации, раны, ежеминутно наносимые друг другу субъектами, субъектами и объектами, идеальным – материальному, психикой – физиологии и *vice versa*. Каждый брошенный взгляд на человека – это удар резца скульптора по его образу, он создает все более точную форму соответствия с представлением о нем. Другой – скульптор, создатель моего образа. Но от плотно сбитых и собранных самоидентификацией тел взгляд не только ударяется, но и отражается, обращая силу на себя. Смотрящий не в

безопасности. Он задеваем в той же мере, как и тот, на кого обращен взгляд. О влиянии образа на созерцателя говорил еще Плотин: «Всякая душа является и становится тем, что она созерцает», однако механизмы этого воздействия еще плохо изучены. В любом случае, каждый взгляд, оставляя след боли или радости, удовольствия или смущения, равнодушия или экстаза, действует на телесность не менее сильно, чем воздействие вербальное. Обратим внимание, что лица актеров секс-символов, отшлифованные, как голыши на берегу океана, взглядами зрителей и поклонников, утрачивают индивидуальность, часто становятся лицом фирмы или товара.

Другим, но не менее значимым симптомом служат радикальные настроения художников в XX в., решительно взбунтовавшихся против *красоты*, которая испокон веков была условием и целью искусства. Действительно, красота, запечатленная в художественном образе, дисциплинировала взгляд, а высокие образцы ее тут же становились лекалом, по которому кроилась реальность. Ее организующе-принудительная сила «создавала» образ тела (а следовательно, и само тело, его мимику и жесты, его стать), городскую среду, пейзажи пригородных парков и романтические руины. Ее власть столь повсеместна, что нами она не считается и не опознается как насилие, ибо мы все – как бы представители племени, у которых вытянуты уши, пребываем *изнутри* культурной ситуации, где красота культурного образца правит бал, инсценируя естественность. Современная компьютерная форма исправленной и отретушированной красоты агрессивна вдвойне.

Если к понятию красоты подойти этнографически, тогда мало у кого вызовет сомнение тезис об относительности, а подчас (например, перебинтовывание ступней у китайок или выбивание передних зубов у девушек из племени балуба в Конго и т.д.) – о слишком активной роли конкретных идеалов красоты, об «экзотичности» форм ее воплощения. В этом случае способ, каким утверждается красота, трудно отделить от форм насилия. Но даже в не столь бьющих в глаза случаях нельзя не увидеть насилия над телом природы в *регулярных* парках, строевом шаге войск на парадах, регулярной застройке и пластических операциях. Не поэтому ли претензии к красоте радикальных мыслителей и художников звучат повсеместно. Создавать красоту – значит выступать пособником господствующей власти, таков лейтмотив радикалов.

Медиа обладают внутренним и внешним кодом дешифровки. Внешний дает доступ к тому, что *доносится*, внутренний – как при этом трансформируется то, что доносится, и тот, кто использует медиа. Ведь гораздо больше смысла в том, что медиа, *сообщая*, видят, слышат и чувствуют сами. Они инстанции вкуса и нормы; ничего не запрещая прямо, они намного эффективнее делают это косвенно, в том числе через рекламу «подлинного», «настоящего» и «самого лучшего». Так экзотические нормы одной субкультуры, попав в сферу внимания массмедиа, с невероятной скоростью (невероятной лишь для «мчащихся» поездов начала XX в.) становятся нормой массовой. Поток трансформации повседневной жизни, средств сообщения, сознания, в котором мы уже давно существуем, не давая себе отчет в этом, захватывает все новые сферы, стирая различия «высокого» и «низкого», «внутреннего» и «внешнего», «авангарда» и «мейнстрима», втягивая нас в среду коммуникантов, обладающих собственными – но не единичными – стратегиями поведения, особой стихией чувственности и особым языком ее выражения. Замещение индивидуальной ценности человека функциональной приводит к формированию нового лица. «Новое лицо, которое, – как в свое время подметил Э. Юнгер, – сегодня можно найти в каждой иллюстрированной газете, выглядит совершенно иначе; оно бесстрастно, словно вылитое из металла или вырезано из особенных пород дерева, и это, несомненно, имеет прямое отношение к фотографии». Задается ею. Застывшее лицо Юнгер сравнивает с маской; в фотоальбоме «Изменившийся мир» представлен ряд фотографий масок: сталеваров и пилотов, «замаскированные» косметикой лица женщин, подогнанные под образы с обложек модных журналов и лишенные индивидуальности.

Стирается и усредняется до маски не только облик человека, но и язык; лингвисты не устают подчеркивать, что язык – не только способ коммуникации, но и способ мышления. А когда в Интернете диалог происходит одновременно между тысячами людей, подобное общение не может не влиять и на само мышление, и на язык. Письмо в режиме реактивного ответа создает иной тип его, иную стилистику и грамматику. Массовые коммуникации создают унифицированное массовое общество, которое не переносит различий, оригинальности, тонкого вкуса. Их всех уравнивает потребность в сенсации, экстраординарном событии, при этом мас-

смедиа или рынок общественного мнения допускает строго дозированные версии оригинальности.

Еще одной функцией медиа является возможность трансформировать свой актуальный опыт в исторический, в опыт ушедшей эпохи; настоящее должно постоянно уступать место *более настоящему, подлинному, реальному – сверхреальному* – новому, еще не завоевавшему вкус и предпочтения потребителя. А поскольку «реальный потребитель становится потребителем иллюзий» (Ги Дебор), то реальность, производимая на фабрике грез, не в меньшей степени производится на фабриках и в кустарных мастерских Поднебесной, товары которых, замечу, являются теми же грезами, так как они повсеместно являются симуляцией оригинала, тяготея к одноразовости использования. Имманентное качество массмедиа – не только создавать нечто помимо того, что сообщается, но и свое собственное послание. В сумме всех медиа мы получаем медиареальность (акцентируя ее особое качество, Б. Гройс использует иной термин – субмедиальность). Медиареальность становится *настоящей*, когда освобождает место для новой реальности. Ее актуальность раскрывается в том исходном значении, которое соответствует латинскому определению бытия – «*actualitas*» – как действительности действительного, во всех смыслах слова: вкуса продуктов, качества воды, свежести воздуха, природности пейзажа – того, чем, согласно Августину, нужно наслаждаться. Так медиареальность предстает средством исторической амнезии, конструктом новой памяти, ускорением исторического времени и идеологией консюмеризма, что в данном контексте одно и то же.

Распространение нового вида медиа весьма часто оценивалось негативно. Такую же участь постигло изобретение письма, которое, как известно, полагалось в пересказанном Платоном мифе пороком: ученики получают «мнимую, а не истинную мудрость», поскольку будут «многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми, трудными для общения» (Платон. Федр. 275a-b). Не менее негативную реакцию вызывает увеличение скорости письма. Согласно Николаю Фёдорову, это ведет к мертвописи: «Скоропись (курсив, мелкое, беглое письмо, беглопись) – это письмо Нового времени, времени, переходящего от религиозной жизни к светской. Подобно тому как все должности и профессии лишаются священного значения, и письмо перестает быть службой Богу в

общем, хотя и таинственном, деле, а подобно другим профессиям обращается в личное дело и становится средством наживы; скоропись – это уже не священное письмо, и не благоговение управляет рукой писца, ставшего наемником и продавцом, не благоговение управляет и рукою писателя и вообще пишущего в эту эпоху, не признающую ничего священного. Для Новейшего времени и скоропись оказалась еще медленной, и вот оно создало стенографию для записывания всего создаваемого на скорую руку. Скоропись, несмотря на быстроту, оставляет еще переписывающему некоторую свободу, тогда как стенограф, находясь в полной зависимости от говорящего, обращается уже в машину, в фонограф. Чтобы понять сущность прогресса, нужно представить весь путь от живописи, которая была первою грамотою, которая от писавшего требовала художественных способностей, полноты души (такова была иероглифическая грамота, это живое письмо, говорившее преимущественно о мертвых, как бы оживлявшее их), до письма стенографического, в коем уже нет ничего живописного; стенография есть мертвопись, говорящая о дрязгах живых, исполняемая человеком, обращенным в самопишущую машину».

