

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

3 (66)
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. председа-
теля, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук, *Ю.Ю. Чёрный* –
кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гу-
манит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:
Галинская И.Л., гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2013. – (Сер.:
Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред.,
и др.). – 2013. – № 3 (66) / Ред.-сост. вып. Галинская И.Л. –
227 с.

Содержание издания определяют разнообразные мате-
риалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

УДК 008

ББК 71.0

© ИНИОН РАН, 2013

ISSN 2073-5588

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Ю.Л. Игнатюк.</i> Гуманизм – фундаментальный принцип культуры: Культурологический дискурс	7
Манифесты дадаизма. (Обзор)	11
<i>О.В. Синельникова.</i> Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI века	22

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>А.В. Каримов.</i> Онто-гносеологический подход в культурфилософском изучении свободы	27
---	----

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Н.Ф. Золотухина.</i> Духовные начала «золотого века русской культуры» в Петербурге	30
<i>М. Одесский, Д. Фельдман.</i> Идеологема «патриот» в русской, советской и постсоветской культуре	34
<i>М.Л. Гаспаров.</i> Античность и современность	40
<i>Д. Антонов.</i> Незримое тело: Ангелы, демоны и их «плоть» в древнерусской культуре	42

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Е.Э. Фетисова. Третий «Цех поэтов»: Традиции и новаторство ...</i>	45
<i>Дарья Клинг. Идея «истинного добра» и образ автора в повести «Добро вам!».....</i>	62
<i>Анна Трефилова. Арестованный роман</i>	65
<i>Александр Долин. Мир в капле дождя.....</i>	67
<i>Лев Бердников. Первые русские буриме.....</i>	70
<i>И.Л. Галинская. Новый роман Дж.К. Роулинг</i>	75

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Е.Н. Францева-Дозорова. Философы и музыка. (Окончание).....</i>	79
<i>М. Ямпольский. Наблюдатель: Очерки истории видения</i>	98
<i>С.А. Гудимова. Дао живописи</i>	110
<i>А.И. Кобзев, В.В. Малявин. Театр кукол</i>	121
<i>Михаил Иванов. Черная точка иконного лика</i>	125
<i>Игорь Шумейко. Апокалиптическая идиллия</i>	130

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Мишель Пастуро. Коронование льва</i>	132
<i>М.Е. Кравцова. Нефрит</i>	136

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Мишель Пастуро. Рождение черно-белого мира.....</i>	138
<i>С.Э. Зверев. Военная риторика Нового времени.....</i>	143

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

<i>Г.Н. Картушева.</i> Окна «ТАСС» в собрании Государственного литературного музея	150
<i>Е.Д. Михайлова.</i> К истории создания музея Пастернака в Переделкине	153
<i>И.А. Иванова.</i> Мой музей	155

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Лев Бердников.</i> Свадьбы пели и плясали. Анна Иоанновна как автор и исполнитель	158
<i>Н.В. Рощина.</i> Царское платье	170
<i>Н. Лебина.</i> Советский дом-коммуна: Границы тела	177

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

<i>Л.Н. Кошетарова.</i> Культурные смыслы рекламы	182
---	-----

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Л. Горалик.</i> «Стыдно, как во сне». Адекватность костюма: Субъективная тревога и поиск объективных факторов	188
<i>В. Чернова.</i> Мечты и реалии нерядовой советской модницы	192

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>Дмитрий Быков.</i> Лев Гумилёв	196
<i>Граф А.К. Толстой</i>	198
<i>Мэрилин Монро</i>	200
<i>Валерий Козырь.</i> В.И. Даль – писатель, врач, ученый. К 140-летию со дня смерти	202
<i>Александр Сенкевич.</i> Елена Блаватская: Между светом и тьмой	206

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>А.И. Кобзев.</i> Астрология китайская. Теоретические основы и историческое развитие	208
Обманутые ожидания	214

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>М. Адамчак.</i> Система финансирования и поддержки кинематографа в Польше после 2005 года	215
<i>Юлия Идлис.</i> Он победил Голливуд.....	220

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации	222
Лингвокультурологическое описание лексико-семантических единиц категории состояния	225

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Ю.Л. Игнатюк

ГУМАНИЗМ – ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП КУЛЬТУРЫ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС*

Среди множественных характеристик сущности культуры особо важное значение приобретает ее фундаментальный принцип – гуманизм. Идеалы гуманизма, обладая поистине притягательной силой, всегда привлекали внимание людей. Сегодня, подчеркивает автор, это внимание приобрело совершенно новый характер, поскольку выступает против обезчеловечивания человека, можно сказать, борется за его выживание. Гуманизм становится необходимостью, что заставляет не только по-новому взглянуть на него, но и определить к нему свое отношение.

Принципом гуманизма является человеческая доброта, развитие человеческой духовности и утонченности культуры. Истоки гуманизма ученые обычно находят в эпохе Возрождения, когда человек стал центром общественного внимания, и появилась заинтересованность гуманитарными науками и культурой. В центре внимания гуманистов времен Ренессанса были человеческие проблемы, они верили в то, что возрождение культуры, свобода в искусстве и науке приведут к человеческому прогрессу.

Гуманизм возникает вместе со свободой волеизъявления человека и права каждого действовать по своим убеждениям, в том случае, если эти действия не будут ущемлять интересы других людей. Гуманизм – это не идеология, а высокое нравственное созна-

**Игнатюк Ю.Л.* Гуманизм – фундаментальный принцип культуры: Культурологический дискурс // Академический вестник / ТГAMЭУП. – Тюмень, 2012. – № 2(20). – С. 117–120.

ние, воздействующее на человека и общество, влияющее на прогрессивное развитие науки и культуры. Отметим, пишет Ю. Игнатюк, что успешное развитие общества возможно только в условиях гуманизации человеческой личности, что убедительно подтверждает накопленный человеческий опыт.

Однако для полноценного изучения гуманизма необходимо проанализировать его противоположности. Поэтому нужно знать и то, какой является мера разрушительного в человеке. В том случае, если гуманистические идеалы и ценности не становятся жизненно практическими ориентациями людей, становится ясно, что что-то не в порядке в них самих либо в обществе, в котором они живут.

Сегодня происходит переоценка многих ценностей, в свете которых протекала духовная жизнь целых поколений.

Новое время требует отхода от стереотипного, стандартизированного мышления. Справедливости ради надо отметить, что сознание многих людей уже разбужено, наблюдается бурная реакция на современные социальные и духовные явления. Однако эта реакция заводит многих в тупики и опасные крайности. Опасна также подмена старых догм новыми, не имеющими ничего общего с научным подходом и принципами историзма. Происходит это от бескультурья и от того, что в наше сознание довольно прочно въелась однозначность и условность схемы «хорошее–плохое». Но в реальной жизни все гораздо сложнее.

Исключительность личности проявляется в ее ценностных ориентирах и предпочтениях, а также в ее отношении к идеалам и святыням. Но тут необходимо отметить, что сама жизнь значительно влияет на структуру ценностей и, к сожалению, не всегда позитивно. Динамика ценностных ориентаций влияет на личное и общественное сознание, а иногда коренным образом изменяет человека и общество, также влияет и на возникновение деспотического мышления, искажая нравственные основы человека. В таком случае возникает разногласие между общепринятыми нормами и их индивидуальной интерпретацией, что может разрушить духовный строй личности.

Процесс дегуманизации современного человека, который все больше возрастает и обостряется, это процесс абсорбции личности некой безликой массой. Сегодня в обществе должна присутствовать вера в человеческую личность, в ее богатый потенциал ради выживания самого же общества.

Гуманизм является «живительной влагой» культуры, которая всегда провозглашала примат личности и значение ее созидательной, творческой деятельности. Основной идеей и даже девизом культуры может быть утверждение Протагора о том, что человек – это мера всех вещей, следовательно, ценностью культуры является то пространство возможностей, которое создается для полноценного творческого развития личности.

Между тем в жизни такая модель гармоничного развития постоянно нарушается, человеку противопоставляются не только условия его существования, но и некие отвлеченные, метафизические социальные приоритеты.

К сожалению, пишет автор, духовный и нравственный потенциал современного человека не вселяет оптимизма. Современная цивилизация эгоистична и с ее жадной потребностью и мелкими жизненными устремлениями она лишает человека самого главного, а именно осмысленного духовного существования, возвышенных человеческих чувств. Человек сегодня теряет ценностные моральные ориентиры, он лишен высших духовных ценностей и уже привык к ценностям примитивным, он живет, сознавая свою бессмысленность, не имея ни сил, ни благоприятных условий приспосабливается к этой жизни, довольствуется ее массовой культурой, убивая в себе благородные человеческие качества.

Считается, что в опасности та цивилизация, которая не способна поддерживать в обществе гуманистические принципы. Парадокс, но чем больше разговоров о гуманизме, тем сильнее упадок человеческой личности. Такими противоречиями характеризуется современный социальный прогресс. Человек трансформируется в существо ограниченное и усредненное, его бытие все больше отличается отчуждением. Что и понятно, поскольку трудно говорить об идеалах гуманизма, когда человеческая жизнь обесценена, а нормы нравственности и совести вытеснены, когда закрепощается мысль, а культура регулируется по законам коммерции. Основной причиной трагедии современного общества является то, что оно теряет необходимые, устойчивые отношения с человеком, также со своим прошлым и будущим, утрачивает самоуважение, утверждает антигуманистические ценности.

Зачастую государство провозглашает гуманистические установки, но при этом не стремится концентрировать свое внимание на человеке и создавать условия для достойной жизни.

Эту благородную задачу должны решать государство и культура. Культура для нормального человека есть то, на что можно опереться в драматический период жизни, именно в культуре он стремится найти душевное спасение. Целью культуры является возврат человеку утраченной гармонии с природой, возобновление роли разума для того, чтобы предстать животворящей человеческой культурой.

Э.Ж.

МАНИФЕСТЫ ДАДАИЗМА (Обзор)

В 1916–1920-х годах на художественной сцене Европы, а затем и Америки появилось экстравагантное движение, обозначившее себя словом «дада» (Dada). Существует несколько версий происхождения этого слова. По одной из них – это первое слово, которое бросилось в глаза основателю дадаизма румынскому поэту *Тристану Тцара*, когда он произвольно раскрыл «Словарь» Лярусса. По-французски «dada» означает деревянную лошадку. По другой версии – это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей дадаизма немецкий поэт и музыкант Хьюго Балл считал, что «для немцев это показатель идиотской наивности» и всяческой «детскости». «То, что мы называем *дада*, – писал он, – это дурачество, извлеченное из пустоты, в которую обернуты все более высокие проблемы; жест гладиатора, игра... публичное исполнение фальшивой морали» (цит. по: 1, с. 556).

Прямых предтеч дадаизма признают Марселя Дюшана, в 1915 г. переехавшего в Нью-Йорк и выставившего там свои *реди-мейды* – композиции из предметов повседневного употребления и их элементов. Считая их истинными произведениями искусства, если они введены в контекст художественной выставки, Дюшан резко отрицал традиционные эстетические ценности. Эту линию на разрыв со всеми традициями продолжило и собственно дада-движение, возникшее в Цюрихе в 1916 г. по инициативе Х. Балла, основателя журнала «Дада» Т. Тцара, немецкого писателя Р. Хюльзенбека, художника Г. Арпа. Тцара опубликовал в 1916 г. дадаистский «Манифест господина Антипирина» (свой неологизм «антипирин» он переводил как «лекарство от искусства»). Движе-

ние группировалось вокруг кабаре «Вольтер», где происходили выставки движения, встречи, сопровождавшиеся чтением манифестов, стихов, организацией своеобразных абсурдных сценических представлений, оформленных какофонической шумовой музыкой и другими эффектами.

Движение дадаизма не имело какой-то единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны в среде эмигрантов из разных стран, и его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи – поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выражавших тотальный протест против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной, если не неизбежной. Они представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами; они восприняли и гипертрофировали футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи респектабельного общества, атакуя насмешками и окарикатуривая культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и в особенности довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового.

Иррационализм, абсурдизм, шок и в конечном счете «ничто» стремились противопоставить дадаисты культуре и цивилизации.

Приведем несколько манифестов дадаистов в переводе В. Вебера (3).

Хьюго Балл

Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе

Дада – новое направление в искусстве. Об этом говорит уже то, что до сих пор никто ничего о нем не знал, а завтра о нем заговорит весь Цюрих. Слово «дада» взято из словаря. Все ужасно просто. По-французски оно означает: конек, любимое занятие. По-немецки: адье, прощай, будь добр, слазь с моей шеи, до свидания, до скорого!

По-румынски: да, верно, вы правы, это так, конечно, действительно, так и порешим.

И так далее.

Интернациональное слово. Только слово. Слово как движение.

Все просто до ужаса. Создать из этого направление в искусстве – значит предвосхитить многие затруднения. Дада-психология, дада-Германия со всеми ее несварениями и конвульсиями туманов, дада-литература, дада-буржуазия, и вы, уважаемые поэты, творившие при помощи слов, но никогда не творившие само слово, ходившие вокруг да около голой сути, – вы тоже дада. Дада-мировая война и ее нескончаемость, дада-революция и ее задержка. И вы, друзья, и вы, горе-поэты, вы, дражайшие мануфактуристы и евангелисты, – вы тоже дада.

Дада-Тцара, дада-Хюльзенбек, дада м`дада, дада м`дада, дада мхм', дада Деро дада дада-Хю, дада-Тца.

Как достигают вечного блаженства? Произнося: дада.

Как становятся знаменитым? Произнося: дада.

С благородным жестом и изящными манерами.

До умопомрачения, до бессознательности.

Как сбросить с себя все змеиное, склизкое, все рутинное, борзописское?

Все нарядное и приглядное, все примерное и манерное, благоверное, изверное? Произнося: дада. Дада – это душа мира. Дада – это гвоздь сезона. Дада – это лучшее цветочное мыло в мире. Дада-господин Рубинер, дада-господин Корроди, дада-господин Анастасиус Лилиенштайн.

По-немецки это значит: больше всего ценить гостеприимство Швейцарии; а в смысле эстетическом все зависит от качества.