Возвращаясь к вопросу, что же *не есть медиа*, должен сказать: ответ лежит в той же плоскости, что и ответ на вопрос, что не есть язык, образ, знак, символ. Так, в частности, символом, как известно, может быть все – от чеснока до затмения, от чаши до треугольника... Но чтение символа дано тому, кто прошел обряд посвящения, кто знает значение символа, кто может соотносить его с другими символами. Если этого нет – то человек видит не символы, но повседневные предметы или явления природы, в лучшем случае музейные экспонаты. Одно можно сказать уверенно: речь идет не о тотальном переводе всего в формы медиапосредника, но о *смене фокуса анализа* роли и значения конкретного медиа или традиционного предмета, или свойства его, взятого в качестве медиа. Смена оптики видения и, пуще того, восприятия в целом дает приращение в понимании настоящего: медиа, соединяя далеко отстоящих или противостоящих людей, создают новую социальную среду, медиареальность, медиакультуру. Они эпифеномен коммуникации и одновременно ее условие. Медиа гнездится внутри нас настолько, насколько мы гнездимся внутри медиареальности.

С.Г.

Даниил Смолев

ОЛБАНИЯ И ЖИТЕЛИ ЕЕ ПАДОНКИ*

Интернет-языка не существует, утверждает автор. И если бы уважаемый филолог, семиотик, культуролог, литературовед Лотман столкнулся бы с «падонками», «ащкой сотоной» и «аффтарами», которые день и ночь «жгут», то, велика вероятность, отправил бы их напрямик «ф Бабруйск, животных». Земля по-прежнему вращается вокруг Солнца, а язык остается системой знаков.

Слова с раскуроченной орфографией и другие мемы – не что иное, как знаки, однако связать их в единую систему пока никак не получается. Потому «олбанский йезыг», как прозвали свое детище носители, есть, по сути, набор монтажных хитростей, кунштюков и подмен, которые паразитируют на чужой семантике и синтаксисе, фонетике, на уже развитых схемах. К Лотману ходить не надо... Справедливее заметить, что явление, о котором лет десять не утихают споры, определяется как «сетевое аргю» или «сетевой сленг». Феномен, впрочем, давно покинул пределы Интернета, он попадает, где нужно, и не очень.

В рекламе. В телепередачах. Исчерпывающим образом он представлен на митингах оппозиции. По плакатам, растяжкам, распечаткам, демонстрируемым на площадях и проспектах, можно легко отследить последние тенденции сетевого сленга. Надписи эти говорят сами за себя: «Put in trash», «Нас 146%» или вот «За честные амфоры». Существует целый ряд книг, где герои общаются, опираясь преимущественно на жаргон. Алекс из антиутопии Энтони Берджеса «Заводной апельсин» говорит на выдуманном

* *Смолев Даниил.* Олбания и жители ее падонки. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/3/s19.html

«nadsat», что переводится на русский как «надцать». Вспомним Эллочку-людоедку Ильфа и Петрова. В современной трактовке (а таких сейчас пруд пруди) Эллочка могла бы быть очень успешной блогершей, всячески втыкать в тему, отчаянно рубить фишку. Не забудем Александра Солженицына – ведь он тоже ЭТО делал. Освоить же науку сегодняшнего интернет-сленга труда не составляет: для этого надо сердечно любить мат (без любви, уж простите, не получится) и иногда проводить досуг на сайте Lookmore.

Портал Лукоморье (в просторечье) представляет собой энциклопедию, сделанную по точным калькам Википедии. Ресурс дает возможность расшифровать многие арго-выражения, ответить на волнующие вопросы, пополнить словарный запас, научиться лучше понимать вашего ребенка, и в итоге (если итог тут предусмотрен) стать супер-мега-модным-чуваком. Помимо любопытных коннотаций на портале встречаются статьи про то или иное событие, про политиков или деятелей культуры, написанные «падонковским» сленгом. Неизменной популярностью у юзеров пользуются Путин и Медведев. Они породили уже особое жанровое ответвление интернет-арго, либеральный оттенок которого очевиден. Ну и цинизм, конечно. Цинизм беспробудный, где осмеянию подвергается решительно все, включая авторитеты и святых.

Блочки, посвященные мемам, – это в большинстве случаев клубы закрытого или полужакрытого типа (4chan, dirty.ru, leprosorium). Сразу бросается в глаза, что «масонский» дух несет в себе важную элитарную функцию. Словечки и образы быстро устаревают. Заезженные мемы превращаются в «баяны», а потому, словно в картине Феллини «8½», отправляются на второй этаж «ненужности». Чтобы поспевать за модой, юзеры тратят массу времени, практикуясь в общении, в придумывании мемов и накручивании собственной популярности. Наличие чувства юмора обязательно. Без него следует сидеть в офисе и продолжать не рыпаться дальше. Впрочем, такая избранность не кажется чем-то исключительным, она есть везде, даже в сленге современного искусства, где терминология меняется на раз-два. Сходишь в магазин за килькой, а слово «артефакт» претерпело необратимые изменения в концептуальных кругах. А выпадешь из обоймы на полгода – и вернешься в цех совершенно посторонним персонажем. Резвое обновление сленга субкультур отфильтровывает чужаков и коронует своих.

Почти у каждого мема имеется история, порой реально веселая. Удачное выражение юзера распространяется по Сети стихийно и постепенно закрепляется как мем (так, например, произошло с «православием головного мозга», и фразой теперь бравируют журналисты серьезных изданий). Бывает, за авторские права спорят сразу несколько блогеров. Они царапаются, бранятся, толкаются, напоминая зверят. Другие мемы берут начало в комичных ситуациях, имевших место быть в действительности. Златоуст Джордж Буш изобрел однажды «интернеты» – во множественном числе, – и слово с успехом прижилось. Что до сути мемов, то сводится она, вероятно, к функции «копилки», в которой собрана идиотичная память поколения. Этот мотив до боли напоминает забавные страницы из книги рекордов Гиннесса – как та, где Майкл Лотито два года методично пожирает самолет «Сессна-150». Подвиг его проживет в веках. А надо ли? Вот и мемы хранят в себе бессмыслицу, след события, которое лучше забыть, как страшный сон.

Ущербоность интернет-сленга – и в его юморной ограниченности. При попытке написать на сетевых жаргонизмах искреннюю сцену автор обязательно столкнется с тем обстоятельством, что текст разрушится. И это совсем «печалька». Сленг, задуманный для развлечения, невозможно употреблять для признания в любви, для выражения скорби. И кого-то до сих пор корбит от инородного R.I.P. Аббревиатура выглядит хлипкой, она не выдерживает соперничества в честности даже с простым человеческим «Мне очень жаль».

С другой стороны, такая трудность – настоящий вызов для писателя. И если можно сравнить Берджеса и Солженицына (а почему бы нет!), то налицо безоговорочный успех первого и полный провал второго. Вымышленный сленг Берджеса изначально создавался законсервированным, «баянная участь» ему не грозила. Разумеется, «nadsat» перекечевал в повседневную жизнь, чуть-чуть в поэзию, а еще в наши эсэмэски, однако не состарил первоисточник, не сделал книжку хуже. А вот «гулаговский жаргонизм» Солженицына молодым людям видится издевательством, каким-то «советским сапожком». За каждым вторым словом приходится лезть в сноску, маяться и страдать. Жаргонизмы эти покинули тюремный лексикон, они воспринимаются как архаизмы. Потому задача написать живой текст на сетевом сленге представляется обреченной и унылой. Скорее всего, книжка устареет быстрее, чем бу-

дет издана (в России – подавно). Хотя чем черт не шутит, глядишь, кто-то и попробует... «исчо».

Словарь Начиначающего Юзера:

Интернет-мем – идея или образ, популярны в Сети.

Баян (боян или байан) – тухлая шутка, о которой все и так знают.

R.I.P. (Rest In Peace) – «покойся с миром». Аббревиатура, распространенная в англоязычных странах. Встречается на надгробиях, в извещениях о смерти.

ИМХО (In My Humble Opinion) – выражение «по моему скромному мнению». Чаще всего интерпретируется как «Имею Мнение Хрен Оспоришь».

С.Г.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

И.Л. Галинская

П.Д. БОБОРЫКИН

Писатель Петр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921) родился в Нижнем Новгороде в семье крупного помещика Тамбовской губернии. Учился в Казанском университете на юридическом факультете и в Дерптском университете на физико-математическом факультете, посещал лекции в парижском College de France и в Сорбонне. С начала 90-х годов XIX в. жил за границей. Боборыкин знал семь иностранных языков, причем пять из них (французский, немецкий, итальянский, английский и польский) – основательно.

В 1860 г. в петербургском журнале «Библиотека для чтения» было напечатано первое произведение Боборыкина – комедия «Однودворец». Когда (1861) Боборыкин получил большое наследство от деда, он в 1863 г. купил у А.Ф. Писемского журнал «Библиотека для чтения», но в 1865 г. журнал пришлось закрыть. Литературное наследие П.В. Боборыкина огромно. Он написал 18 больших романов, 19 драматических произведений, много очерков, статей, а также исследование «Европейский роман в XIX столетии» (1900) и мемуары «За полвека».

Из многочисленных произведений Боборыкина наибольшей известностью пользовались романы «Жертва вечерняя» (1868), «Солидные добродетели» (1870), «Дельцы» (1872–1873), «Китай-голод» (1882), «Василий Тёркин» (1892), «Тяга» (1898), повесть «Поумнел» (1890), пьеса «Накипь» (1899) и др. В 1902 г. П.Д. Боборыкин был избран почетным академиком. Имеются два собрания сочинений Петра Дмитриевича Боборыкина: 12-томное «Сочинения» (СПб., 1884–1886) и также 12-томное «Собрание романов, повестей и рассказов» (СПб., 1897).

Очевидно, следует сказать о боборыкинском романе «Василий Тёркин», который был напечатан в журнале «Вестник Европы». В романе нарисован хитроумный купец Василий Тёркин, деловой человек, вышедший из деревни и пробившийся «в люди» благодаря своему уму, деловитости и практицизму. В литературоведении считается, что Александр Твардовский узнал о существовании романа Боборыкина после того как в газете «Красноармейская правда» в 1942 г. началась публикация его знаменитой поэмы «Василий Тёркин». Впрочем, можно предположить, что у выпускника Московского института философии, литературы и истории (МИФЛИ) имя «Василий Тёркин» было на слуху.

Петр Дмитриевич Боборыкин дожил до глубокой старости и скончался в Швейцарии в городе Лугано.

И.Л. Галинская

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Марина Ивановна Цветаева (1892–1941) родилась в семье профессора Ивана Владимировича Цветаева (1847–1913) – директора Румянцевского музея, основателя и первого директора Музея изящных искусств в Москве (ныне – Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В детстве Марина училась в музыкальной школе, в католических пансионах Лозанны и Фрайбурга, в ялтинской женской гимназии и в московских частных пансионах. «В возрасте шестнадцати лет, совершив самостоятельную поездку в Париж, прослушала в Сорбонне сокращенный курс старофранцузской литературы»¹.

Стихи Марина начала писать в шесть лет – не только по-русски, но и по-французски, и по-немецки. Стала печататься с 16 лет, а в 1910 г. тайком от родителей на скопленные «карманные» деньги выпустила свой первый сборник «Вечерний альбом» тиражом 500 экземпляров, который одобрили В. Брюсов, Н. Гумилёв, М. Волошин.

Особенно поддержал Марину Цветаеву при ее вхождении в литературу Максимилиан Волошин. В 1911, 1913 и 1917 гг. Цветаева гостила у Волошина в Коктебеле. Еще в декабре 1910 г. М. Волошин адресовал Цветаевой стихотворение, в котором писал:

О, какая веет благодать

Со страниц «Вечернего альбома».

В Коктебеле у Волошина Цветаева познакомилась с Сергеем Эфроном, за которого в 1912 г. вышла замуж. Когда в 1914 г. на-

¹ Орлов Вл. Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия // Марина Цветаева. Избранные произведения. – М.; Л.: Советский писатель, 1965. – С. 7.

чалась Первая мировая война, Эфрон ушел на фронт добровольцем, а во время Гражданской войны он был белым офицером, сражался против Красной армии, а затем оказался в Берлине.

В мае 1922 г. советская власть разрешила Цветаевой уехать с дочерью Ариадной (Алей, которая родилась в 1912 г.) к мужу в Германию. За рубежом Цветаева прожила 17 лет: в Берлине, в Праге, в Париже. Жизнь была трудная, нищая, словом, эмигрантская. В столицах жить было не по средствам, селились в пригородах или в ближайших деревнях.

Первое время эмиграция приняла Цветаеву как свою, ее печатали и хвалили. Однако постепенно она отдаляется от белой эмиграции. Одному своему корреспонденту Цветаева писала, что ее «сначала (сгоряча!) печатают, потом, опомнившись изымают из обращения»¹, ибо она не разделяла их ненависти к Советскому Союзу.

В 1922–1923 гг. Цветаева издала за рубежом пять сборников («Царь-Девница», «Стихи к Блоку», «Разлука», «Психея», «Ремесло»). В 1924 г. публикуются поэма и сборник «Молодец». До 1928 г. Цветаеву не печатали, а в этом году вышел ее последний прижизненный сборник «После России». Всего у Цветаевой издано 13 прижизненных книжек и три посмертные. Ее наследие составляют, кроме лирики, 17 поэм, восемь стихотворных драм, автобиографическая, историко-литературная, философско-критическая и мемуарная проза. Наиболее знаменитые поэмы Цветаевой – «Поэма конца», «Поэма горы», «Крысолов», «Поэма Лестницы», «С моря», «Попытка комнаты», «Новогоднее», «Поэма Воздуха» и др. Впрочем, многое так и осталось неопубликованным.

К 1930-м годам Цветаева окончательно отделилась от белой эмиграции. Ведь в 1935 г. ее муж Сергей Эфрон возглавил «Союз возвращения на Родину». В 1937 г. Сергей Эфрон с дочерью Алей возвратились в Советский Союз. В 1939 г. Цветаева с сыном Муром отплывают на Родину. «Я погибла», – произнесла она, взойдя на борт парохода². И действительно, все складывалось очень плохо. Сергей Эфрон и дочь Аля были необоснованно репрессирова-

¹ Орлов Вл. Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия // Там же. – С. 17.

² Мурзина М. «Отказываюсь – быть». 8 октября – 120 лет со дня рождения Марины Цветаевой // Аргументы и факты. – М., 2012. – № 40, 8–14 окт. – С. 46.

ны. В октябре 1941 г. Сергея расстреляли, Аля оказалась в лагерях и в ссылке.

Цветаева с сыном эвакуировались из Москвы в Елабугу. Собирать вещи ей помогал Пастернак. Он принес крепкую бечевку и в шутку сказал, что бечевка крепкая, хоть вешайся на ней. 31 августа 1941 г. Марина Цветаева повесилась на этой бечевке, а Пастернак всю жизнь помнил о своей пророческой «шутке». Сын Георгий (Мур) ушел на фронт и погиб в 1944 г. Дочь Аля провела в ссылке 15 лет.

В последнем стихотворном цикле «Стихи к Чехии», написанном за несколько недель до возвращения на родину, Марина Ивановна Цветаева предсказала свой уход из жизни:

*Пора – пора – пора
Творцу вернуть билет.
Отказываюсь – быть.
В бедламе нелюдей
Отказываюсь – жить.*

И.Л. Галинская

НИКОЛАЙ ГУМИЛЁВ*

Муж в могиле,
Сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.
Анна Ахматова

Николай Степанович Гумилёв родился 3(15) апреля 1886 г. в Кронштадте в семье военного корабельного врача. По выходе отца в отставку семья переехала в Царское Село. Свое первое четверостишие будущий поэт написал в шесть лет. В 1900–1903 гг. Гумилёв жил в Грузии, где в 1902 г. опубликовал в «Тифлисском листке» стихотворение «Я в лес бежал из городов...». Первая книга стихов «Путь конквистадоров» вышла в 1905 г. в Санкт-Петербурге.

В 1906 г. Гумилёв окончил гимназию и уехал учиться в Париж, в Сорбонну. Здесь вышел его второй сборник «Романтические цветы» (1908).

Во Франции Гумилёв изучал живопись и французскую литературу. В эти годы он много путешествовал, совершил несколько экспедиций по Африке, побывал в Абиссинии. Возвратившись в Россию, Гумилёв совместно с Сергеем Маковским (1877–1962) организует литературно-художественный журнал «Аполлон» (1909–1917), где заведует критическим отделом и печатает «Письма о русской поэзии». В 1910 г. выходит сборник Гумилёва «Жемчуга», куда вошла знаменитая поэма «Капитаны»:

* *Скатов Н.Н.* О Николае Гумилёве и его поэзии // *Николай Гумилёв. Стихотворения и поэмы.* – М.: Современник, 1989. – С. 5–12.

*На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.*

*Быстрокрылых ведут капитаны –
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведаль мальстремы и мель...*

25 апреля 1910 г. Гумилёв обвенчался с Анной Андреевной Горенко (Ахматовой). В этом же году Ахматова написала стихотворение «Он любил...»:

*Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенью, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
... А я была его женой.*

1 октября 1912 г. у Гумилёвых родился сын Лев.

В 1911 г. был основан «Цех поэтов», куда входили Н.С. Гумилёв, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, В.И. Нарбут, М.А. Зенкевич, предложившие новое литературное направление – *акмеизм*. Последний провозглашал предметность тематики, образов и точность слова. В 1912 г. в Петербурге выходит сборник Гумилёва «Чужое небо», где были напечатаны три песни поэмы об открытии Америки.