Читаю стихи, которые ставят перед собой целью ни много ни мало как отказ от языка.

Дада-Иоганн Фуксганг Гёте. Дада-Стендаль. Дада-Будда.

Далай Лама, Дада м' Дада, Дада м' Дада, Дада мхм' Дада.

Все дело в связях, в том, чтоб их вначале слегка нарушить.

Не хочу слов, изобретенных другими. Все слова изобретены другими.

Хочу совершать собственные безумства, следовать своему ритму, иметь соответствующие ему свои гласные и согласные.

Если замах мой на семь аршин, мне, следовательно, нужны слова длиною в семь аршин, слова же господина Шульце не больше двух с половиной сантиметров.

Наконец-то можно стать свидетелем возникновения членораздельной речи.

Я заставляю гласные кувыряться, просто произвожу звуки, как если бы мяукала кошка. Всплывают слова, плечи слов, ноги, руки, ладони слов. Ау, ой, у...

Не обязательно произносить много слов. Стих – это повод обойтись по возможности без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого, как грязные руки маклеров, от прикосновений которых стираются монеты. Хочу владеть словом в тот момент, когда оно заканчивается и когда оно начинается.

У каждого дела свое слово, но само слово стало делом. Почему нам не отыскать его?

Почему дерево не могло бы называться плюплюшем или плюплюбашем, после того как выпал дождь? Слово, слово, слово – вне вашей сферы, вашего спертого воздуха, вне этой смехотворной импотенции, этого поразительного самодовольства, вне ваших наветов, вашей очевидной ограниченности!

Слово, господа, слово – общественная проблема первостепенной важности (3).

1916

Рихард Хюльзенбек

Дадаистский манифест 1918 года

Искусство в своем воплощении и направленности зависит от эпохи, в которую оно живет, а люди искусства – созданы его эпохи. Высочайшим искусством станет то, которое содержанием своего сознания отразит многотысячные проблемы времени, искусство, несущее на себе следы потрясений последней недели, искусство, вновь и вновь оправляющееся от ударов последнего дня. Самыми лучшими, самыми потрясающими художниками станут те, что ежечасно спасают свою истерзанную плоть из хаоса жизненной катаракты, что одержимы интеллектом времени, руки и сердца которых кровоточат. Оправдал ли экспрессионизм наши надежды на такое искусство, стал ли он искусством, представляющим собой баллотировку наших актуальнейших задач?

НЕТ! НЕТ! НЕТ!

Оправдал ли экспрессионизм наши надежды на искусство, которое бы впрыснуло в нашу плоть эссенцию жизненной правды?

НЕТ! НЕТ! НЕТ!

Под предлогом осмысления экспрессионисты сплотились в литературе и живописи в направление, которое уже сегодня страстно жаждет литературного и художественно-исторического признания и ждет почестей и одобрения своей кандидатуры со стороны граждан. Под предлогом пропаганды души они в своей борьбе против натурализма вернулись к патетически-абстрактному стилю, истоки которого в бессодержательной, удобной, неподвижной жизни. Театральные подмостки полнятся королями, поэтами, фаустовскими натурами любого сорта; в бездеятельных головах витает мелиоризм, чье детское, психологически наивнейшее мировосприятие должно якобы знаменовать собой критическое дополнение к экспрессионизму.

Ненависть к прессе, ненависть к рекламе, ненависть к сенсации свидетельствует о людях, для которых их кресло важнее, чем шум улицы, и которые как достоинство выставляют то, что могут быть околпачены любым уличным спекулянтом. То сентиментальное сопротивление эпохе, которая не лучше и не хуже, не реакционнее и не революционнее, чем все другие эпохи, та вялая оппозиция, заглядывающаяся на молитвы и фимиам, когда ей не хочется делать бумажные пули из аттических ямбов, — все это качества молодежи, никогда не умевшей быть молодой.

Экспрессионизм, рожденный за границей, стал в Германии по доброй традиции сытой идиллией и ожиданием хорошей пенсии, со стремлениями людей деятельных он не имеет ничего общего.

Поставившие подписи под этим манифестом объединились под боевым девизом ДАДА!!! для пропаганды искусства, от которого они ожидают осуществления новых идеалов. Что же такое ДАДАИЗМ?

Слово «дада» символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности, вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность.

Жизнь предстает как синхронная путаница шорохов, красок и ритмов духа, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством, — со всем ее сенсационным гвалтом и горячкой удалой повседневной психики, со всей ее жестокой реальностью.

Здесь проходит резко обозначенная граница между дадаизмом и со всеми предыдущими художественными направлениями, и прежде всего с футуризмом, который недоумки с недавнего времени выдают за «новое издание импрессионистского воплощения». Дадаизм – первое из художественных направлений, которое не противостоит жизни эстетически, но рвет в клочья все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющиеся лишь одеждой для слабых мышц.

БРУИТСКИЙ стих

описывает трамвай таким, какой он есть, дает сущность трамвая вместе с зевотой рантье по имени Шульце и скрежетом тормозов.

СИМУЛЬТАННЫЙ стих

учит смыслу сумбурной переключки всего на свете: в то время как господин Шульце читает, балканский поезд мчится по мосту около Ниша, а свинья визжит в подвале мясника Нуттке.

СТАТИЧЕСКИЙ стих

создает из каждого слова индивидуальность, из трех букв ЛЕС встает лес с кронами деревьев, ливреями лесничих и дикими свиньями, быть может, даже с пансионатом, быть может, даже с бельведером или *bella vista*. Дадаизм приводит к неслыханным новым возможностям и формам выражения во всех видах искусств. Он превратил кубизм в эстрадный танец, он пропагандировал бруитскую музыку футуристов (чисто итальянские проблемы которого ему не хочется обобщать) во всех странах Европы.

Слово «дада» указывает также на интернациональность движения, не связанного ни религиями, ни границами, ни профессиями. Дада – интернациональное выражение этой эпохи, великая фронда художественных движений, художественное отражение всех начинаний, конгрессов в защиту мира, потасовок на овощных рынках, ужинов на Эспланаде и т.д. и т.д.

А в живописи дада хочет использовать новый материал.

Дада – это клуб, основанный в Берлине, в который можно вступить, не беря на себя никаких обязательств. Здесь – каждый председатель и каждый может сказать свое слово, когда речь идет о художественных проблемах.

Дада – не повод для осуществления честолюбивых замыслов некоторых литераторов (как уверяют наши враги). Дада – способ мышления, проявляющийся в любом разговоре, так что можно сказать: этот – дадаист, а тот – нет; клуб дада имеет поэтому своих

членов во всех частях света: и в Гонолулу, и в Новом Орлеане, и в Мезеритце. Быть дадаистом – значит при других обстоятельствах быть больше купцом, партийцем, чем художником (и только случайно быть художником). Быть дадаистом – значит давать вещам овладеть собой, быть противником отложения солей. Просидеть лишь мгновение на стуле – значит подвергнуть жизнь опасности (мастер Венго уже вынул револьвер из кармана брюк). Ткань под рукой рвется. Жизни, которая посредством отрицания стремится стать возвышенной, говорят – Да! Говорить «да» значит говорить «нет»: потрясающий фокус бытия окрыляет нервы истинного дадаиста – вот он лежит, вот он мчится, вот он едет на велосипеде – Полупантагрюэль, Полуфранциск, и хохочет, хохочет. Долой эстетически-этические установки! Долой бескровную абстракцию экспрессионизма! Долой теории литературных глупцов, взявшихся переделать мир! За дадаизм в литературе и живописи, за дадаистские события в мире. Быть против этого манифеста – значит быть дадаистом! (3).

Голишев, Хаусман, Хюльзенбек

Что такое дадаизм и какие цели он ставит себе в Германии?

Дадаизм требует:

1) международного революционного объединения всех творческих и думающих людей во всем мире на основе радикального коммунизма;

2) введения прогрессивной безработицы путем всеобъемлющей механизации любой деятельности. Только по введению безработицы каждый получит возможность понять, что такое истина, и приучить себя к сопереживанию;

3) немедленной экспроприации собственности (социализации) и введения коммунистического питания для всех, а также создания городов и парков, освещенных электричеством, которые создадут свободного человека.

Центральный совет выступает за:

а) введение ежедневного питания для всех творческих и думающих людей на Потсдамской площади (Берлин);

б) обязательство всех священнослужителей и преподавателей выполнять дадаистические догматы;

в) беспощадную борьбу со всеми направлениями, представляемыми так называемыми интеллектуальными рабочими (Хиллер, Адлер) с их скрытой буржуазностью, борьбу с экспрессионизмом и постклассическим образованием, таким, каким оно представлено «Штурмом»;

г) немедленное строительство Государственного Дворца искусств и отмену всех понятий владения в новом искусстве (экспрессионизм); понятие владения абсолютно исключается в надындивидуальном движении дадаизма, освобождающем всех людей;

д) введение в качестве коммунистической государственной молитвы общего для всех симультанного стихотворения;

е) передачу церковью для декламации бруитских и симультанных стихотворений;

ж) создание дадаистской комиссии по переустройству жизни в каждом городе, превышающем 50 000 жителей;

з) незамедлительное проведение грандиозной дадаистской пропаганды на 150 аренах для просвещения пролетариата;

и) контроль всех законов и предписаний Центральным дадаистским советом мировой революции;

к) незамедлительное урегулирование всех сексуальных отношений в интернационально-дадаистском смысле посредством создания центрального дадаистского управления по вопросам пола.

Дадаистский революционный Центральный совет.

Немецкое отделение: Хаусман, Хюльзенбек, Голишев (3).

1919

«Дада, – пишет Ф. Пикабия, – как ваши надежды: ничто // как ваш рай: ничто // как ваши идолы – ничто // как ваши политические вожди: ничто // как ваши герои: ничто // как ваши художники: ничто // как ваши религии: ничто» (цит. по: 1, с. 557). Это «ничто» тем не менее в самих произведениях дадаистов, особенно в визуальной сфере, часто было организовано по эстетическим принципам, которыми иногда внесознательно, а иногда и вполне осознанно руководствовались главные дадаисты. Многие их коллажи из самых разных материалов, скульптуры, объекты, графические работы и сегодня доставляют нам эстетическое удовольствие. Это отнюдь не ничто. И хотя Макс Эрнст утверждал, что «у искусства нет ничего общего со вкусом. Искусство существует не для того, чтобы быть вкусным» (цит. по: с. 1, с. 557), его многие работы дадаистского периода, работы Г. Арпа, Х. Хёх, Ф. Пикабия,

К. Швитгерса созданы под руководством хорошего эстетического вкуса, отмечает В. Бычков (1).

Дадаизм не был художественным движением в традиционном смысле, вспоминал впоследствии один из его участников художник и кинопродюсер Ганс Рихтер, «оно было подобно шторму, который разразился над мировым искусством как война разразилась над народами. Оно пришло неожиданно из тяжелого и насыщенного неба и оставило позади себя новый день, в котором накопленная энергия, выпущенная движением дада, была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых они адресовали себя новым людям» (цит. по: 1, с. 557). С помощью бурлеска, пародии, насмешки, передразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения и кубистов, и абстракционистов, и футуристов, и всевозможных представителей «фантастического искусства». Да и на свои выставки они приглашали представителей самых разных авангардных направлений. Там выставлялись и немецкие экспрессионисты, и итальянские футуристы, и Кандинский, Клее и другие авангардисты того времени.

Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и различными направлениями посткультуры, следует назвать принцип случайной (стохастической) организации композиций их артефактов и прием «художественного автоматизма» в акте творчества. Г. Арп использовал эти принципы в живописи, а Тцара – в литературе. В частности, он вырезал слова из газет и затем склеивал их в случайной последовательности.

В Германии дадаизм появился в 1918 г. В Берлине он имел ярко выраженный революционно-политический характер со скандальным оттенком. Особую роль играла здесь социально-сатирическая антибуржуазная и антивоенная графика Георга Гросса. Нападая на экспрессионизм (хотя художественный язык того же Гросса активно опирается на «лексику» экспрессионистов) и футуризм, берлинские дадаисты активно приветствовали русский конструктивизм. Ими был выдвинут лозунг: «Искусство мертво, да

здравствует машинное искусство Татлина» (цит. по: 1, с. 558). В Кёльне в 1919–1920 гг. дадаистское движение возглавил будущий известный сюрреалист Макс Эрнст, разработавший технику создания абсурдных коллажей, которые привлекли внимание Поля Элюара и Андре Бретона, готовивших уже почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере Курт Швиттерс. Он не принял антиэстетическую установку дадаизма. Его коллажи, собранные из содержимого помойных урн – обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетиков и других отбросов повседневной жизни, были организованы по законам классического искусства, т.е. по принципам определенной ритмики, гармонии, композиции и т.п., и к ним, в отличие от *red-mades* Дюшана или *objets trouvés* сюрреалистов, вполне применимы традиционные эстетические оценки, считает В. Бычков (1). Сам Швиттерс понимал искусство практически в лучших традициях немецких романтиков – как «изначальную концепцию, возвышенную как божество, необъяснимую как жизнь, не определимую и не имеющую цели» (цит. по: 1, с. 558). Особое внимание он уделял ритму как основе и сущности искусства и стремился на его основе организовывать свои объекты. «Что такое искусство, – писал он, – вы знаете не хуже меня, оно – не более чем ритм. Но если это – правда, значит я обременяю себя не имитацией или душевными терзаниями, а просто и без затей задаю ритм любым попавшим под руку материалом, трамвайными билетами, масляной краской, деревяшками, и да одереveneете вы от изумления» (цит. по: 1, с. 559). Швиттерс был маргинальной фигурой в движении дадаистов, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.