В 1913 г. Гумилёв совершает вторую экспедицию в Абиссинию. Когда началась Первая мировая война, Гумилёв записался добровольцем в армию и был зачислен вольноопределяющимся в гвардейский полк. В 1915 г. он был награжден Георгиевским крестом 3-й степени. В 1915 г. Николай Гумилёв воевал в Западной Украине (Волынь), где был произведен в унтер-офицеры. Он оставался в окопах до января 1917 г., а затем служил в Русском экспедиционном корпусе в Париже.

В 1916 г. вышел сборник «Колчан» со стихами на военную тему – «Война», «Наступление», «Смерть»:

*Здесь товарищ над павшим тужит
И целует его в уста...
Здесь священник в рясе дырявой
Умиленно поет псалом.
Здесь играют марш величавый
Над едва заметным холмом.*

В 1915 г. в сборнике «Костер» напечатано знаменитое стихотворение Николая Гумилёва «Рабочий», созданное еще во время войны:

*Он стоит пред раскаленным горном
Невысокий старый человек...
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит...
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.*

5 августа 1918 г. Николай Гумилёв и Анна Ахматова подали на развод, но их отношения разладились задолго до этого. В 1920 и 1921 гг. Гумилёв участвует в работе петроградского отделения Союза писателей и руководит студией «Звучащая раковина». В это время выходят сборники «Шатёр» и «Огненный столп». В последнем опубликованы знаменитые стихотворения – «Слово», «Шестое чувство», «Заблудившийся трамвай», «Мои читатели» и др.

3 августа 1921 г. Николай Степанович Гумилёв был арестован как участник заговора «Петроградской боевой организации В.Н. Таганцева» и расстрелян. В 1992 г. Н.С. Гумилёва реабилитировали. Как выяснилось, он был расстрелян не за соучастие в заговоре, а «за недонесение о нем», пишет Н.Н. Скатов в статье «О Николае Гумилёве и его поэзии».

И.Л. Галинская

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ

Режиссер и актер Олег Николаевич Ефремов (1927–2000) был народным артистом СССР и Героем Социалистического Труда, главным режиссером московского театра «Современник» и МХАТа. В кино Олег Ефремов снимался в знаменитых фильмах «Берегись автомобиля» и «Три тополя на Плющихе».

Среди постановок О.Н. Ефремова – «Вечно живые» В.С. Розова, «Сталевары» Г.К. Бокарева, «Иванов» А.П. Чехова, «Так победим!» М.Ф. Шатрова и др. Последней постановкой Ефремова во МХАТе была пьеса французского поэта и драматурга Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак», но режиссеру не удалось завершить ее. О.Н. Ефремов также преподавал в Школе-студии МХАТ. Огромной заслугой Ефремова считается то, что он сохранял традиции К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко во МХАТе.

Работавшие с Олегом Ефремовым актеры вспоминают, что он обладал редчайшим даром – идеальным чувством правды в режиссерских работах и большой искренностью, выступая как актер на сцене. О.Н. Ефремов сочетал в себе талант прекрасного актера, замечательного режиссера, воспитателя и педагога, т.е. лидера театрального процесса.

Значимость Олега Николаевича Ефремова для русской сцены особо отмечалась в октябре 2012 г. в дни его 85-летнего юбилея, когда в Московском художественном театре был проведен вечер памяти его возглавлявшего театр до своих последних дней руководителя.

Ирина Лукьянова

ЧЕЛОВЕК БЕЗ ПРОШЛОГО*

М.А. Булгаков был родом из многодетной интеллигентной семьи; отец – профессор Киевской духовной академии, оба деда – священники. Можно было ожидать, что Михаил – старший ребенок в семье – пойдет по духовной части, но на рубеже XIX–XX вв. многие священнические династии пресекались. Так вышло и у Булгаковых. После гимназии Михаил выбрал медицинский факультет.

Детство кончилось в 1907 г.: умер отец, страдавший склерозом почек (эта болезнь часто наследуется, и Булгаков не избежал ее). 16-летний Михаил остался старшим мужчиной в доме. Годом позже он встретил свою будущую жену, Татьяну Лаппа, приехавшую в Киев на каникулы из Саратова. Студенчество его пришлось на времена университетских бунтов, от которых он оставался в стороне. В 1913 г. Михаил и Татьяна обвенчались. Первая мировая война застала их в Саратове, где они гостили у родственников Татьяны. В госпитале для прибывающих с фронта Булгаков работал до сентября, когда надо было возвращаться в университет. Война внесла коррективы в обучение: врачей стали готовить ускоренно. Михаил сдал экзамены по ускоренной программе и в 1916 г. получил диплом врача. Будучи направленным в Смоленскую губернию, в управление земских больниц новоиспеченный врач оказался единственным специалистом в деревенской больнице. Он принимал роды, оперировал, ампутировал, лечил детей; некоторые случаи описал в «Записках юного врача». Заразившись от

* Лукьянова И. Человек без прошлого // Русский мир. – М., 2011. – № 5. – С. 42–49.

больного дифтерией, ввел себе сыворотку – пошла аллергическая реакция: лицо распухло, появилась сыпь, он не мог уснуть, попросил медсестру прыснуть ему морфий. После пяти инъекций впал в зависимость. Булгакова перевели в Вязьму: теперь он заведовал двумя отделениями больницы. Булгаков начал писать, но зависимость от морфия продолжалась. Лишь с возвращением в Киев благодаря усилиям Татьяны Николаевны эту зависимость он смог преодолеть.

Война подходила все ближе, а врач оставаться в стороне от войны не мог. Гетман объявил мобилизацию в украинскую армию, к городу подошли петлюровцы, братья Булгаковы пошли защищать Киев – попытка героическая и совершенно безнадёжная. О ней он потом написал в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных». В январе 1919 г. Булгакова мобилизовали в армию Директории, пришедшей на смену гетману, – увели насильно, но он сбежал домой. За синежупанниками явились Советы и в апреле снова мобилизовали молодого доктора – отправляли в Москву бороться с сыпным тифом. Он, скорее всего, и тут улизнул; затем пришел атаман Григорьев, за ним вновь Красная армия, за Красной – Добровольческая, и вот тут Булгаков уже мобилизации не избежал. Его отправили во Владикавказ, в военный госпиталь, оттуда в Грозный, жена поехала с ним. В Грозном он начал печататься – это были газетные статьи, о которых он старался впоследствии не распространяться. В начале 1920 г. он заболел тифом. Пока лежал еле живой – белые ушли. Когда он пришел в себя, вокруг была советская власть. Пришлось работу искать при ней. Погоны он снял, профессию скрыл: факт служения в Белой армии, пусть и врачом, афишировать не стоило. Военного врача Булгакова больше не было. Появился человек без прошлого, журналист с естественнонаучным образованием. Узнать в нем бывшего белого журналиста или доктора мог кто угодно – внезапные встречи были мощным двигателем трагических сюжетов не только в литературе тех лет, но и в жизни.

Булгаков перебрался в Москву осенью 1921 г., мотался по редакциям, перехватывая пайки и гонорары (ЛИТО Наркомпроса, где служил Булгаков в начале московской жизни, вскоре закрылось, прогорел журнал, где он пытался работать). И он оказался в «Гудке», газете транспортников.

«Гудок» навеки обессмертил себя тем, что позволил не умереть с голоду Ильфу, Петрову, Олеше, Катаеву, Булгакову. Все они не любили свою газетную поденщину, Булгаков – так откровенно ненавидел. Одесская компания состояла из людей молодых, холостых, связанных узами дружбы и родства; Булгаков был старше их и женат. Но с этой компанией сдружился; они бесконечно острили и подначивали друг друга, ему было нетрудно поддерживать этот тон: к тому предрасполагали и юношеская склонность к розыгрышам, и нерастроченный запас желчи, накопленной за годы становления советского государства с его благородными лозунгами, бессмысленным уничтожением людей и бюрократией (именно о ней – фантазмагорическая «Дьяволиада»).

«В 1923 году я возможность жить уже добыл», – писал Булгаков. Появилась и возможность писать: он уже работал над «Белой гвардией» и «Записками на манжетах». Родилась «Дьяволиада» – и на гонорар он купил мебель, что означало дом, уют. В жизнь стали возвращаться друзья, вечеринки, танцы, домашнее музицирование. И в эту новую жизнь ворвалась и новая любовь: молодая, красивая Любовь Белосельская-Белозерская вытеснила преданную, любящую Татьяну Лаппа. Нерешенный квартирный вопрос терзал Булгакова: жить в одной квартире с бывшей и новой женой невозможно. Ровно та же коллизия возникла и тогда, когда он собрался уходить от Белосельской-Белозерской к третьей жене, Елене Сергеевне Шиловской. Квартирный вопрос, который «испортил москвичей», испортил и Булгакова, заставляя его страстно завидовать любому обладателю отдельной квартиры.

1925 год – переломный в его биографии: Станиславский, прочитавший в журнале «Россия» начало «Белой гвардии», пригласил его к сотрудничеству. Так начался его «театральный роман». Инсценировка «Белой гвардии» была готова очень скоро, вслед за ней появилась «Зойкина квартира», московские и ленинградские театры завалили Булгакова предложениями – он чуть не в одночасье стал знаменитым драматургом. Рецензенты неистовствовали, обвинения в белогвардейщине и требования снять пьесу с репертуара сыпались одно за другим. Но пьесы шли, деньги поступали, а вскоре и проклятый квартирный вопрос разрешился: Булгаков с новой женой переселился в трехкомнатную квартиру на Большой Пироговской.

Кажущееся благополучие длилось недолго: гайки начали закручиваться, цензура становилась злее, а пролетарская риторика трескучее. К 1929 г. положение театра и литературы было почти катастрофическим: все живое и талантливое искоренялось. Три пьесы Булгакова снимаются с репертуара. Он чувствует себя уткой в смерзающей полынье.

Много спорят о знаменитом телефонном разговоре Булгакова со Сталиным в мае 1930 г. Разговор, по словам Булгакова в письме к Вересаеву, был проведен «ясно, сильно, государственно и элегантно» (с. 48); определения – одно другого комплиментарнее, и Сталину такое отношение не могло не понравиться. В силе его мало кто сомневался, но элегантность – что-то новое. Здесь Булгакову в очередной раз предложен контракт – и он опять принимает его и покупает десять лет свободной жизни и творчества. «Что, мы вам очень надоели? Может быть, отпустить вас за границу?» – «В последнее время я много думаю, Иосиф Виссарионович, может ли русский писатель жить вне России. И мне кажется – нет, не может». – «Я тоже так думаю» (с. 48). Этот разговор дает Булгакову должность второго режиссера во МХАТе, временно прекращает его травлю в прессе, а главное – дарит ему этически сомнительное, но иногда чрезвычайно плодотворное чувство государственной поддержки.

В конце 30-х годов среди ужаса, в который ввергнута страна, Булгакову предложен новый контракт – на этот раз МХАТом. Ему заказывают пьесу о юности вождя. И Булгаков пишет «Батум». Это новая попытка диалога со Сталиным, отчетливый призыв актуализировать лучшие юношеские черты, которыми он наделен в булгаковском воображении. Булгаков рисует его гордым, остроумным, загадочным, смелым и гуманным не потому, что хочет подольститься, а потому, что хочет его таким видеть, призывает его стать тем Сосо, который выведен в «Батуме». Этот человек не станет упиваться вакханалией террора, сводить счеты – нет, ведь он столько натерпелся от царской власти, которая в «Батуме» наделена явными чертами советской. Не то чтобы Сталин это почувствовал: он запретил спектакль по совершенно другим причинам, куда более прозаическим. Ему не нужно было напоминание о сомнительных моментах революционной юности – о кражах и сотрудничестве с охранкой, которого не отрицали и его соратники. Но не мог он не ощутить другого: Булгаков слишком явно намекал, что

Сталин мог бы поменьше прибегать к террору. «Батум» – не то что разговор на равных, но попытка воспитывать и наставлять, чем в отношениях с властью всегда обязано заниматься искусство.

История запрещения «Батума» хорошо известна. Именно она убила Булгакова – после этого стресса он уже не оправился, и тот же склероз почек, от которого умер его отец, сгубил его за полгода. Похоже, за год до гибели Булгаков пересмотрел перспективы «контракта» – не предпринимал никаких попыток «навести мосты» и спасти пьесу, отгородился от МХАТа, бросил поденные заработки. Кажется, ему стали представляться сомнительными любые попытки научить, воспитать, договориться... Видимо, и гибель его, столь стремительная, была следствием внутреннего отказа соблюдать дальше условия сделки. Знаменитые слова «Никогда и ничего не просите, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут» следовало бы продолжить: «Но и тогда не берите» (с. 49). Позднейшие попытки редакции романа «Мастер и Маргарита» – а Булгаков диктовал правки до самой смерти – были, видимо, связаны с тайным стремлением подчеркнуть именно это: пользоваться помощью Воланда можно, но верить ему не следует.

Э.Ж.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Ю.В. Карлсон

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ*

Реферируется раздел из монографии Юлии Витальевны Карлсон, посвященной «исследованию феномена повседневности и изучению ее структурно-категориального ряда», говорится в аннотации к книге.

«Повседневность – это сфера человеческой обыденности, реальность, в которую человек погружен с рождения; реальность, которая ощущается как естественное состояние, как собственная, частная сфера жизни, наполненная будничными событиями, рутинная сфера, повторяющаяся изо дня в день, где все принимается на веру» (с. 12–13).

Семантически «повседневность» связана в русском языке с такими понятиями, как «каждодневное», «бытование», «существование». В западной мысли «повседневность» – это «Alltäglichkeit» (нем.), «everyday life» (англ.), «everyday reality» (англ.), «chaque jour» (фр.).

В античную эпоху философы выясняли, «что́ есть бытие и что́ лежит в его основе» (с. 14). Во времена Просвещения повседневность стали отождествлять с бытом низших слоев общества. В конце XIX в. повседневность рассматривалась в качестве понятия обыденной культуры. Тема повседневного существования человека разрабатывалась целым рядом самых разных исследователей.

* Карлсон Ю.В. Повседневность как объект социально-философского знания // Карлсон Ю.В. Структуры повседневности: Социал.-философский анализ. – Петигорск: Петиг. гос. лингв. ун-т, 2011. – С. 12–30.

Немецкий социолог Макс Вебер (1864–1920) ввел понятие «оповседневнивание» (Veralltäglichung). З. Фрейд и К. Юнг изучали человека и ту реальность, которая его окружает. Американский философ и психолог Уильям Джеймс (1842–1920) разрабатывал теорию существования многих порядков реальностей, называя их «подмирами». Понятие «жизненного мира» впервые прослеживается у швейцарского философа Рихарда Авенариуса (1843–1896) в труде «Человеческое понятие о мире» (перевод на рус. яз.: М., 1909).

Немецкий философ-экзистенциалист Мартин Хайдеггер (1889–1976) употреблял понятие «жизненный мир» в своих лекциях, посвященных Аристотелю. Основатель феноменологии, немецкий философ Эдмунд Гуссерль (1859–1938) называл «жизненный мир» (Lebenswelt) миром, основанным на интуитивном и наивном восприятии жизни. Такие два понятия феноменологии Гуссерля как «жизненный мир» и «естественное понятие о мире» стали главными в его последних работах. Мартин Хайдеггер в книге «Бытие и время» (1927) продолжил феноменологическую интерпретацию мира человека. Он предложил «вернуться к вопросу о бытии называя его основным философским вопросом» (с. 20). Хайдеггер подробно рассматривает проблему структуры бытия.

Немецкий философ Макс Шелер (1874–1928), один из основоположников философской антропологии, аксиологии и социологии познания, в труде «Формализм и этика» (1913) развивает теорию социального окружения и пишет, что феномен «повседневность» является феноменом бытия человека.

Австрийско-американский философ и социолог Альфред Шюц (Schütz) (1899–1959) стал самым выдающимся продолжателем идей Гуссерля в области феноменологической социологии. Первой книге А. Шюца «Смысловое строение социального мира» (1932) Гуссерль дал высокую оценку (с. 21). Наряду с миром повседневности А. Шюц выделяет другие жизненные миры: «мир сновидений, грез и фантазий, мир работы, мир искусства, мир религиозного опыта, мир научного созерцания, игровой мир ребенка и мир сумасшедшего» (с. 22). Повседневность понимается у А. Шюца лишь как один из жизненных миров. Американский социолог Г. Гарфинкель в 1967 г. основал социологическую дисциплину *этнометодологию*, опираясь на разработки А. Шюца. Этномето-

дология – это знание о мире, фигурирующее в примитивных обществах.

Вообще с середины 70-х годов XX в. и по сей день понятие повседневности серьезно изучается как в социологии, так и в философии постмодернизма. Французский исследователь Мишель де Серто в труде «Изобретение повседневности» (1980) указал, что характерная особенность повседневности состоит в повторяемости и бессознательности. Содержание повседневной жизни формируется «в зависимости от внешнего социально-культурного контекста», – заключает автор реферируемой работы (с. 29).

И.Л. Галинская

В ПОИСКАХ МУЖСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (Сводный реферат)

В конце XVII в. в Англии оформилась особая вариация гомосексуальной субкультуры, распространившейся в это время в урбанизированной Западной Европе.