В Париже приверженцами дада был Франсис Пикабия и некоторые из будущих лидеров сюрреализма. С 1919 г. там действовал и Т. Тцара. Однако уже к 1922 г. возник конфликт на теоретико-практической художественной почве между ним и А. Бретоном, и в мае 1922 г. дадаизм официально закончил свое существование. На последнем собрании дадаистов в Веймаре Тцара произнес похоронную речь на смерть дада, которая была опубликована Швиттерсом в его обзоре «Конференция на конец Дада». Многие из дадаистов примкнули затем к *сюрреализму*. В 1964 г. искусствовед В. Гартман писал в послесловии к книге Г. Рихтера «Дада. Искус-

ство и антиискусство»: «Дада было вирусом свободы, мятежным, анархичным и высокоинфекционным. Беря свое начало с лихорадки в мозгу, оно поддерживало эту лихорадку живой в новых поколениях художников. Мы собирались определить вклад дада в культурную историю. Это он и есть» (цит. по: 2, с. 535). Дадаизм стал одним из главных источников и побудителей многих направлений и движений в искусстве XX в., в частности, сюрреализма, поп-арта, многих феноменов постмодернизма и артефактов посткультуры.

Список литературы

1. *Бычков В.В.* Дадаизм // *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. – М.: Издательство МБА, 2010. – С. 555–559.
2. *Бычкова Л.С.* Дадаизм // *Культурология: Энциклопедия: В 2 т.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – С. 534–535.
3. Манифесты дадаизма. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html>

С.А. Гудимова

О.В. Синельникова

ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI века*

Рамки периода художественной культуры, называемого эпохой постмодерна, достаточно размыты. Окончание его столь же неопределенно и спорно, как и возникновение. Эпштейн провозгласил дату смерти постмодернизма 11 сентября 2001 г. вместе с трагедией в Нью-Йорке. Однако не все с этим согласны. Так, голландский исследователь Д. Фоккема убежден в существовании широкого течения постмодернизма в литературе, хронологически охватывающего период с середины 1950-х годов и вплоть до наших дней.

Различные исследователи причисляют к постмодернистской литературе творчество Д. Хоукса, Р. Браунинга, Д. Бартелма, К. Воннегута, Р. Сьюкеника, У. Эко, Х. Кортасара, Х.Л. Борхеса, Г.Г. Маркеса, К. Фуэнтеса и др. Из русских писателей – А. Битова, В. Пелевина, Вен. Ерофеева, Д. Пригова, Т. Толстую, Л. Улицкую, В. Пьецуха, В. Сорокина, С. Соколова и др., а в числе их предшественников – В. Набокова и И. Бродского.

Действительно, отдельные основания постмодернизма продолжают распространять свое влияние на искусство начала XXI в. Особенно это относится к музыке, где эти качества только успели набрать силу. Музыкальная форма постмодернизма появилась позже, когда его концепция уже сложилась в философии, эстетике, литературе, изобразительном искусстве и архитектуре, а основные

* *Синельникова О.В.* Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI века // Научное мнение: Научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2011. – № 6. – С. 62–69.

эстетические парадигмы этого явления оформились с достаточной определенностью. Соответственно исследования музыкального постмодернизма также значительно запоздали: отдельные работы по этой проблеме только начинают появляться.

Музыкальный постмодернизм как общеэстетический феномен современной культуры, особенно на начальной его стадии, развивался в русле философско-эстетических идей. Логично предположить, что на сегодняшний день постмодернизм в музыкальном творчестве не исчерпал всех своих возможностей, а его концепция остается открытой, подобно формам самих художественных произведений искусства постмодерна. «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние, если угодно, *kunstwollen* (воля искусства) – подход к работе, – пишет У. Эко. – В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм» (цит. по: с. 63).

Теоретическое обоснование художественных процессов в наше время играет не меньшую роль, чем собственно творческая практика. Вокруг едва успевшего обозначиться литературного постмодернизма в свое время стали интенсивно накапливаться различные концепции, интерпретации и определения, которые подчас создавали впечатление, что сам постмодернизм придуман исключительно критиками и литературоведами. И сейчас существует множество противников существования постмодернизма как культурного феномена и художественного направления. Основные их доводы сводятся к тому, что многие приметы постмодернистской поэтики в литературе не раз встречались задолго до Эко, Набокова, Борхеса, Кортасара и др. Но и среди исследователей, признающих новизну постмодернизма, преобладает почти беспредельно расширительная трактовка термина. Споры о постмодернизме начались с момента его возникновения и продолжаются до сих пор.

Основные парадигмы постмодернизма откристаллизовались в емких понятиях, которыми оперируют теоретики и исследователи этого направления: «мир как хаос», «мир как текст», «сознание как текст», «интертекстуальность», «кризис авторитетов», «эпистемологическая неуверенность», «постмодернистическая чувствительность», «смерть автора», «смерть субъекта», «скользящее (или плавающее) означающее», «двойной код», «пародийный модус

повествования», «пастиш» (для историков музыки более привычен итальянский термин «пастиччио»), «иронизм», «принцип нонселекций», «провал коммуникаций», «метарассказ», «метанарративность», «метатекст», «цитатность», «ризом», «симулякр», «коллаж», «языковая игра». Приведенное перечисление далеко не исчерпывает терминологический запас теоретиков и практиков постмодернизма: названы лишь ключевые понятия.

Сформировавшись в эпоху преобладания информационных и коммуникационных технологий XX в., постмодернизм несет на себе печать плюрализма и терпимости, что в художественном произведении выливается в эклектизм. Его характерной особенностью стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур. Это приводит к возникновению такого явления, как полистилистика, которое наиболее отчетливо проявилось в музыке, индивидуально преломившись в эстетике и технике письма многих композиторов второй половины XX в. – Б.А. Циммермана, А. Пуссера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, М. Кэгеля, Б. Мадерны, Л. Ноно, Л. Берио, П. Булезы, Д. Личети, Л. Пендерецкого, Дж. Крама, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, В. Сильвестрова, А. Пярта, Б. Чайковского, Н. Корндорфа, В. Екимовского, Ф. Караева.

Относительно того, что считать самыми характерными признаками постмодернизма, существует весьма широкий спектр мнений, которые пытается обобщить Н. Маньковская: «В политической культуре – это (постмодернизм) развитие различных форм постутопической политической мысли. В философии – торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма (постструктурализм, постфрейдизм, постаналитическая философия). В этике – постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности» (цит. по: с. 64). Существенно для нас мнение психологов, которые видят в постмодернизме симптомы панического состояния общества. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неовангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии. Последнее утверждение на практике не всегда оказывается верным, поскольку специфика постмодернистской концепции связана с неклассической трактовкой классических традиций, что ведет к расшатыванию и внутренней

трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики.

Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с эпохой «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическим смешением художественных языков.

Постмодернизм в русском искусстве связан не только с постсоциалистическим периодом, но и со временем заката 70-летней социалистической эпохи – именно в 1950–1970-е годы в отечественной литературе и музыке проявляются особенности этого явления (исследователи считают этот период первой волной постмодернизма). В эти годы диссидентского движения создавались произведения А. Синявского, А. Битова, Вен. Ерофеева. Если исходить из того, что постмодернизм рождался из процесса деконструкции определенной культуры, то в России он протекал по-своему. На Западе объектом деконструкции стали модернизм и авангард, в России – соцреализм. Но в зарубежном искусстве развитие всех направлений модернизма становилось результатом свободного выбора художников, в России же каноны соцреализма навязывались государственной идеологией, а параллельно с ними прорывалась усиленно искореняемая культура авангарда.

Отечественный постмодернизм возникает не только из деконструкции соцреализма, но и становится откликом на драму изгнания, идущую от В. Набокова и И. Бродского. Подтверждением этого становится творчество второго поколения русских постмодернистов 1980-х – В. Пригова, Т. Кибирова, И. Иртеньева, Е. Попова, Вик. Ерофеева, В. Сорокина, С. Соколова, художников митьков. Наконец, русская литература, сильнее всего образом идеологизированная, получила свободу в придачу с политической неопределенностью и нестабильностью. Именно постмодернизм заполнил вакуум, образовавшийся в русской литературе в постсоветскую эпоху. В 1990-е годы ряды постмодернистов растут (третья волна). Они пополняются как за счет вчерашних реалистов и модернистов (В. Соснора, В. Пьецух, А. Иванченко, Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Нарбикова, М. Харитонов, А. Левкин, Л. Лосев и др.), так и благодаря появлению плеяды талантливых молодых авторов (И. Яркевич, Д. Галковский, В. Курицын, В. Пелевин и др.).

Осмысление процессов постмодернизма в музыкальном искусстве не носит еще столь бурный и захватывающий характер,

как в литературе – видимо, еще не настало время. Вместе с тем сложность его теоретического освоения объясняется тем, что основные понятия постмодернизма сложились в философии, литературе, сфере пластических искусств и потому медленно приживаются в музыке. К тому же в отечественном музыкознании уже выработался собственный устоявшийся терминологический аппарат для характеристики стилевых вех трех последних десятилетий. Однако методологически большую тревогу вызывает то, что многочисленность существующих определений, очевидно, растворяет и делает размытыми основания постмодернистской эстетики и объединяет этим термином одновременные с постмодернизмом, но отличные от него именно последовательным развитием модернистских концепций художественные явления, которые точнее определяются терминами «неоавангардизм» или «поздний модернизм».

Называя признаки постмодернизма в музыке, важно заметить, что их набор не ограничивается отдельными парадигмами, перенесенными из философии, эстетики, литературы, изобразительного искусства. Часто эти самые парадигмы, приживаясь в композиторском творчестве, рожают новые специфические музыкальные явления либо корреспондируют с техниками композиции и направлениями, появившимися собственно в музыке. Так, особая поэтика «постмодернистской чувствительности» вызывает к жизни яркую вспышку неоромантизма в творчестве отечественных композиторов 1970–1990-х годов; теория интертекстуальности в литературе корреспондирует с полистилистикой, а отказ от однозначной интерпретации – с аматорикой в музыке последней трети XX в.; распространение семиотических исследований в литературоведении стимулирует появление нового ответвления музыкознания – музыкальной семиотики. Заметим, заключает автор, что каждый из названных принципов мог бы явиться предметом отдельного глубокого исследования.

Э.Ж.

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.В. Каримов

ОНТО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОМ ИЗУЧЕНИИ СВОБОДЫ*

Автор монографии выделяет два главных аспекта рассмотрения свободы в античной онтологии и гносеологии: 1) соотнесение свободы с судьбой, т.е. Фатумом, 2) соотношение свободы в качестве проявления высшего, духовного начала и детерминированного мира материи (с. 9). Первый аспект автор находит у Эпикура и эпикурейцев. Второй аспект – это размышления Сократа, Платона, Аристотеля и Плотина.

В христианской мысли относительно свободы дискутировали сторонники Августина Блаженного и монаха Пелагия. Фома Аквинский пытался синтезировать противоречивые концепции свободы воли в средневековой христианской мысли. Фома Аквинский полагал, что «свободный выбор осуществляется только на основе разума» (с. 11).

Эразм Роттердамский открыто утверждал свободу воли, а Мартин Лютер считал католическую концепцию двусмысленной, поскольку она не давала «четкого ответа на вопрос о соотношении свободы воли и божественного предопределения» (с. 12).

На качественно новый уровень подняла проблему свободы философия Нового времени. Р. Декарт не решал однозначно во-

* Каримов А.В. Онто-гносеологический подход в культурфилософском изучении свободы. – Тамбов: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2012. – 99 с.

прос о свободе воли. Он строил в этом отношении дуалистическую систему. Т. Гоббс и Б. Спиноза развивали положение о всеобщей обусловленности природы и человека. Д. Локк существенно изменил понимание свободы Гоббсом. Локк акцентировал внимание на свободе «как способности личности управлять своим поведением» (с. 17). Г.В. Лейбниц называл свободу одной из главных проблем в философии. Он сформулировал все основные положения философского спора о свободе воли. Вольтер в своих философских сочинениях утверждал, что все либо фатально предопределено, либо существует свобода, от причин не зависящая.

Систему материалистического фатализма создал П.А. Гольбах, полагая, что фатальной необходимости подчинены все поступки человека. Д. Дидро указывал на необходимость различных причинных связей. Дж. Пристли связывал фатализм с верой в судьбу. Оригинальная концепция свободы принадлежит И. Канту. Он разграничивал свободу и случайность. А в трудах И.Г. Фихте свобода «часто противостоит необходимости, но иногда и сочетается с ней» (с. 30).

В классической немецкой философии вопрос свободы занимал не последнее место. Ф. Шеллинг, Г. Гегель высказывались о свободе сложно и противоречиво. Так, Гегель фактически отрицал «наличие у человека безусловной свободы воли» (с. 33). По Гегелю, абсолютной свободой обладает только Абсолютная Идея. Гегель оказал огромное влияние на формирование концепций свободы во всей последующей мировой философии. На базе гегелевской философии создавали свои концепции и русские мыслители А.И. Герцен и В.С. Соловьёв. К. Маркс и Ф. Энгельс учитывали опыт всей предшествующей философии, когда разрабатывали теорию свободы. С. Кьеркегор трактовал свободу как ничем не детерминированный выбор, тогда как А. Шопенгауэр «понимает волю как весь мир, как нечто единое» (с. 41).

В русской мысли свободу связывал с необходимостью Г.В. Плеханов, а В.И. Ленин считал, что «необходимость природы есть первичное, а воля и сознание человека – вторичное» (цит. по: с. 47). Рассматривая проблему философии свободы в русской науке XX в., автор реферируемой монографии упоминает работы А.В. Иванова, Э.Ю. Соловьёва, Г.С. Батищева, П.Д. Успенского, С.Н. Булгакова, С.А. Левицкого, Н.А. Бердяева и др.

Говоря о философии существования, т.е. об экзистенциализме, А.В. Каримов пишет о «негативной» трактовке свободы в западной мысли. М. Хайдеггер и К. Ясперс, Ж.-П. Сартр и А. Камю фактически не воспринимают окружающий мир и считают, что коренное изменение его невозможно. Поэтому их отношение к миру «принимает чисто негативный характер» (с. 67).

Рассмотрение свободы в культуре занимает особое место. Дело в том, что «культура имеет свои собственные механизмы функционирования и развития, которые и играют определенную роль в ее динамике» (с. 75). Культура неразрывно связана со свободой, культура поглощает свободу и сама поглощается ею. Культура есть подлинно человеческая деятельность, а «свобода – это подлинно человеческое свойство» (с. 81).