До конца XVII в. мужчин, имевших сексуальные связи с мужчинами и именовавшихся содомитами, не относили к особой гендерной категории, продолжая считать мужчинами. Сексуальные отношения между мужчинами не обязательно делали пассивных участников этих отношений женственными. Но к началу XVIII в. выделился «третий неправильный пол, а именно взрослый женоподобный мужчина, склонный к пассивности и трансвестизму» (с. 63). Содомия стала ассоциироваться с женственностью, узурпировавшей место, отведенное для мужественности, и породившей в результате нейтральный тип – «бесполох мужелюбовниц» (2, с. 92).

Гомосексуалистов, которые, как предполагалось, испытывали сексуальное влечение исключительно к мужчинам, в Англии называли «молли» (*molly* – девушка, изнеженный мальчик, проститутка). Возникли даже так называемые «дома молли» – заведения, представлявшие собой помесь бара и публичного дома для гомосексуалистов.

«Обнаружив существование гомосексуальных сообществ в 1730-е годы, власти сочли, что столкнулись с неким ранее не существовавшим пороком и объяснили его появление влиянием гедонистической нидерландской культуры, расцветшей после Восьмидесятилетней войны с Испанией (1568–1648), – культуры, со-

ставляющей которой являлись подчеркнуто пышные наряды и пиршества» (с. 65).

Идентифицирующим признаком группы женственных гомосексуалистов стал определенный тип одежды и телесного поведения – чрезвычайно вычурных и экстравагантных. В английском обществе это привело к тому, что мужчины стали отказываться от изысканной одежды и усложненной манеры приветствия, чтобы избежать подозрений или обвинений в извращенных пристрастиях.

Молли восприняли стиль макарони – группы мужчин-англичан, которые придерживались нарочито претенциозного стиля в одежде и манере поведения. Это был один из вариантов щегольской культуры, порожденный XVIII в. и являвшийся предшественником дендизма (1, с. 46).

Стиль макарони возник в 1760–1770-е годы изначально среди молодых лондонских аристократов, но затем распространился среди щеголей среднего сословия в Йорке и Бате. Макароны подражали итальянским и французским стилям: отсюда и их прозвище (на манер современного «макаронники»).

«Английские сторонники итальянской моды в XVIII веке увлекались пастельными тонами в одежде и смело сочетали разные типы орнамента. Они также стали использовать для повседневных выходов такие атрибуты придворного костюма, как шпаги у пояса, высокие надушенные парики, открытые жилеты и перчатки с отворотами, красные каблуки» (1, с. 47). Все это скандализовало городскую публику, непривычную к подобной экстравагантности в общественных местах. Среди макарони было немало знатных людей – лорд Скарборо, лорд Эффингем и др. Макароны нередко упрекали в утрированной женственности облика за их пристрастие к помадам, румянам, мушкам и пр. (1, с. 47).

Основой такого поведения явилась концентрация культуры XVIII в. на искусственности и перформативности как на аристократических идеалах. Этот феномен получил название только в XX в. – «кэмп» (с англ. *camp* – аффектация, манерность, женоподобность). В широкий обиход это понятие ввела американка Сюзен Зонтаг, которая и определила «кэмп как вариант эстетизма, акцентирующий пристрастие к искусственному, преувеличенному» (1, с. 470). Кэмп – «особый модус “чувствительности” (*sensibility*), связанный с городской культурой в ее наиболее театрально-

карнавальных моментах, – травестия, переодевания мужчин в женщин» (1, с. 47).

«Кэмп тесно связан с “голубой” культурой, хотя эти понятия не совпадают. Среди геев часто встречаются любители кэмп, но это вовсе не означает, что геи обладают монополией на кэмп. Геем, нередко претендующим на роль “аристократии вкуса”, импонирует в кэмпе декаденски-травестийная интонация, особый замес иронии и эстетизма» (1, с. 473).

Карикатурный облик макарони представлял собой образ мужчины – тщеславного потребителя модной продукции, что соответствовало женской суетности. Поэтому культура макарони связала воедино категории женоподобия, роскоши и театральности с разложением и гомосексуальностью. «Макарони являли собой новый тип личности, с гораздо большей вероятностью ассоциировавшийся с содомитским поведением, чем щеголи и фаты предшествующих периодов» (2, с. 82).

Правда, связанные с макарони стереотипы в большей степени конструировались культурой, чем непосредственно отражали социальную реальность. Тем не менее созданный образ макарони вписывался в контекст современного феномена содомитского дискурса. Поэтому неудивительно, что некоторые макарони использовали костюм как сигнал, адресованный другим мужчинам и свидетельствующий о стремлении к гомосексуальному контакту.

Культура макарони по-разному обыгрывала конвенции придворного костюма: некоторые из них использовали элементы высокой моды, чтобы репрезентировать идентичность нового социального класса, другие пытались подтвердить феномен, который мы сегодня назвали бы квир-идентичностью (2, с. 95)¹.

Поисками мужской идентичности ознаменованы конец XX – начало XXI в. Рост популярности мужских модных журналов, а также внимание маркетологов и других специалистов в области торговли к мужской моде и мужской потребительской способности привели к изменению типов репрезентации и восприятия культурных образов мужественности. Мужская субъективность конструируется с помощью дискурсов рекламы и рынка, что в сочетании с развитием потребления визуальной, модной и косметической

¹ Квир-идентичность – идентичность, не укладывающаяся в рамки традиционной гендерной дихотомии. – *Прим. реф.*

продукции породило целый ряд идеализированных эротических маскулинных идентичностей. Влияние на конструирование современных мужских образов оказали также масштабные общественные движения, такие как феминизм, борьба за сексуальное освобождение и за гражданские права чернокожих и представителей сексуальных меньшинств. Они привели к разрушению традиционно устоявшихся взглядов на расовые отличия, сексуальность, классовое расслоение общества и личностную идентификацию и явились толчком к созданию демократической концепции гендерного равноправия, бросив вызов доминирующим моделям маскулинности (3, с. 42).

Одним из таких воплощений маскулинности явился метросексуал – эмоционально чувствительный новый мужчина 1990-х годов, страдающий нарциссизмом, не признающий гендерных границ персонаж, пребывающий в постоянном взаимодействии со своей «женской сущностью» (2, с. 43). Название «метросексуал» (первая часть термина образована от слова «метрополия», вторая указывает на особый тип ориентации столичного жителя) принадлежит журналисту Марку Симпсону, давшему этой категории мужчин следующее определение: «Молодой человек с приличным доходом, живущий в столице (метрополии) или рядом – поскольку именно там расположены все лучшие магазины, клубы, спортивные центры и салоны красоты. Он может быть геем, гетеросексуалом или бисексуалом, но это совершенно неважно, так как его единственная сексуальная ориентация – любовь к самому себе и поиск наслаждений для себя» (1, с. 603). Именно этот набор признаков был свойствен и денди XIX в., и их предшественникам щеголям.

Тип метросексуала – продукт экономического развития. Современное общество потребления нуждается в новых покупателях, и задача как производителей, так и рекламодателей – привести в магазины мужчин, привить им вкус к шопингу. Метросексуальный взгляд, исполненный потребительского желания, уравнивает и мужчин, и женщин. Важно, что «они проблематизируют и ставят под сомнение устойчивость сексуальных и гендерных оппозиций, таких как “гомо / гетеро” и “маскулинный / фемининный”, отдавая предпочтение смешанной, неоднозначной идентичности» (3, с. 43).

Свидетельством фундаментального изменения концепций маскулинности служит недавнее возрождение вампирской темати-

ки в популярной культуре от кинематографа до подиума и мужской модной фотографии. Вампиры – пограничные персонажи, пребывающие в пространстве между жизнью и смертью, человеческим и животным, маскулинностью и фемининностью, гетеро- и гомосексуальностью, переходящие и нарушающие границы. Кроме того, вампир – это тело, стремящееся к потреблению, ненасытное в своих аппетитах и желаниях (3, с. 43).

Образ вампира, считает Вики Караминас, доцент Технологического университета Сиднея, «является воплощением полиморфной идентичности, приобретающей популярность в периоды политических кризисов и экономических излишеств, и предоставляет возможность для более свободной концептуализации идеи маскулинности» (3, с. 43). Он соотносится с целым рядом бинарных оппозиций – таких, как «добро и зло», «свет и тьма». Не вписываясь в рамки этих четко определенных и противостоящих друг другу категорий, существование вампира ставит под сомнение прочность разделяющих их границ и служит утверждению полиморфной, динамической сексуальности, не соответствующей ни одной из традиционных гендерных ролей. Так, Дракула в романе Брэма Стокера и его разнообразных кинематографических экранизациях принимает облик летучей мыши, волка и даже облачка пыли. Энергия Дракулы настолько тяготеет к распаду, что не способна обитать в твердой оболочке и реализует себя в среде непостоянных форм.