И.Л. Галинская

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Н.Ф. Золотухина

ДУХОВНЫЕ НАЧАЛА «ЗОЛОТОГО ВЕКА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ» В ПЕТЕРБУРГЕ*

Особенности формирования Северной столицы во многом определялись тем, что оно совпало с новым этапом развития всего Российского государства и развития городской культуры как нового типа культурного пространства.

В допетровское время города, или, точнее, поселения, в основном формировались вокруг крепостей-монастырей. Так же закладывался и Петербург: на Заячьем острове была возведена в начале XVIII в. Петропавловская крепость как форпост в войне со Швецией, а затем по проекту приглашенного Петром I итальянского архитектора Д. Трезини был построен Петропавловский собор. Но в отличие от древнерусских городов, дальнейшее развитие Петербурга пошло уже по новой даже для европейских городов модели. Закладывая город в дельте Невы, Петр I мечтал видеть его открытым, с площадями и прямыми улицами, на которых каменные дома должны были быть выстроены в красную линию «сплошной фасадою». Храму, церковному строительству хотя и отводилась роль городских доминант, но в то же время включение его в архитектурные ансамбли города подчеркивало своего рода равноправие светского и религиозного начал в новой городской культуре.

В городе с момента его основания стали возводиться церкви разных конфессий, в первую очередь лютеранские и реформат-

* Золотухина Н.Ф. Духовные начала «Золотого века русской культуры» в Петербурге // История Петербурга. – СПб., 2012. – № 3. – С. 6–11.

ские, позже католические. За кронверком Петропавловской крепости появилась татарская слобода, где жили мастеровые и торговые люди – татары, калмыки, киргизы, турки и др.

Утвержденный Петром I принцип веротерпимости имел истоки, весьма отличающиеся от европейских религиозных традиций толерантности. Парадоксально, но именно в исследованиях приверженца евразийства Л.Н. Гумилёва во второй половине XX в. было подвергнуто критике укоренившееся в славянофильской и ее преемнице – европейской – концепциях развития России представление об исключительно западноевропейской ориентации политики Петра I. В том числе и в отношении формирования культуры Петербурга. Л.Н. Гумилёв отмечал: «Все петровские реформы были по существу логическим продолжением реформаторской деятельности его предшественников, которые заимствовали у татар конструкцию административного аппарата, организацию военного дела, финансовую систему, организацию путей сообщения и почты и прежде всего национальной терпимости» (цит. по: с. 7).

Именно восточноазиатские традиции веротерпимости в деятельности Петра I послужили основой того, что в становлении культурного пространства Петербурга поликонфессиональность стала естественным продолжением петровской политики по заселению города представителями разных национальностей, этнических групп и сословий. Кроме русских переселенцев – дворян, купцов, мастеровых, прибывших в Петербург по царскому указу, в город приехало много иностранцев: английские кораблестроители, голландские офицеры, немецкие ученые, итальянские и французские архитекторы, а также художники и мастера из разных стран Западной Европы. При этом важно отметить, что представители разных национальностей и конфессий прибыли в Россию не как колонисты или миссионеры, а как специалисты высочайшего класса, приглашенные и почитаемые властью.

В результате общим итогом сосуществования представителей разных культур и конфессий в становлении Петербурга стало формирование уникального культурного феномена: гармоничного поликультурного и поликонфессионального пространства, включающего представительство всех мировых религий: христианства, иудаизма, буддизма, ислама.

Немалую роль в становлении культурного пространства Петербурга сыграло женское образование, на что одним из первых среди исследователей русской культуры обратил внимание

Ю.М. Лотман. В 1764 г. по указу Екатерины II было создано Императорское общество института благородных девиц. Идея открытия Смольного института принадлежала И.И. Бецкому, русскому просветителю и педагогу, включившему его создание в свой проект реформы народного образования.

Воспитание смолянок было ориентировано на воплощение нового идеала женщины-дворянки – образованной светской женщины, обладающей тонким эстетическим вкусом и изысканными манерами. Большое значение в связи с этим придавалось художественному образованию девушек: «...их учили игре на клавесине, арфе, скрипке, виолончели, пению, танцам и даже композиции. В институте был создан театр. Его оперные и балетные постановки, посещаемые членами императорской семьи, пользовались огромным успехом» (с. 8).

В начале XIX в. со Смольным институтом была связана деятельность одного из основателей российской педагогической науки – К.Д. Ушинского. Работая инспектором классов, он реформировал систему образования института, построив ее на принципах патриотического воспитания и приобщения смолянок к богатству родного языка и русской культуры. Ушинский ввел в обучение двухлетние педагогические курсы, окончание которых позволяло выпускницам Смольного вести профессиональную педагогическую деятельность.

Связь женского образования с основами семейной педагогики оказала влияние на формирование нового для городской культуры XVIII в. социального института домашнего воспитания и образования в дворянских семьях. Именно с середины XVIII в. в домах дворян появляются библиотеки.

Одним из духовных проявлений такого феномена, как Пушкинский век, стало возникновение в Петербурге художественно-литературных салонов, законодательницами которых были женщины-дворянки, одаренные, образованные, духовно богатые: Е.И. Оленина, Е.И. Голицына, А.О. Смирнова-Россет, С.Н. Карамзина, Е.П. Ростопчина.

Подлинными центрами культурной жизни столицы начиная с XVIII в. стали музыкальные салоны княгини Зинаиды Волконской, князей В.Ф. Одоевского и А.Ф. Львова, графов Виельгорских, великой княгини Елены Павловны – одной из образованнейших женщин своего времени, покровительницы искусств и меценатки. В ее салоне собирались самые знаменитые люди России и Европы – политики, ученые, поэты, художники, музыканты.

Трудно переоценить, какое значение имел процесс женской духовной эмансипации для дальнейших судеб культуры России и национального самосознания. Ю.М. Лотман подчеркивал, что «поведение женщин последекабристской эпохи – факт не только “женской культуры”... то, что в обществе уже были люди, живущие духом и в значительной мере женщины, создавало совершенно иной быт. Вторая половина XVIII и первая половина XIX в. отдели женщине особое место в русской культуре. Именно тогда сложилось представление о женщине как наиболее чутком выразителе эпохи – взгляд, позже усвоенный И.С. Тургеневым и ставший характерной чертой русской литературы XIX века... антитеза “мужского взгляда” и “женского” у Пушкина заменяется противопоставлением исторического и вечного. Так называемый женский взгляд становится реализацией вечно человеческого» (цит. по: с. 10).

Развитие в культуре женского начала в своей наивысшей духовной форме позволило адекватно самоопределиться в культуре и мужскому началу, воплотившемуся также в своих наиболее высоких идеалах: патриотизма, служения отечеству, благородства устремлений, чести, мужества и отваги. Именно эти идеалы стали ведущими принципами в образовательном процессе новых мужских учебных заведений, которые были созданы в Петербурге во второй половине XVIII и первой половине XIX в.: Шляхетский кадетский корпус (1732), Пажеский корпус (1759), Царскосельский лицей (1811), а также многие другие появившиеся в столице учебные заведения воспитали целую плеяду ученых, инженеров, педагогов, врачей, полководцев, писателей, поэтов, государственных деятелей, художников и музыкантов, лучшие из которых составили духовную элиту России XIX в.

Без этих новых носителей духовно-творческого развития культуры Петербурга невозможно представить ни триумфальную победу России в Отечественной войне 1812 года, ни фантастический по своему масштабу духовный подъем и расцвет культуры XIX в., получивший название «золотого века русской культуры», ни расцвет русской философско-религиозной мысли и культуры Серебряного века в конце XIX – начале XX в.

Э.Ж.

М. Одесский, Д. Фельдман

ИДЕОЛОГЕМА «ПАТРИОТ» В РУССКОЙ, СОВЕТСКОЙ И ПОСТСОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ*

Авторы задаются вопросом: почему слово «патриот», казалось бы, не подразумевавшее негативной эмоциональной окраски, такую окраску все же обрело.

В новых европейских языках слово «патриот» понималось изначально как «соотечественник, земляк», ведь латинское *patria* – «отечество», «земля отцов». Позже патриотами стали именовать тех, кто заботится прежде всего о благе отечества. Для обозначения же понятий «земляк», «соотечественник» начало использоваться другое слово – компатриот.

Понятия «отечество» и «государство» в сословном государстве признаются тождественными, преданность законному монарху тождественна преданности отечеству. Соответственно не было особой нужды в термине, подразумевающем заботу о благе отечества. В XVIII в. актуально уже противопоставление интересов носителя власти интересам отечества. Так, политический климат Великобритании 1730-х годов определялся борьбой так называемых «придворных» и «патриотов». Лидеры парламентской оппозиции именовали себя «патриотами», а «придворными» – своих противников, которых возглавлял премьер-министр, пользовавшийся поддержкой королевской четы. Отсюда недалеко и до окончательного противопоставления верноподданных патриотам (с. 241).

* *Одесский М., Фельдман Д.* Идеологема «патриот» в русской, советской и постсоветской культуре // *Одесский М., Фельдман Д.* Поэтика власти: Тираноборчество. Революция. Террор. – М.: Российская полит. энциклопедия, 2012. – С. 240–261.

Такое противопоставление характерно для идеологов американской революции: патриотами именовались восставшие против «тиранической» власти. Т. Джефферсон выразил эту идею лаконично и с присущей ему полемической агрессией: «Древо свободы должно время от времени освежаться кровью патриотов и тиранов». Лидеры Великой французской революции заимствовали американский опыт. Потому на исходе XVIII в. слово «патриот» ассоциировалось с лозунгами Великой французской революции.

В России второй половины XVIII в. это слово употребляли представители интеллектуальной элиты, знакомые с просветительской идеологией, и прежде всего – сама Екатерина II. Рассуждая о событиях, связанных с отстранением Петра III от власти, она называла патриотами своих сторонников, противопоставляя их монарху, пренебрегавшему интересами отечества. В царствование Павла I использование слова «патриот» регламентировалось из-за предсказуемых ассоциаций с «якобинизмом».

В царствование Александра I оно употреблялось наряду с его русским аналогом «сын Отечества», хотя в эпоху войн с Наполеоном слово «патриот» было не вполне уместно – и как заимствование из языка противника, и в качестве напоминания о лозунгах Великой французской революции. У декабристов слово «патриот» было вполне обиходным. Истолкование в целом соответствует сложившейся традиции: патриот – защитник интересов отечества в целом, а не только интересов монарха.

В эпоху Николая I слово «патриот» было переосмыслено: патриот стал верноподданным. Правом именоваться патриотом наделяется лишь верноподданный, признающий монарха единственно возможным законным властителем. Соответственно и самодержавие для русского патриота – в официальном истолковании слова – не просто лучший, а единственно возможный режим (с. 244).

Официальные идеологические установки стали объектом иронии интеллектуалов. Петр Вяземский предложил русский аналог французского оборота «лакейский патриотизм» – «квасной патриотизм». К началу 1840-х годов использование слова «патриот» нехарактерно для русской либеральной традиции, за исключением ситуации защиты отечества в войне. В предреформенные годы слова «патриот» и «верноподданный» стали почти синонимами, при этом на уровне либеральной традиции официальные пропагандистские установки постоянно высмеивались, а потому и слово «патриот» вызывало комические ассоциации.

В эпоху Александра III большинство интеллектуалов воспринимали официальный патриотизм враждебно. А к началу XX в. довольно распространенным в периодике было противопоставление понятий «интеллигент» и «патриот». Понятие «интеллигент», т.е. «понимающий», аксиоматически подразумевало не только образованность, но и приверженность либеральным ценностям; соответственно «интеллигенция» — обозначение внесловного единства оппозиционно настроенных интеллектуалов. «Конечно, оппозиционность “интеллигента” не всегда была радикальной, соотношенной с агрессией, стремлением изменить российскую действительность насильственно. А вот именовавшие себя патриотами акцентировали именно агрессивность в стремлении выразить пресловутую любовь к отечеству. Такова была, что называется, специфика жанра» (с. 249).

Официальный «патриотизм» использовался как орудие борьбы с инакомыслием. Идеологию подобного рода иронически называли «казенным патриотизмом»: прилагательное «казенный» указывало и на связь с официальными идеологическими установками, и на источники финансирования. Потому «казенным патриотам» надлежало проявлять себя в борьбе за интересы отечества. На роль конфессиональных противников годились прежде всего евреи, политическими же противниками должны были стать все инакомыслящие. Само инакомыслие в принципе объявлялось результатом иноземного и иноконфессионального влияния.

Вот почему «патриотами» называли в либеральных кругах воинствующих ксенофобов, черносотенцев, погромщиков. Для них агрессивность в охране режима от инакомыслящих непременно предполагала конкретные выгоды. В либеральной периодике патриот стал карикатурным персонажем: это уверенный в своей безнаказанности пьяный лавочник, который, потрясая хоругвью или портретом императора, призывает «бить жидов и студентов», дабы «спасать Россию».

Очередной раз ситуация изменилась в годы Первой мировой войны. Тогда понятия «интеллигент» и «патриот» уже не противопоставлялись аксиоматически. Слово «патриот» ассоциировалось именно с военным противостоянием, защитой отечества, но инерция негативного отношения к нему еще долго ощущалась.

После 1917 г. противники советского режима объявили себя «русскими патриотами». Однако защита монарха, восстановление

монархии не осмыслились как «патриотический долг» подавляющим большинством противников советского режима. Наиболее популярными лозунгами противников советского режима были «защита Учредительного собрания» и «защита единой и неделимой России». Советский режим и самодержавие даже отождествлялись как режимы тиранические, что и выражал неологизм «комиссародержавие» (с. 250).