«Амбивалентная сущность персонажа-вампира ведет к размытию границ, на первый взгляд, четко определенных категорий и имеет отношение к идее квир-идентичности, характеризующей эпоху постмодернизма в целом. В самом широком смысле квир... имеет отношение к таким практикам и аналитическим моделям, которые разрушают, казалось бы, непоколебимые позиции и взаимоотношения между полом, гендером и сексуальным влечением.

Наиболее частая и прямая ассоциация для квир-идентичности – гомосексуальность, но также трансвестизм, феномен гендерной амбивалентности и вампиров» (3, с. 47).

Вампиры не подчиняются социальным установкам, они – изгой, подвергнутые остракизму, и утонченные гедонисты, следующие лишь собственному кодексу декадентского эстетизма, и в этом они в значительной степени напоминают своих предшественников щеголей XVIII в., а затем и денди. Подобно щеголям и денди, протестующим против наступления буржуа посредством воз-

рождения аристократических ценностей, таких, как доблесть и элегантность (пусть по-своему понимаемых), вампиры также появляются в периоды социальных и политических перемен. С начала мирового экономического кризиса в 2009 г. косметические компании зафиксировали 133%-ный рост продаж бледного тонального крема и мерцающей пудры (3, с. 53).

Таким образом, можно говорить о зарождении в конце XX в. нового дискурса, связанного с категорией маскулинности. Его постоянным мотивом стал образ «нового мужчины», который представляет собой гибридное образование, не возводимое к какому-то одному определенному источнику. Он, скорее всего, являет собой синтез нескольких феноменов, одновременно приобретших актуальность.

Феномен существования образов макарони, денди, метросексуалов, вампиров поднимает проблему отношений между маскулинной идентичностью как социальным субъектом и разными видами идентичности, конструируемыми с помощью визуальных кодов. Оказывается, что все эти образы связаны и метафорически, и концептуально. Все они – приверженцы праздного образа жизни, все они гордятся своим эстетическим превосходством и отличаются изысканным вкусом. И все эти персонажи приобретают популярность в атмосфере социальных и политических изменений и имеют общую генеалогию, которая значит даже больше, чем их историческое сходство: размывая границы оппозиций «гомо / гетеро» и «маскулинный / феминный», они открывают путь к созданию более расплывчатой и ненормативной идентичности и свидетельствуют о том, что представления социума о мужественности постоянно меняются.

Список литературы

1. *Вайнштейн О.Б.* Денди: Мода, литература, стиль жизни. – М.: НЛО, 2005. – 640 с.
2. *Макнил П.* «Этот сомнительный пол»: Костюм макарони и мужская сексуальность // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – М., 2012. – № 23. – С. 61–102.
3. *Караминас В.* Денди-вампир: Переосмысление концепций мужской идентичности в моде, кино и литературе // Там же. – С. 40–60.

Т.А. Фетисова

ДЕВОЧКИ, КРАСОТА И ЖЕНСТВЕННОСТЬ*

В советской литературе, адресованной массовому читателю, понятие «красота» трактовалось в соответствии с официальными пуританскими стандартами и настроениями. Тем же курсом следовала и детская литература. Советская педагогика стремилась прививать детям любовь к «духовной», или «внутренней» красоте, преднамеренно занижая значение внешней красоты и сексуальной привлекательности. В произведениях для юных читателей почти полностью отсутствовали какие бы то ни было упоминания о меняющемся теле девушек-подростков и о зарождающемся интересе к телу. Поэтому нет ничего удивительного, что многие героини-подростки в советской литературе выглядели и вели себя по-мальчишески.

По мере того как в советском обществе возрастал интерес к материальным аспектам жизни, менялись и стандарты красоты: помимо физического совершенства в реестр привлекательности включается умение модно одеваться, ухаживать за собой, флиртовать. Последнее, однако, по-прежнему воспринималось как нечто сомнительное и преподносилось в советской литературе в негативном свете. И в общем примат «внутренней» красоты над «внешней» красотой все так же оставался одной из центральных тем детской литературы вплоть до конца самой советской истории.

Новая практика потребления в постсоветский период привела к радикальному переосмыслению понятий красоты и женственности. Доступность косметических продуктов и модной одежды дала

* Рудова Л. Девочки, красота и женственность. Постсоветские «потребительские сказки»: По материалам современной литературы для девочек-подростков // Теория моды. – М., 2012. – Вып. 23. – С. 11–41.

российским женщинам значительно бóльшую свободу в создании собственного образа. Постепенно, и особенно с проникновением гламура, российские представления о женственности приблизились к западным с их акцентом на значимость внешности, на фетишизацию тела, манипуляцию, направленную на то, чтобы создать это тело, дисциплину и осознание необходимости усилий, связанных с поддержанием истинно женского стиля жизни.

В новой, охваченной духом коммерции России красота быстро превратилась в орудие, помогающее продвигаться по социальной лестнице, и стала напрямую связываться с категориями моды, дороговизны и славы. Появление и широкое распространение женских глянцевого журналов последовательно сформировало контекст, в котором женская индивидуальность больше не ограничивалась ролью матери, жены и работницы.

Гендерно ориентированные журналы для тинейджеров появились в России в середине 1990-х годов, и к 2008 г. существовало уже по меньшей мере восемь широко известных изданий, ориентированных на девочек от 12 до 17 лет («Oops», «Cool Girl», «Elle Girl Seventeen: Jalouse», «Штучка», «Девичьи слезы», «Маруся» и «Лиза»). Согласно статистике, почти каждая российская девочка-тинейджер время от времени почитывает хотя бы одну статью из тех, что публикуются в подобных изданиях, а каждая пятая читает их регулярно (с. 20).

Новые, обильно иллюстрированные и коммерчески ориентированные издания способствовали распространению новых ценностей, к коим относились индивидуализм, праздность, секс, личный имидж, умение развлекаться, а также позитивное отношение к жизни в целом и собственной персоне в частности. Выросшие в идеологическом вакууме и более открытые и жаждущие удовольствий тинейджеры с готовностью приняли новый стиль жизни и советы, исходящие от глянцевого журналов. Заставляя своих читательниц поверить в то, что для них нет ничего невозможного, если только они сумеют «создать» новый модный и привлекательный имидж, глянцевые журналы сулили каждой девочке исполнение мечты, в которой она видела себя принцессой.

Эти представления о сфере девичьих интересов были быстро усвоены постсоветской художественной литературой, адресованной девочкам подросткового возраста.

Хотя первые ориентированные на девичью аудиторию книги на русском языке появились уже в 1990-е годы, их издание достигло критической массы только в путинской России, когда такие произведения стали выпускать целыми сериями и они сделались одним из элементов новой русской культуры гламура. Так же как их американские аналоги, российские «потребительские сказки» написаны почти исключительно авторами-женщинами. «Потребительские сказки» не всегда имеют крепкий сюжет, зато в них всегда присутствуют узнаваемые сюжетные линии и типичные персонажи. В центре повествования обычно оказывается очаровательная девочка-тинейджер, которая переживает свою первую любовь и вовлечена в «сложные иерархические отношения социума средней школы». Главная героиня – это своего рода Золушка, которая хочет пользоваться успехом среди сверстников и любой ценой заполучить своего прекрасного принца.

Ее успех, само собой, пропорционален ее красоте и тому, насколько ее внешность соответствует общепринятым представлениям о женственности. Однако несмотря на эксплуатацию этих стандартных тем, эти произведения определенно несут в себе некую мораль, и по-прежнему идя в ногу с интересами своих увлеченных популярной культурой читательниц, тем не менее продолжают провозглашать «духовную красоту» одним из ключевых достоинств, входящих в теперь уже постсоветское понятие «современной русской женственности».

Постсоветские «потребительские сказки» вполне созвучны жизни современных девочек-подростков. Эти произведения играют активную роль в образовании и формировании их гендерных представлений. Подогревая их интерес к моде, уходу за телом, шопингу, праздному времяпрепровождению и различным приемам обольщения противоположного пола, «потребительские сказки» заставляют поверить в исключительное значение красоты внешней, хотя по своей своеобразной логике эти тексты порицают персонажей, для которых нет ничего выше потребительских интересов и собственной внешности. Заложенная в них мораль требует «разоблачения» таких героинь: сверстники должны увидеть, что они бесчувственны и пусты. В то же время сюжет предполагает чудесное нравственное перевоплощение этих «гламурных девиц», иронически перекликающееся с соцреалистическим сюжетом «перековки».