По мере стабилизации советского режима все более частыми становятся попытки снять противопоставление интернационального национальному. Ко второй половине 1930-х годов слово «патриот» истолковывается почти что в рамках досоветской традиции. Советское государство официально объявляется «истинным отечеством всех трудящихся», почему и патриотизм, точнее, советский патриотизм не подразумевает идеи национального превосходства. В годы Второй мировой войны «советский патриотизм» уже вполне официально признается тождественным «русскому патриотизму». «Послевоенный период осмыслялся И. Сталиным как подготовка к новой глобальной войне, а потому был выбран традиционный алгоритм – утверждение национализма. Расчет прежний: державная мощь и величие как доказательство правильности государственного устройства и государственной идеологии, а этническое превосходство – компенсация социальной или интеллектуальной дефицитарности» (с. 251). Именно тогда советские пропагандисты начали утверждать русский приоритет во всех областях естествознания. Даже иностранные названия приборов, механизмов или кондитерских изделий заменялись из патриотических соображений русскими аналогами. Так, «французская булка» стала «городской», пирожное «эклер» – «трубочкой с кремом» и т.п.

На исходе 1940-х годов кампания повсеместного утверждения официального «патриотизма» перешла в истероидную форму. Единство народа достигалось посредством демонстрирования общей угрозы, общего врага. Инакомыслие, согласно пропагандистским установкам, могло быть результатом деятельности либо иностранцев, либо инородцев, либо тех и других сразу. Апробированная технология «казенного патриотизма» использовалась почти без изменений. 28 января 1949 г. «Правда» опубликовала редакционную статью «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», причем «антипатриотами» именовали преимущественно евреев.

К началу 1960-х годов отношение к слову «патриот» в среде интеллектуалов оставалось двойственным. С одной стороны, оно вызывало ассоциации с военной эпохой, и тут не было места отрицательным коннотациям. С другой стороны, под термином «патриот» нередко подразумевалась не только идея безоговорочной преданности советскому режиму, но и безоговорочное признание целесообразности ксенофобских пропагандистских кампаний 1940–1950-х годов, геноцида, национализма в самых агрессивных проявлениях.

Характерное для советских интеллектуалов отношение к слову «патриот» отчетливо прослеживается в стихах Е. Евтушенко. В 1965 г. журнал «Юность» публикует его поэму «Братская ГЭС», где истинными патриотами названы декабристы, противопоставленные верноподданным, «ура-патриотам», требующим признать холуйство проявлениями истинного патриотизма. Ложный (казенный) патриотизм, согласно Евтушенко, – это «преподавание “ура!”», истинный же патриотизм – «во имя вольности восстать».

Несколько лет спустя аллюзии подобного рода стали считаться в СССР не вполне уместными. Хрущёвские преемники вновь использовали традиционные пропагандистские технологии. Однако единства здесь у советских идеологов не было, и реализовывались сразу два проекта – «оттепельный» и «национально-патриотический».

В годы перестройки отношение к слову «патриот» оставалось двойственным. С одной стороны, оно ассоциировалось с ксенофобскими кампаниями, инициировавшимися журналом «Наш современник». Однако и военные ассоциации были устойчивы. «Пожалуй, именно здесь оппозиционно настроенные публицисты допустили ошибку. Риторическую ошибку. Противники советского режима в полемическом азарте увлекались иронизированием по поводу слова “патриот”, надеясь на предсказуемые, как они полагали, ассоциации с погромными сообществами верноподданных, ассоциации с одиозными пропагандистскими кампаниями сталинской эпохи и т.д., но при этом ими был проигнорирован другой ассоциативный ряд» (с. 260).

Политики, эксплуатировавшие слово «патриот», сумели воспользоваться ошибкой своих соотечественников, боровшихся против советского режима. Им вновь инкриминировали «антипатриотизм». Это был эффективный прием, и ныне действующий безот-

казно. И нетрудно предсказать, что оппоненты-интеллектуалы смогут противопоставить идеологам «Патриотов России» лишь иронические эскапады в связи со словом «патриот». «Печальный результат таких эскапад очевиден. Казалось бы, не так уж и сложно избегать риторических ошибок, но полемическая инерция слишком велика» (с. 261).

К.В. Душенко

М.Л. Гаспаров

АНТИЧНОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ*

Реферируется доклад на заседании кафедры МГУ отечественного филолога и литературоведа Михаила Леоновича Гаспарова (1935–2005). Московское издательство «Фортуна ЭЛ» в 2012 г. выпустило сборник опубликованных в последние годы жизни М.Л. Гаспарова статей, интервью и заметок по вопросам истории и культуры, о значении прошлого для будущего, о роли интеллигенции и т.д.

Доклад М.Л. Гаспарова об Античности и современности начинается с трех уточнений. Во-первых, автор указывает, что античностей было две: реальная и сочиненная. Во-вторых, он напоминает, что современность противоречива и разнообразна, а в-третьих (и в-главных), он стремится выяснить, «почему отношение между античностью и современностью стало вопросом» (с. 26).

На последний пункт автор отвечает сразу, что мы живем в эпоху большого исторического перелома, который напоминает о переходе Античности к раннему Средневековью. Перед человечеством теперь стоит та же задача, что и в античные времена: «Что из прошлого сохранить для будущего» (с. 27). Дело в том, что сейчас человечеству больше всего нужно взаимопонимание. Практически важный вопрос сейчас состоит в хранении памятников прошлого и в отношении к ним.

М.Л. Гаспаров считал, что теперь средне образованный человек интересуется Античностью, причем этот интерес «по большей

* *Гаспаров М.Л. Античность и современность // Гаспаров М.Л. Филология как нравственность. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – С. 26–32.*

части вызван охотой отдохнуть от современности» (с. 28). Что касается Античности, которую должен знать каждый культурный человек, то М.Л. Гаспаров называет ее двоякой, напоминая, что Пушкин говорил об Онегине, что тот хранил в своей памяти «дней минувших анекдоты от Ромула до наших дней» (цит. по: с. 29). Учебники истории дают схему исторического процесса наряду с выдуманными анекдотами. «Знание исторического процесса бытописания земли делает человека образованным, знание исторических анекдотов – культурным» (с. 29).

Для сохранения памятников прошлой словесности необходимы канон и комментарии. Те сочинения, которые были выделены в Греции в канон, «стали обстраиваться комментариями, дополнениями к комментариям, извлечением из комментариев и т.д.» с целью изучения текстов (с. 30). М.Л. Гаспаров полагает, что издание в наши дни в массовой серии «Школьной библиотеки» пушкинского «Евгения Онегина» без комментариев, а лишь с переводом иностранных слов, «равносильно издевательству» (с. 30).

В завершение доклада автор замечает, что судьба многих литературных произведений состоит в том, чтобы, «отслужив свой срок, спускаться в детское чтение, как Гулливер или Робинзон» (с. 31). Поэтому он думает, что многие произведения эпохи Возрождения и XVII–XVIII вв. «могли бы ожить в переработке для детей» (с. 31). Это уже не касается мифологии Античности, с которой дети знакомятся в книге Н.А. Куна «Легенды и мифы Древней Греции». Не следует лишь бояться слова «переделка». Если первая стадия знакомства придется на школьное детство читателя, а вторая, открывающая глаза на специфику и разницу культур, – на студенческую юность, то это будет «естественно и разумно», заключает М.Л. Гаспаров (с. 32).

И.Л. Галинская

Д. Антонов

НЕЗРИМОЕ ТЕЛО: АНГЕЛЫ, ДЕМОНЫ И ИХ «ПЛОТЬ» В ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ*

Со времен архаики человек, к какой бы он культуре ни принадлежал, хорошо знал, что Вселенная состоит не только из вещей видимых и материальных. Мир делится на зримый и незримый, плотский и вещественный, мир людей и мир духов. Христианская мысль разделяет духов на небесных (ангелов) и падших (демонов). Несмотря на их радикальное различие, все они бессмертны и обладают сверхчеловеческими способностями. При этом ангелы и бесы хотя и незримы, все же локализованы в мироздании, поскольку они не вездесущи – вездесущ лишь Бог – у них есть какая-то особая «тонкая» и нематериальная телесность. «Ангелы “телесны” и “вещественны” (а значит, ограничены) по отношению к Богу, но бесплотны и нематериальны по отношению к земному миру». Эту идею утвердил VII Вселенский собор. Его участники постановили, что ангелов (в отличие от Бога Отца) можно изображать на иконах в том или ином облике, так как они в конечном счете имеют некое тело (с. 105).

Незримая плоть духов, подобно воздуху и огню, может принимать разные формы, становиться видимой, проникать в материальные объекты и влиять на них. Впрочем, некоторые богословы полагали, что ангелы своим видом подобны человеку.

Если же небесные духи обладают каким-то телом, то демоны еще более материальны по сравнению с ними. Отпадение от Бога и

* Антонов Д. Незримое тело: Ангелы, демоны и их «плоть» в древнерусской культуре // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – М., 2012. – Вып. 23. – С. 104–131.

низвержение на землю приблизило их к вещественному миру. Хотя бесы не могут создать материю (единственный Творец всего в мире – Бог), они вполне могут портить и изменять ее. При этом они нередко демонстрируют огромную физическую силу. Демоны похищают людей, бьют и даже убивают, но все их действия, конечно, ограничены Божьим промыслом, и дьявол не может «самовольно убить или замучить кого-либо (тем более твердого в вере христианина). Бесам нужно не тело, а душа человека. Чаще всего они стремятся искусить и соблазнить. Физически демоны нападают реже – к примеру, когда они хотят напугать или сломить волю праведника.

Человек нередко вступает в контакт с нечистым духом – он бывает побит им или, наоборот, сам избивает беса. Впрочем, бесы исчезают не от побоев, а услышав Христово имя. Самыми беспощадными экзекуторами демонов были четыре мученика III–IV вв.: святые Никита, Ипатий, Иулиания и Марина.

Если в высокой, книжной культуре демонические сюжеты подчинялись ортодоксальной христианской демонологии, то в народной традиции и на Востоке, и на Западе образы дьяволов плотно переплетались с архаичными верованиями в духов, населяющих окружающий мир. На Руси бесы сближались с разнообразными амбивалентными и злобными персонажами: лешим, водяным, кикиморой и др. В VII столетии эти представления начинают проникать в литературные тексты – в основном в сочинения на актуальные темы, созданные людьми разных чинов и сословий. Раскол Церкви и уход массы народа в старообрядчество заставили, в отсутствие цензуры со стороны Церкви, взяться за перо простых иноков, дьяков и попов, не имеющих достаточного образования, которые брались за разъяснение самых сложных вопросов христианской веры и догматики. В это же время демонологические верования простонародья оказались в фокусе внимания церковных и светских властей: колдунов начали преследовать и судить, а в начале XVIII в. обвинение в заключении пакта с сатаной было включено в российское законодательство (с. 112).

«Народные» бесы очень напоминают создания из плоти и крови. Они рождаются, растут и стареют. Они могут сожительствовать с людьми. У бесов есть жены-«чертовки» и дети.

На исходе русского Средневековья бесы становились все более «плотскими» не только в литературе, но и в иконографии. До

XVI в. падших ангелов чаще всего представляли в виде черных профильных фигур. Со второй половины XVI в. демоны начинают превращаться в устрашающих монстров. У них появляются рога и черные перепончатые крылья, их тела увеличиваются в размерах, обрастают мехом и дополнительными мордами и пастями.

Эта быстрая трансформация происходила под влиянием двух разных источников: европейского искусства и народной традиции. Русские художники начали активно копировать гибридные демонические образы, которые уже много столетий господствовали в западной иконографии.

Но если копирование западных моделей началось уже в XVI в., то влияние народной культуры на иконографию можно проследить с XVII столетия. После раскола Церкви главными создателями и читателями рукописей с демонологической тематикой стали старообрядцы. Изображенные ими бесы порой смешны и нелепы на современный взгляд. Их создавали не художники-миниатюристы, а простые мастера из народа.

Возмущенная Церковь выступила против разгула демонологической фантазии и «овеществления» духов. Наиболее последовательными борцами были новгородский митрополит Иов и знаменитый архиепископ Дмитрий Ростовский.

Духовное и материальное в бесах объединяются в разной пропорции. Бесы имеют тело, но каким оно окажется – сильным или немощным, огромным или тщедушным – зависит не столько от них самих, сколько от твердости веры предстоящего им человека.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Е.Э. Фетисова

ТРЕТИЙ «ЦЕХ ПОЭТОВ»: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Исторически в Санкт-Петербурге (Петрограде) существовали три Цеха поэтов.

Первый Цех поэтов был основан Н. Гумилёвым и С. Городецким в 1911 г. и просуществовал до 1914 г. Первое заседание объединения состоялось 20 октября 1911 г. на квартире Городецкого. Кроме основателей, в «Цехе» состояли А. Ахматова (была поначалу секретарем), О. Мандельштам, В. Зенкевич, В. Нарбут, М. Кузьмина-Караваева, М. Лозинский, Василий Гиппиус, Мария Моравская, Вера Гедройц, а также на первых порах — М. Кузмин, В. Пяст, Алексей Толстой, Виктор Третьяков и другие. Манифесты акмеизма: «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилёва¹ и «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого² (опубликованы в журнале «Аполлон», 1913, № 3), «Утро акмеизма» О. Мандельштама (опубликовано в 1919 г.)³

¹ Гумилёв Н. Наследие символизма и акмеизма. — Режим доступа: http://www.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/gumilev_nasledie_acmeism1913.pdf

² Городецкий С. Некоторые течения современной русской поэзии. — Режим доступа: https://www.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/gorodetsky_nekotorye1913.pdf

³ Мандельштам О. Утро акмеизма. — Режим доступа: http://www.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/mandelstam_utro1913.pdf

Исследователь акмеизма Т.А. Бек справедливо причислила Третий Цех поэтов к **неошколе** с глубоким философским и теоретическим (научным) содержанием: «Благодаря мощной педагогической и просветительской энергии Гумилёва акмеизм в весьма спорных очертаниях неошколы просуществовал до начала 20-х годов. В 21-м опять был возобновлен “Цех поэтов” (условно – третий), где Гумилёв, объединив вокруг себя поэтическую молодежь, обсуждал со своими подопечными акмеистические теории, эйдологию¹ – науку об образах, технику стихосложения, стремясь создать поросль “младших акмеистов”. Того же наполнения были и занятия в студии “Звучащая раковина” <...>. Гумилёв с творческой последовательностью проповедовал не устаревшие для него за десять лет устои, то, по ироническому выражению критики, “насаждая ровные ряды акмеистических елочек”, то давая мощный толчок и свободу развития далеким от акмеистических установок дарованиям (как, например, Вагинов или Нельдихен)»².

Название объединения, созвучное названию ремесленных объединений в средневековой Европе, подчеркивало отношение участников к поэзии как к профессии, ремеслу, требующему упорного труда. Во главе цеха стоял синдик, главный мастер. По замыслу организаторов, цех должен был служить для познания и совершенствования поэтического ремесла.

Впоследствии не раз предпринимались попытки возобновить деятельность акмеистического Цеха поэтов. Второй Цех поэтов, основанный осенью 1916 г., возглавили Г. Иванов с Г. Адамовичем. Но и он просуществовал недолго.

В 1920 г. появился **Третий Цех поэтов**, который был последней попыткой Гумилёва организационно сохранить акмеистическую линию. Под его крылом объединились поэты, причисляющие себя к школе акмеизма: **С. Нельдихен, Н. Оцуп, Н. Чуковский, И. Одоевцева, Н. Берберова, Вс. Рождественский, Н. Олейни-**

¹ Эйдология – наука об образах, термин, принятый в «Цехе поэтов». В статье «Анатомия стихотворения» (1921) Гумилёв писал: «Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию. <...>. Эйдология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта» // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. – М.: Moskovskii rabochii, 1997. – С. 248.

² Блок А. «Без божества, без вдохновенья...» (Цех акмеистов) // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. – Указ. соч. – С. 7.

ков, Л. Липавский, К. Вагинов, В. Познер и другие. Третий «Цех поэтов» просуществовал в Петрограде около трех лет (параллельно со студией «Звучащая раковина») – вплоть до трагической гибели Н. Гумилёва.

Творческие судьбы поэтов, так или иначе связанных с акмеизмом, сложились по-разному: Н. Клюев впоследствии заявил о своей непричастности к деятельности содружества; Г. Иванов и Г. Адамович продолжили и развили многие принципы акмеизма в эмиграции; на В. Хлебникова акмеизм не оказал сколько-нибудь заметного влияния. В советское время поэтической манере акмеистов (преимущественно Н. Гумилёва) подражали Н. Тихонов, Э. Багрицкий, И. Сельвинский, М. Светлов.

В сравнении с другими поэтическими направлениями Серебряного века акмеизм по многим признакам представляется явлением маргинальным. В других европейских литературах аналогов ему нет (чего нельзя сказать о символизме или футуризме). И тем парадоксальнее звучат слова А. Блока, литературного оппонента Н. Гумилёва, заявившего, что акмеизм явился всего лишь «привозной заграничной штучкой». Ведь именно акмеизм оказался наиболее плодотворным для русской литературы в целом, являя собой ярчайший пример развертывания потенциальной «культурной парадигмы» во времени и пространстве, оказавшей определяющее влияние на судьбу русской поэзии XX в. Н.А. Богомоллов подтверждает этот тезис: «Отметим все-таки, что реликты Серебряного века, явно существуя уже вне всякой системы, вызывали вполне плодотворный интерес современников. Пастернак, умерший в 1960 г., Маковский (1962), Асеев (1963), Ахматова (1966), Д. Бурлюк (1967), Крученых (1968), Адамович (1972) так или иначе, в большей или меньшей степени, служили своеобразным передаточным механизмом если не знаний об ушедшей эпохе, то хотя бы самых общих впечатлений. Даже своеобразные “связки” возникали: Пастернак – А. Вознесенский, Ахматова – группа молодых ленинградских поэтов, Кручёных – Г. Айги. Время от времени (в эмиграции, конечно) это могло принимать до известной степени институализированный характер, как в желании Ю. Иваска собрать воспоминания современников об акмеизме»¹.

¹ *Богомоллов Н.А.* Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. – М.: НЛО, 2010. – С. 15.

Центральным образом-мифом для акмеизма и неоакмеизма был и является библейский Адам («Адам и Ева», картина Ганса Тома, 1897). Совершенно уникальную роль играл первый человек, созданный из «красной глины» (праха земного) в творчестве и мировоззрении акмеистов, которые на основе переосмысленного образа Адама как небожителя построили свою концепцию мироздания. Акмеисты (адамисты) возвели Адама в ранг изобретателя поэзии, усматривая его творчество в том, что он дал номинации вещам и предметам осязаемого мира. Акмеисты в своих произведениях связывали с Адамом мотив радости существования, счастья бытия. С. Городецкий писал: «Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуиа». О. Мандельштам в оригинальном стихотворении «Notre Dame» метафорически (подобно Леонардо да Винчи) соотнес образ тела Нового Адама с храмом и органы тела – с частями храма.

В.Н. Топоров усматривает связь между акмеизмом и культурой эллинизма, проводя дихотомию аполлоновского «номинализма» – левого крыла акмеизма (адамизма) и аполлоновского «реализма» – традиционного акмеизма на основе онтологических предпосылок. По мнению ученого, акмеизм восходит к аполлоновской модели мира и, соответственно, противостоит дионисийскому: «Русский номинализм, т.е. представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим <...>. Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом <...>. Наконец, эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое “я”»¹. Данная концепция является отражением предельной ясности, предметности Слова-Логоса («Слово и куль-

¹ Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлинизма: Его золотые дни и его крушение. – М.: ОГИ, 2004. – С. 11–12.

тура» О. Мандельштама), «вещности» мира, находящегося в ожидании Адама, дающего номинации окружающим его явлениям Вселенной, которые исповедовал акмеизм.

Кроме того, антитеза «аполлоническое – дионисийское» разграничивает соответственно акмеизм и символизм не только на онтологическом уровне, но и в лице его мэтров, крупнейших представителей – Н. Гумилёва и А. Блока. Не случайно киевский поэт и художник Виктор Третьяков проводит дихотомию обоих поэтов в 1920 г.: «Блок – это музыкальная лирика, это хаос и стихия, ломающие форму. Гумилёв – это форма, сковавшая хаос, это поэт зрительного образа. <...> Блок служит богу Дионису, а не Аполлону. Он потомок Лермонтова, а не Пушкина. А Гумилёв... Он так любит точность, стройность, ясность и теорию. Он даже язык богов – поэзию хочет подчинить железному закону необходимости. <...> Он напоминает древних мастеров слова: миннезингеров, труверов и менестрелей, создавших стройную науку слагания песен <...>»¹. Означенные два полюса и заложены в корне всех противоречий символизма и акмеизма, определяя их взаимодействие как «притяжение – отталкивание». Это коренное противоречие в конце концов привело к резкому, подчас категоричному размежеванию двух направлений русской литературы, основанному на конфликте даже не Блока и Гумилёва, а на конфликте различных литературно-философских категорий: «К этому месту дневника публикатор дает примечание из рукописной книги Лукницкого “Труды и дни Н. Гумилёва” (т. II, с. 292), основанное на сведениях, полученных от С.Г. Каплун, участницы Вольной философской ассоциации в 20-е гг.: «1921. Апрель. Ал. Блок написал статью “Без божества, без вдохновенья”. Статья эта (Н.С. читал ее в рукописи) привела к разрыву личных отношений между Н.С. Гумилёвым и Ал. Блоком... Гумилёв написал ответ на статью Блока, но не успел его опубликовать. Статьи этой найти не удалось (Лукницкая 1990: 238. Примеч. 1)»².

¹ Третьяков В. Светлой памяти Н.С. Гумилёва (К годовщине его смерти) / Сегодня. – Рига, 1922. // Тименчик Р.Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. – Иерусалим; Москва: Мосты культуры / Гешарим, 1973. – С. 354–355.

² Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел: Пер. с англ. – М.: ОГИ, 2000. – Вып. 4. – С. 100.

Вопреки распространенному мнению, первоначальный «Цех» поэтов не являлся детищем, органическим следствием акмеизма, но был ориентирован преимущественно на конгломерат представителей совершенно разных литературных течений: «Между тем в Цехе поэтов, созданном Гумилёвым и Городецким осенью 1911 года, никогда не ставился знак равенства между принадлежностью к нему и к акмеистической школе» (свидетельство Владимира Пяста). В «Цех», и Блоку это было хорошо известно, входили стихотворцы, относившие себя к самым разным поэтическим направлениям. «Всем пишущим об акмеизме, – 28 марта 1913 г. информировал Гумилёв Брюсова, – необходимо знать, что «Цех» поэтов стоит совершенно отдельно от акмеизма». Приведенное соотношение в еще большей степени характеризует Третий «Цех», для которого акмеизм, при сохранении его магистральной линии, безусловно, уже не являлся единственным доминирующим течением; синтетизм различных литературных течений дополнялся здесь вполне сформировавшейся оппозицией традиционного акмеизма (идеологией основателя акмеизма Н.С. Гумилёва) и поэтикой представителей «парижской ноты».

Иными словами, сформировалось два полюса зарождающейся поэтики Третьего «Цеха»: акмеизм в его традиционном понимании, перешедший затем в свою «латентную» фазу и уступивший со временем место литературе второй волны эмиграции. О. Лекманов отмечает: «Гумилёвский акмеизм был одной из составных частей нарождающейся “парижской ноты”. Но далеко не единственной и даже не главной»¹.

Противоречия между этими двумя полюсами базировались не на формальном, а на глубинном, философско-онтологическом уровне, что нашло отражение во внешне сдержанном, но внутренне раздраженном, подобно сжатой пружине, «письме Адамовича к Гумилёву <1919 или 1920 год>»: «Вы настоящий “бедный рыцарь” и Вас нельзя не любить, если любишь поэзию. Меня чуть отпугивает только Ваше желание всех подравнять и всех сгладить, Ваш поэтический социализм к младшим современникам, – но даже тут я головой понимаю, что так и надо, и что нечего носиться с “инди-

¹ Лекманов О. «Пусть они теперь слушают...». О статье Ал. Блока «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // НЛО. – М., 2007. – № 5. – С. 215.

видуальностью” и никому в сущности она не нужна. Хорошая, общая школа и общий для всех “большой стиль” много нужнее¹.

Сохранилась и даже углубилась в Третьем «Цехе» традиционная оппозиция акмеизма и символизма, не утихали споры о «преодолении символизма» акмеизмом, и наоборот, о трансформации символизма в господствующее литературное направление, отчасти поглотившее акмеизм, а затем перешедшее в свою «латентную» фазу в 1917–1934 гг. в эмиграции. В этот период, как считает О.А. Клинг, «символизм превратился в “правое” литературное течение, переживая четвертую и последнюю фазу своего развития: “1917–1934 годы; 1934-й – год смерти А. Белого) – “латентный”, когда символизм в условиях изменившегося политического режима не столько бытовал в рамках своей литературно-эстетической (Брюсов) и мировоззренческой (Белый, Вяч. Иванов, Блок) парадигм, сколько трансформировался в сознании политической и литературной верхушки, а также ангажированной критики в некое “правое”, консервативное литературное течение. Традиции символизма продолжали существовать в эмигрантской литературе (салон Мережковских, А. Ремизова – в Париже, Вяч. Иванова – в Риме)»². Поскольку поэтика Третьего Цеха базировалась на двух полюсах – поэзии метрополии (традиционном акмеизме) и литературе эмиграции, для которой оставались значимы традиции символизма (даже в качестве потенциальной культурной парадигмы, на уровне художественных приемов и образов, как обогащение символистских канонов), то противопоставление «символизм – акмеизм» не только не снималось, но, наоборот, все более доминировало в возрожденном Н. Гумилёвым Третьем «Цехе поэтов».

¹ Письмо Адамовича к Гумилёву <1919 или 1920 год> РГАЛИ.Ф. 2567 (Оксман). Оп. 2. Ед. хр. 145. Публикация открывается единственным сохранившимся письмом Адамовича к Гумилёву (ранее публиковалось трижды: *Тименчик Р.Д.* Неопубликованное письмо Георгия Адамовича Николаю Гумилёву // *Philologia*: Рижский филологический сборник. Русская литература в историко-литературном контексте. – Рига: Латвийский университет, 1994. – Вып. 1. – С. 109–112; Письмо Н.С. Гумилёву / Публ. Л. Володарской // *Стрелец*. – 1996. – № 2. – С. 253–254; Новоржевский период Георгия Адамовича / Сост. и пред. О.А. Коростелева // *Русская провинция*. – Тверь, 1999. – № 1 (29). – С. 87–90; здесь печатается по тексту оригинала, хранящегося в РГАЛИ), а также единственной опубликованной при жизни Гумилёва рецензией на его книгу «Шатер».

² *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // *Вопросы литературы*. – М., 1999. – № 4. – С. 58.

Брюсов, однако, в 1920-е годы в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922) относил акмеизм лишь к одной из школ символизма: «К прошлому, к правым <...>, хотя и с оговоркой, – “в литературном смысле”, критик отнес всех скопом символистов и акмеистов (акмеизм, по мнению Брюсова, – лишь школа символизма)»¹. Его негласными оппонентами выступили В. Вейдле, Б. Эйхенбаум и В. Жирмунский, ратовавшие за «преодоление символизма» акмеизмом и удостоенные высокой оценки мэтров акмеизма: «Между футуристической критикой символизма и рефлексией Эйхенбаума есть точки соприкосновения. Вейдле и Эйхенбаум судили символизм как часть прежней, уходящей культуры (Мандельштам в свете негативного отношения к символизму в 1920-е годы положительно оценил работы Эйхенбаума и Жирмунского)»².

Классификация акмеистов, отчасти положенная впоследствии в основу приведенной выше классификации неоакмеистов, лишь подтверждает все вышесказанное. Под русскими поэтами-акмеистами подразумевались поэты Серебряного века, творчество которых в 1910-е или в начале 1920-х годов было так или иначе связано с акмеизмом. Внутри акмеистического направления различаются так называемые «старшие» акмеисты, связанные с первым Цехом поэтов (1911–1914), и «младшие» акмеисты, связанные со Вторым и Третьим «Цехом поэтов» (1917–1922). Однако «среди исследователей отсутствует единство в интерпретации акмеизма. К акмеистам часто причисляют учеников Гумилёва (Г.В. Адамович, Н.А. Оцуп, Г.В. Иванов, И.В. Одоевцева), которых вернее именовать “поэтами круга Гумилёва”. Под влиянием Ахматовой у ряда критиков утвердилось понимание “чистого” акмеизма как группы Гумилёва, Мандельштама и самой Ахматовой, связанных не столько художественным, сколько общим духовным кодексом и узами “высокой дружбы”»³. Кроме того, необходимо учесть, что целый ряд поэтов примыкали к акмеистам скорее организационно, чем в силу особенностей поэтики, участвуя в акмеистических изданиях или поддерживая тесные личные связи с лидерами этого

¹ Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. – М., 1999. – № 4. – С. 58.