Т.А. Фетисова

Е.А. Проценко

РУССКИЙ ЯЗЫК В АНГЛОЯЗЫЧНОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ*

С укреплением английского языка как средства межнационального общения русский язык теряет свои позиции, хотя остается одним из мировых языков. По данным центра социологических исследований Министерства образования и науки России, к 2025 г. русский язык может стать даже менее популярным, чем бенгали или португальский (2, с. 64).

Безусловно, влияние русского языка ослабевает прямо пропорционально продвижению на Запад – с территории бывших советских республик через государства Восточной Европы, объединяемые общей славянской культурой – к Западной Европе. Тем не менее и там можно обнаружить следы влияния русского языка и русской культуры.

В результате исследований статей самых популярных британских изданий («Times», «Guardian», «Daily Telegraph») обнаружались наиболее устойчивые русские словоупотребления.

Наиболее распространенные заимствования из русского языка оказались самыми меньшими по составу. Это заимствованные из русского языка в разное время слова, как правило, общественно-политического характера, такие как *tsar*, *Stalinist*, *Kremlin*, а также ставшие интернациональными традиционно русские реалии типа

* Проценко Е.А. Русский язык в англоязычном медиапространстве: (по материалам современной британской прессы) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2012. – № 1, Янв. – июнь. – С. 64–68.

vodka. Большинство из них хотя и перешли из группы национально-специфической лексики в разряд интернационализмов, сохранили первоначальное значение, присущее им в русском языке.

Наименее распространенные заимствования составляют экзотизмы, обозначающие исконно русские реалии, причем разных исторических эпох: *drozhki*, *izba*, *valenki* и традиционные символы русской культуры, такие как *balalaika*, *matrioshka*, *samovar*, так и символы постреволюционной эпохи – *raskol*, *kolkhoz*, *kulak* – или более современные понятия, такие как *zastoy*, *samizdat*, *elektrichka*.

Особо в этой группе заимствований следует отметить названия блюд русской кухни, которые пользуются большой популярностью в разных странах. Это: *borshch*, *shchi*, *solyanka*, *okroshka* и др.

Некоторые заимствованные из русского языка понятия переосмысляются и изменяют свое значение в новой языковой среде. Так, слово «самиздат», традиционно обозначающее неофициальный способ распространения литературы, расширяет свое значение в связи с запросами нового информационного века и используется в современных медиатекстах в нескольких значениях: незаконное распространение печатной продукции; опубликование любительских фотографий; технологии непрофессиональной видеосъемки; телевизионные технологии спутниковой связи; веб-сайты и интернет-ресурсы.

Слово «перестройка» фигурирует в современных медиатекстах уже не только в качестве упоминания определенного периода мировой истории, но прежде всего для обозначения процесса реформирования или обновления вообще. Именно такое понимание дает журналистам возможность говорить о личной перестройке, употребляя слово в переносном значении, близком к русскому «самосовершенствование».

Широкое распространение в британской прессе получили также некоторые заимствования, связанные с освоением космоса: *sputnik*, *soyuz* и т.д.

Из реалий традиционного русского уклада жизни и быта наибольшей популярностью среди англоязычных читателей пользуется *dacha*, которая описывается как загородный дом, чаще большой, из дерева, окруженный участком земли.

Таким образом, русский язык представлен в англоязычном медианпространстве достаточно широкой группой заимствований. Процесс заимствования является неизбежным результатом меж-

культурного взаимодействия и, как следствие, активизируется прямо пропорционально интенсивности межнациональных контактов. И тот факт, что не только русский язык заимствует из английского, но и английский заимствует из русского, свидетельствует: процесс заимствования имеет двустороннюю направленность. Правда, направленность и объем заимствований находятся под влиянием факторов разного рода, в первую очередь нелингвистического характера.

Т.А. Фетисова

В.В. Кабакчи, З.Г. Прошина

В ЧУЖОЙ МОНАСТЫРЬ СО СВОИМ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫМ УСТАВОМ: ОБРАЩЕНИЕ*

В эпоху глобализации и «глобанглизации» для всех народов особое значение приобретает этикет обращения, сложившийся в английском языке, и возможность его адаптации в ходе межкультурного общения при обращении английского языка в область иноязычной культуры.

Несмотря на то, что основные факторы, влияющие на форму обращения, одни и те же у всех народов, конкретная система, номенклатура обращений у каждого своя. Известно, что некоторые лингвокультуры (например, японская) располагают весьма разработанной и сложной системой обращения. Разграничение форм вежливости в японской культуре, отражаемое даже в грамматическом строе языка, основано на следующих параметрах: «высший – низший» (по социальному положению, по возрасту, по сиюминутной (переменной) функции; по гендерному положению) и «свой – чужой»; социальные критерии доминируют над индивидуальными. Принадлежность к фирме при обращении важнее, чем профессия и даже имя и фамилия: японцев часто именуют по должности или степени родства, но редко по имени. Японец часто может не знать, как звали его бабушку или дядю.

Сложной и многоплановой является также система обращений китайского языка, в которой широко используются два типа обра-

* Кабакчи В.В., Прошина З.Г. В чужой монастырь со своим лингвокультурным уставом: Обращение // Личность. Культура. Общество: Международный журнал социальных и гуманитарных наук. – М., 2012. – Т. 14, Вып. 1, – № 69–70. – С. 164–173.

щений: родственные (третий дядя, брат отца, муж сестры матери и др.), часть которых используется в том числе и в обращении к неродственникам, и социальные (учитель, товарищ, мастер и др.).

Английская система обращения не отягощена столь большими сложностями, как этикет обращения восточных культур, и тем не менее она гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Так, словарь Merrian-Webster Collegiate Dictionary посвящает этой проблеме целый ряд страниц, где мелким шрифтом объясняется, как следует обращаться к священнослужителям, профессорско-преподавательскому составу, государственным служащим, дипломатам, военным и пр.

Существенной характеристикой англоязычных культур является дистантный тип вежливости, что проявляется в значительном количестве нулевых форм обращения: «Excuse me, could you tell me...». В то время как для русской культуры достаточно характерна тенденция называния адресата: «Молодой человек, не скажете...»

В современной литературе все чаще отмечается растущая тенденция английского языка к демократизации, неформальности общения (в особенности в США). Это выражается главным образом в превалировании обращения по первому имени, несмотря ни на статус, ни на возраст собеседника. Такое обращение сегодня можно услышать даже в британских университетах при обращении как преподавателей к студентам, так и наоборот.

Однако следует с осторожностью говорить об англоязычном общении с точки зрения его локальности. Английский язык в эпоху «глобанглизации» используется в условиях самых различных сочетаний языков и культур во всех уголках земного шара. Так, в Сингапуре этикет обращения формируется в условиях сосуществования мультилингвокультурного сообщества, в частности в условиях сосуществования китайской и малайской культур.

В дореволюционной России была чрезвычайно сложная система обращения, что, в частности, отражалось в варьировании различных обращений в соответствии с петровской Табелью о рангах, начиная с самого высокого «Ваше высокопревосходительство» для лиц 1–2 классов и вплоть до самого скромного «Ваше благородие» (классы 9–14). Помимо этого использовались обращение «дамы и господа», а также «сударь», «барин», «барышня» и др.

Революция отменила все эти обращения ввиду их классовой ориентированности, и вместо этого были введены «демократические» слова «товарищ» и «гражданин».

Падение советской идеологии не принесло четкой регламентации в систему обращения: не вводились новые обращения, не запрещались старые, хотя и наметилась некоторая тенденция к возрождению дореволюционных традиций, что не всегда уместно в изменившейся ситуации.

Несмотря на то что большая часть дореволюционных обращений в русском языке практически отпала, в русской культуре существует чрезвычайно эффективная система регулирования установления взаимоотношений партнеров по общению с помощью триады имени (имя-отчество-фамилия), которая усложняется многочисленными производными.

Несмотря на глобализацию и интенсификацию межкультурных контактов, в мире еще не сложилась система международных обращений, что нередко создает конфликтные ситуации даже при общении близких по культуре и языку народов. В условиях бесспорного доминирования английского языка можно не сомневаться, что большое давление будет оказываться традицией «англосаксонского» этикета. Важную роль при этом сыграет и принцип языковой экономии, который определяет общее стремление говорящих в ходе межкультурных контактов использовать максимально короткие языковые единицы. Вместе с тем несомненно скажется и фактор стремления народов мира даже при использовании английского языка как языка глобального общения бережно относиться к своим традициям, в том числе и в рамках этикета обращения.

Т.А. Фетисова

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест

2013 № 2 (65)

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
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 30/IV – 2013 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 15,0. Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 300 экз. Заказ № 43

**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**