² Там же.

³ Полонский В.В. Акмеизм // Новая Российская энциклопедия: В 12 т. – М.: Энциклопедия; ИНФРА-М, 2005. – Т. 2. – С. 222.

течения. Так, наиболее активные участники Третьего «Цеха» (Г. Иванов, Г. Адамович, Н.А. Оцуп, И.В. Одоевцева), выехав в 1922 г. из советской России, некоторое время еще поддерживали деятельность этого Цеха поэтов в Берлине и Париже.

Во многом эстетическая программа Третьего Цеха поэтов была ориентирована на традиционный акмеизм Цеха поэтов времен А. Ахматовой и Н. Гумилёва.

1. Представление о «Цехе» как «школе домашнего типа», где усилия участников направлены на сотворение глобального бытия истории посредством «словотворчества», а главное – на поиск смыслового ядра Слова – основы поэтической Вселенной.

2. Отказ от линейной упорядоченности поэтического текста и утверждение особого «синхронно-реминисцентного» хронотопа, призванного «склеить двух столетий позвонки», доказать циклическую связь времени и пространства.

3. Автором-Демииургом («новым Адамом»), харизматическим лидером осуществляется проповедь земного мироощущения, осваивается ремесло понимания, производится рождение Слова-Логоса, моделируется действительность с принципиально новой номинацией вещей и предметов.

4. Поэт (акмеист и неоакмеист) – одновременно «синдик», цеховой «мастер-ремесленник», «Бог-творец» и «мастеровой».

5. Открытый диалог с Читателем, который становится равноправным собеседником Автора.

6. Амбивалентность текстового и внетекстового бытия – одна из важнейших граней новой эстетической программы, цель которой – утверждение жизненной поэзии, поиск баланса между земным и небесным, процесс «одомашнивания» мира.

7. Преодоление локального историзма во имя метаисторических горизонтов Вселенной.

8. Тезис об обязательности числа «три» – в основе новой поэзии «трех измерений»: «Строить можно только во имя “трех измерений”, так как они есть условия всякого зодчества»¹. Традиционный пиетет к числу «три» демонстрирует и Третий «Цех»: **«ТРЕТИЙ цех – число три – таинственное, магическое число. Нас сейчас трое. Если потом будет больше – милости просим!**

¹ *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступит. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 191.

Но первоначальный триумвират состоялся. Дальнейшее увеличение количества сути уже не изменит. Не случайно именно трем акмеистам, Николаю Гумилёву, Анне Ахматовой, Осипу Мандельштаму, образовавшим «золотой фонд» акмеистической поэзии, а также «третий, наиболее замкнутый, эзотерический круг» (согласно концепции О.А. Лекманова), вместе с их «другом, учителем и помощником» Михаилом Лозинским, «было дано увенчать своим творчеством и (что не менее важно) жизненным поведением “серебряный век” русской поэзии»¹.

9. Читатель участвовал в процессе сотворения мира Автором; Автор предсказывал «горизонт читательского ожидания».

10. Синхронно-реминисцентный хронотоп создавал стереофоническую (полифоническую) панораму реальности, впечатление равнозначности и в то же время недостоверности «чужих» голосов перед лицом единой невыразимой Истины.

11. Введение «чужого» драматического голоса, «внутреннего пространства» Автора или персонажа, использование мифа и неомифа в качестве художественных «кодов» способствовало формированию новой разветвленной системы жанров на стыке «жанровых валентностей».

12. Значительное расширение образного поля текста за счет параллельного сосуществования разных пространственно-временных отрезков, введения образности фантастического типа (снов, пространства памяти и души, пространства иных измерений, галлюцинаций и т.п.), использование «меонального» типа описания, «меональной» образности (термин Л.Г. Кихней).

13. Синтез «индивидуальной» и историко-культурной конкретики с проникновением в Вечные, Вселенские смыслы способствовал изображению конфликтов универсального и сакрального содержания.

14. Все произведения, создаваемые в ходе «цехового» производства, имплицитно нацелены на соотнесение со всеми остальными произведениями мировой культуры, образующими в итоге единую культурную «парадигму» – единый семиотический Текст,

¹ *Лекманов О.А.* Концепция Серебряного века в записных книжках А. Ахматовой // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме. – М.: Московский культурологический Лицей, 2008. – С. 178.

созданный Автором-Демииургом и именуемый далее «семантической поэтикой».

15. В перспективе своего развития неоакмеизм, равно как и акмеизм, мыслился его адептами как масштабное синтетическое направление, спиралевидная (циклическая) парадигма, развертывание которой пришлось на весь «Настоящий Двадцатый Век».

Последний Цех поэтов выпустил четыре альманаха. Первый, «Дракон», переиздан в 1923 г. в Берлине под названием «Цех поэтов».

Поэтические альманахи Третьего «Цеха»

Альманах – «тип периодического, но систематического издания. В начале XX века литературные альманахи четко распределяются по направлениям, по писательским группам, это тоже своего рода журналы, только без политических и хроникальных отделов»¹, – выделяет особенности альманаха С. Махонина.

Третий Цех поэтов избрал формой своего печатного органа именно альманах. Границы между жанрами альманаха и журнала весьма подвижны, как показал В. Вацуро на примере альманаха Л. Дельвига «Северные цветы» (1825–1832): «Время шло вперед, и те люди, которые издавали альманахи, готовили их уничтожение, то сознательно, то бессознательно. Они стремились к журналу <...>»². Тем не менее на уровне жанровой формы это было возвратом к традициям первого Цеха поэтов, издававшего журналы «Гиперборей» и «Аполлон», ориентированные в жанровом и тематическом отношении именно на альманахи, являющиеся столь нередкими явлениями в эпоху Серебряного века. В этом отношении интересна история альманаха «Дракон», возвращающего читателей к творчеству Н. Гумилёва: к 1918–1919 гг. относится гумилёвская «Поэма Начала», из которой при жизни поэта напечатана **«Книга первая: Дракон»** в альманахе, по ней озаглавленном³. Тематика «Поэмы Начала» Н. Гумилёва отсылает нас, в свою оче-

¹ Махонина С.М. История русской журналистики начала XX века. – М.: Флинта, 2002. – С. 99.

² Вацуро В.Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига – Пушкина. – М.: Книга, 1978. – С. 251.

³ Иванов Г. Дракон: Альманах стихов. Вып. 1: Издание Цеха Поэтов. – Петербург, 1921. См.: Сохранились черновики второй книги поэмы.

редь, к ахматовской космогонической поэме «Энума Элиш» («Когда вверху» в переводе В.К. Шилейко¹), восходящей к шумеро-аккадскому эпосу о сотворении мира. Кроме того, необходимо учитывать и тот факт, что «материал, включенный в журнал, теряет индивидуальные оттенки и повертывается к читателю своей суммарной, типологической стороной как в идеологическом, так отчасти и в эстетическом отношении»².

Альманах, по словам В. Вацура, характеризуется наличием «узкого дружеского кружка, уже переставшего быть салоном и еще не ставшего редакцией»³. Альманахи «Царицынские подмости», «Третий Цех» и «Дракон», позднее переизданный в Берлине под названием «Цех поэтов» (1923), были изначально задуманы организаторами как печатные органы, последовательно проводившие акмеистическую линию поэтов своего («цехового») круга, цеховой «ячейки». Постепенно они расширили свои функции.

Эклектичный, весьма неоднородный состав участников альманаха «Дракон» (Вып. I. Пб., «Цех поэтов», 1921. 80 с. 5000 экз.) определяется двумя смыслообразующими оппозициями: «символизм – акмеизм», «поэзия метрополии – поэзия эмиграции».

Символисты: А. Блок, Ф. Сологуб, А. Белый.

Акмеисты: О. Мандельштам, М. Зенкевич, М. Кузмин, М. Лозинский, В. Рождественский, С. Нельдихен (последние два – представители Третьего Цеха, «младшие» акмеисты).

Поэты первой волны эмиграции: Г. Адамович, Г. Иванов (одновременно «синдики» акмеистического Третьего Цеха), Н. Оцуп, М. Тумповская, И. Одоевцева.

Парадоксально, но А. Блок, печатаясь в первом выпуске альманаха «Дракон» («Сфинкс») («Шевельнулась безмолвная сказка пустынь...»), подверг жесткой критике «цеховой» характер, «политику уравниловки», преобладание новых «цеховых» поэтов над «просто поэтами», под которыми подразумеваются символисты и поэты-эмигранты, творчество которых якобы специально представлено в «Драконе» незначительными произведениями в целях

¹ То, что Шилейко так передавал первые слова текста, видно из материалов, сохранившихся в его фонде в архиве Московского государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

² Максимов Д.Е. Из прошлого русской журналистики. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. – С. 178, 232.

³ Вацур В.Э. Указ. соч. – С. 251.

снижения их таланта, «цехового» нивелирования «под общим знаменателем» даровитых поэтов. Напомним, что ярчайшим представителем «просто поэта» в понимании Г. Адамовича («Письмо Г. Адамовича к Н. Гумилёву»), равно как и А. Блока, являлся начинающий поэт, примкнувший к Третьему Цеху акмеистов, – Сергей Нельдихен: «Но прошло шесть лет, и Адам появился опять. Воскресший “Цех поэтов” выпустил альманах “Дракон”, в котором вся изюминка заключается в цеховом “акмеизме”, ибо имена Н. Гумилёва и некоторых старых и новых “цеховых” поэтов явно преобладают над именами “просто поэтов”; последние, кстати, представлены случайными и нехарактерными вещами.

Мне не хотелось бы подробно рецензировать альманах – это неблагодарное занятие: пламенем “Дракон” не пышет. Общее впечатление таково, что в его чреве сидят люди, ни в чем между собою не сходные; одни из них несомненно даровиты, что проявлялось, впрочем, более на страницах других изданий. В “Драконе” же все из всех сил стараются походить друг на друга; это им нисколько не удастся, но стесняет их движения и заглушает их голоса»¹.

В противовес статье А. Блока и мемуарам Н. Гумилёва, Г. Иванов написал две рецензии на альманах ЦП-3 «Дракон» 1921 г., в которых противопоставил талантливому С. Нельдихену, начинающего поэта Третьего Цеха, И. Одоевцевой по ряду оснований: «Сергей Нельдихен в короткий срок (полгода) сделал большие успехи. Несколько стихотворений, написанных им в последнее время, выгодно выделяются своеобразием и остротой. Он не задается мировыми темами, а просто описывает повседневную жизнь и будничные переживания такими, как они есть. Его стихи нередко бывают оживлены каким-нибудь выпадом, приятным своей вздорностью или неожиданностью. Можно сказать, что С. Нельдихен нашел нужную манеру для цикла стихотворений и удачно использовал ее... Поэт находит себя, когда он отыскал в своем творчестве некий стержень, который служит ему опорой в его непрестанном стремлении вперед... То, чего Нельдихен достиг, заслуживает быть отмеченным. <...> Ирина Одоевцева тяготеет к бутафории страшных баллад: к воронам, призракам, пред-

¹ Блок А. «Без божества, без вдохновенья...» (Цех акмеистов) // Антология акмеизма. – Указ. соч. – С. 248.

чувствиям, вещим снам и т.п. Ее стихи всегда построены как рассказ, но сквозь их внешнюю эпичность всегда пробивает какой-то очень женский лиризм и затаенное, но острое чувство иронии. <...> Напечатанный в “Дракон” ее “Роберт Пентегью” отличный образчик лирико-эпического рассказа. <...> Ирина Одоевцева еще не совсем научилась справляться с трудным ремеслом поэта. <...> Но достоинств в ее стихах больше, чем недостатков, и, думается, эти последние – просто следствие поспешного роста. Поэт быстро развивается и совершенствуется у нас на глазах, и неудивительно, что его голос ломок и движения, порой, неуклюжи, как у подростка. <1921>»¹.

Как уже упоминалось выше, первый альманах акмеистов «Дракон» был переиздан в Берлине под названием «Цех поэтов». В этом названии отразилась новизна переживаемой ситуации («Цех поэтов» по аналогии с другими периодическими изданиями в эмиграции – «Ковчег», «Скит», «Новый град» и т.п.) и заметна оглядка на традиционный акмеизм, первоначальный Цех поэтов, созданный Н. Гумилёвым; данное название, проникнутое пафосом «нести наследие культуры», указывало также на прямую связь с русской классикой и на стремление максимально сохранить ценности русской классической поэзии.

Однако изменилось не только название, но и содержание, и состав участников, и эстетическая платформа, и тематическая концепция альманаха. Фактически из символистско-акмеистического журнала «Дракон» («Цех поэтов») превратился в альманах русской эмиграции, став печатным органом поэзии зарубежья. На страницах «Цеха поэтов» печатались теперь знаменитые представители первой волны эмиграции: Г. Адамович, Г. Иванов (главные редакторы и «синдики» акмеистического Третьего Цеха, а также «младшие акмеисты» и основные «центры притяжения» литературной молодежи в эмиграции), И. Одоевцева, Н. Оцуп, Вл. Познер и другие. Кроме того, теперь альманах «Цех поэтов», помимо художественно-эстетической и просветительской функций, приобрел и литературно-критическую функцию, так как произведения

¹ Иванов Г. Дракон: Альманах стихов. Вып. 1: Издание Цеха Поэтов. – Петербург, 1921 // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937: В 4 т. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 89.

вышеперечисленных авторов дополнились блоком статей, рецензий и очерков (Статьи. Адамович, Георгий. Комментарии¹), в соответствии с манифестом-программой Третьего «Цеха» (**«Мы организовали виртуальный Третий Цех, где собираемся публиковать избранные произведения разных лет и самое свежее – из-под пера! Тут же мы будем друг друга редактировать и править. И тут же помещать все высказывания о наших произведениях, в том числе и нелицеприятные»**), а также своеобразным «почтовым ящиком» (Почтовый ящик. – Оцуп, Николай. Что или как?), в совокупности выполняющими функции своего рода «литературного коллажа».

Однако необходимо учесть, что тематически журнал проводил магистральную акмеистическую линию в эмиграции, и поэтика произведений русских эмигрантов в значительной степени сохранила акмеистические черты. Более того, подобно газете «Накануне», издательству «Петрополис» (Берлин), журналу «Новая русская книга» (1922–1923, Берлин, редактор А.С. Яценко), «возрожденный» альманах «Цех поэтов» в Берлине активно содействовал сближению, культурному «диалогу» поэтов метрополии и диаспоры, связывая два потока литературы – эмигрантской и созданной на родине.

Подобные функции призван был выполнять и Альманах «Цеха поэтов»². В содержательном аспекте здесь заметна та же дихотомия «старших» («мэтров», «синдигов» «Цеха») и «младших» акмеистов (эмигрантов), хотя несомненный приоритет отдается последним (открывают альманах стихотворения Г. Адамовича и целый критический отдел рецензий занимают эмигранты первой волны Н. Оцуп, Г. Адамович, Г. Иванов). Стихотворения и поэмы печатаются в альманахе отдельно, в разных разделах-блоках, соответственно озаглавленных. «Старшие» акмеисты (мэтры) О. Мандельштам, М. Зенкевич, М. Лозинский представлены немногочисленными стихотворениями. Творчество акмеистов Третьего «Цеха» С. Нельдихена, П. Волкова, Л. Липавского, В. Познера представлено исключительно поэмами с различными жанровыми «ва-

¹ Цех поэтов. – Берлин: Трирема, 1923. – Кн. 4-я. – 80 с. // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. [197].

² Альманах цеха поэтов. Кн. 2. – Пг.: Цех поэтов, 1921. – 88 с. 1. – 500 экз. / Хронологический указатель, 1921. – Т. 2. – С. 44–45.

лентностями» (поэмы: Волков, П. Первое отречение (из симфонии). («Хаос... хаос... хаос кругом...»). – Липавский, Л. Диалогическая поэма. («Выплеснут временным прибором...»). – Нельдихен, С. 1. Из поэмы-эпопеи «Праздник». («За летние месяцы в печке набралось много бумаги...»); 2. «В небе выключили вентилятор...»; 3. «Летними вечерами мы играем в прятки, в горелки, в жмурки...». – Познер, В. Баллада о дезертире. («Бои не страшны, переходы легки и винтовка тоже легка...»)¹). К ним примыкают эмигранты «первой волны» («младшие» акмеисты): Г. Адамович, Г. Иванов, И. Одоевцева, Н. Оцуп, А. Оношкович-Яцына. Кроме того, альманах содержит раздел «Критика», занимающий примерно одну четверть от общего объема, в котором печатаются рецензии эмигрантов («младших» акмеистов) Н. Оцупа, Г. Адамовича, Г. Иванова, Г. Адамовича (критика: Оцуп, Н. Ахматова. «Подорожник» (Рец.). – Адамович, Г. Рец.: Н. Гумилёв. «Шатер»; 2. Маяковский. «150 000 000». – Иванов, Г. Рец.: 1. Вс. Рождественский. «Лето. Деревенские ямбы»; 2. СОПО. 1-й сборник стихов Москов. Союза поэтов. – Адамович, Г. «Фимиами» Сологуба (Рец.). – Оцуп, Н.В. Хлебников. Ночь в окопе. Имажинисты. 1921. (Рец.))². Несмотря на предельную эклектику содержательных приоритетов (две рецензии посвящены футуристам Вл. Маяковскому и В. Хлебникову, одна – символисту Ф. Сологубу, одна – имажинистам, названия рецензий недвусмысленно указывают на желание участников следовать традициям акмеизма первого «Цеха поэтов»: две известные рецензии посвящены основателям и мэтрам акмеизма – А. Ахматовой и Н. Гумилёву (критика: Оцуп, Н. Ахматова. «Подорожник» (Рец.). – Адамович, Г. Рец.: Н. Гумилёв. «Шатер» <...>). И лишь одна из вышеперечисленных рецензий (Иванов, Г. Рец.: 1. Вс. Рождественский) следует заветам манифеста Третьего Цеха: **«Тут же мы будем друг друга редактировать и править. И тут же помещать все высказывания о наших произведениях, в том числе и нелицеприятные»**. Тираж альманаха – 500 экземпляров, соответственно в 10 раз меньше тиража альманаха «Дракон».

¹ Альманах цеха поэтов. Кн. 2. Пг.: Цех поэтов, 1921. – 88 с. 1. 500 экз. // Хронологический указатель, 1921. – Т. 2. – С. 44–45.

² Там же.

Вышеперечисленные альманахи соединяли в себе литературно-художественный сборник, реликты журнала «обычного русского типа» (С.Я. Махонина), журнал-манифест и своеобразную энциклопедию акмеизма.

Синтетизм жанровой природы альманаха «Царицынские подмостки», функционирующего до сих пор, очевиден и заявлен уже на обложке: «Тесная связь с двумя московскими театрами, с одной стороны, и с международным Союзом Писателей – с другой, делает альманах “Царицынские подмостки” уникальным среди прочих литературно-художественных изданий современности».

И наконец, неоакмеизм существовал не только как масштабное направление, культурная парадигма XX–XXI вв., но также в виде теоретического «проекта» будущего (например, Проект «АКМЕИЗМ». Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма. Составление и предисловие G. Ivask and H.W. Tjalsma. Париж, 1973), отраженного в исследованиях-антологиях зарубежных ученых, представляющих собой «библиографию» в чистом виде – мемуары, заметки, высказывания мэтров течения. Но так как эмигрантская поэзия составляет неотъемлемую часть русской, то не подлежит сомнению, что в будущем изучение неоакмеизма как культурной парадигмы XX в. сопряжено с комплексным исследованием данного феномена в контексте источников как зарубежной, так и отечественной литературы.

Дарья Клинг

ИДЕЯ «ИСТИННОГО ДОБРА» И ОБРАЗ АВТОРА В ПОВЕСТИ «ДОБРО ВАМ!»*

Василий Гроссман (1905–1964) не увидел свою повесть «Добро вам!» в опубликованном виде. Впервые она появилась в сборнике его «малой прозы» в 1967 г., но была сокращена. А полный текст опубликовал журнал «Знамя» в 1988 г. (№ 11). Повесть привлекла меньше внимания критиков и публицистов, чем другие произведения В. Гроссмана – роман «Жизнь и судьба» и повесть «Все течет...». Дело в том, что «по жанру и по стилю повествования “Добро вам!” сильно отличается от этих произведений» (с. 148). Впрочем, немногие критики, заметившие эту повесть, дали ей высокие оценки.

«Добро вам!» – это одно из «армянских» произведений русской литературы. Повесть генетически связана с такими произведениями, как «Путешествие в Армению» О. Мандельштама, «В стране семи весен» И. Катаева и «Уроки Армении» А. Битова. Критик А.Г. Бочаров считал, что для всех четырех произведений об Армении характерен «мотив стремления познать душу армянского народа с его древней и трагической историей» (с. 149). «Добро вам!» – это лирическая повесть, очерк-исповедь в интеллектуальной манере, причем Гроссман сумел соединить свое самовыражение и оценку исторического опыта страны, поскольку форма произведения автобиографическая, т.е. путевые заметки.

В повести «Добро вам!» имеются два плана повествования –

* *Клинг Д.* Идея «истинного добра» и образ автора в повести «Добро вам!» // *Клинг Д.О.* Творчество Василия Гроссмана в контексте литературной критики. – М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2012. – С. 148–162.

поездки автора по Армении и сюжет авторской мысли. «Образ автора в повести яркий и объемный, он ведет читателя и по горным дорогам Армении, и по тропинкам сознания писателя» (с. 152). Одна из редакций повести имела название «Путевые заметки пожилого человека». В повести постоянно подчеркивается, что автор – человек не молодой, и тем самым Гроссман создает особые взаимоотношения с читателем своей возрастной категории. Пафос повести, по мнению исследователей, заключается в стремлении найти в человеке его природную доброту. Образ автора в повести «Добро вам!» призван вызывать у читателя человеческую симпатию, в нем проявляется главный принцип гроссмановского гуманизма: «Все мы прежде всего люди» (с. 156). Всю ткань произведения пронизывает тема добра, поскольку истинное добро есть там, где имеется доброе человеческое сердце. «Гроссман программирует читателя на восприятие и образа автора, и художественного мира произведения, и непосредственно реальности – в позитивном ключе» (с. 157).

Провозглашая в повести «Добро вам!» в качестве главной ценности человека и его жизнь, Василий Гроссман предостерегает человека от гордыни, предлагая взамен «истинное добро». Он считает, что сохранить людской облик в условиях жестокого современного мира можно только, признавая равенство своего человеческого естества с человеческим естеством других людей. Гроссман выделяет в человеке две ипостаси: всецело подконтрольную природе телесность, которая неподконтрольна самому человеку, и способность созидать, которая подчиняется силе мысли человека. Вторая ипостась, по Гроссману, дает человеку определенную власть над природой, свободу распоряжаться природой. Но такая свобода неразрывно связана с ответственностью: «Человек-творец ответственен за созданный им мир» (с. 159).

В позднем творчестве Гроссмана преобладал мотив жалости к животным. Писатель пытался разглядеть в животных душу, родственную человеческой. В связи с этим в повести «Добро вам!» снова звучит мысль об ответственности человека перед природой. Животный мир, полагает писатель, является «равноправной частью мира, в котором жизнь стремится победить смерть, а свобода – порабощение» (с. 161).

Художественный мир повести «Добро вам!» создан по образу и подобию души самого писателя, который стремился установить максимально тесные взаимоотношения с читателем, чтобы его

концепция «истинного добра» глубже проникла в сознание читательской аудитории. Возможно, «запрограммированность читательского восприятия на позитивный лад по отношению к образу автора определила низкий интерес критики к этому произведению», – заключает Д. Клинг (с. 162).

И.Г.

Анна Трефилова

АРЕСТОВАННЫЙ РОМАН*

14 февраля 1961 г. у писателя Василия Гроссмана была изъята сотрудниками КГБ рукопись романа «Жизнь и судьба». Сотрудники предъявили ордер на изъятие романа. Поскольку писатель сказал, что копии есть у машинистки и в редакции «Нового мира», эти экземпляры также были арестованы.

Несмотря на то что роман «Жизнь и судьба» собирался печатать журнал «Знамя», один экземпляр рукописи был отдан в «Новый мир» Твардовскому, хоть тот и не обещал автору печатать роман, а попросил книгу «просто почитать» (с. 75). Изымать экземпляр «Жизни и судьбы», который находился в редакции журнала «Знамя», не пришлось, ибо главный редактор Вадим Кожевников сам отнес его для ознакомления в ЦК КПСС, после чего и было принято решение арестовать рукопись.

После ареста романа Василию Гроссману был приклеен ярлык «внутренний эмигрант» (с. 75). Писатель обратился с письмом к Хрущёву, но тот ему не ответил. Его пригласили на встречу с Суловым, где Гроссману было сказано, что публикация романа «нанесет вред коммунизму, советской власти, советскому народу» (с. 75). Вскоре Василий Гроссман заболел и 14 сентября 1964 г. скончался от рака печени.

Спустя десять лет рукопись романа «Жизнь и судьба», которая хранилась у друга Гроссмана писателя Семена Липкина, была тайно вывезена на Запад Владимиром Войновичем и опубликована в швейцарском издательстве в 1980 г. В СССР книга впервые была опубликована в 1988 г.

* Трефилова А. Арестованный роман // Дилетант. – М., 2012. – № 10. – С. 72–75.

«Жизнь и судьба» – роман сложный, его сравнивают с «Войной и миром» Толстого. Когда Семен Липкин спросил у Гроссмана, заканчивавшего работу над романом, как будет называться книга, писатель ответил, что русская традиция учит, что между двумя словами должен стоять союз «и».

Роман «Жизнь и судьба» теперь экранизирован режиссером Сергеем Урсуляком. Фильм показан в октябре 2012 г. по Российскому телевидению.

И.Г.

Александр Долин

МИР В КАПЛЕ ДОЖДЯ*

В первой половине прошлого столетия Япония пережила свой Серебряный век, который дал миру плеяду блестящих мастеров как старых, так и новых поэтических жанров. Их творчество, почитаемое на родине наравне с бессмертной классикой Средневековья, давно вошло в сокровищницу японской культуры, но лишь сегодня начинает приоткрываться Западу.

В основе поэтики *танка* и *хайку* лежит стремление к конденсации образного мышления. Ее символ – мир, отраженный в капле, а точнее – в мирадах похожих друг на друга капель воды. Для японского поэта, унаследовавшего классическую традицию, на передний план выступает рефлексивная сторона творчества – осмысление извечных законов природы. Дзен-буддизм, адаптировавший буддийскую метафизику к земной реальности и нуждам изящных искусств, придал окончательную форму концепции Бытия художника во Вселенной. Все предшествующие поколения художников и поэтов, причастные к той же духовной традиции, стремились к постижению единого Пути в мирадах частных проявлений. Каждое произведение искусства – стихотворение, картина или абстрактная композиция из камней в саду – является очередной попыткой постижения Пути.

Несказанное, непрорисованное содержит отсылку к несказанному, к универсальной красоте, мудрости и гармонии вселенной – ко всему тому, что индивидуальное сознание, индивидуальное художественное дарование охватить не властно. Выявление сущно-

* Долин А. Мир в капле дождя. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/2/d14.html>

сти мира сводится к его познанию через посредство специфического художественного кода. Чем точнее передано то или иное действие, состояние, выражение при помощи минимального количества средств, чем явственнее присутствие в данном произведении Вечности и Бесконечности, тем совершеннее образ. Так возникает поэтика суггестивности, нашедшая оптимальное выражение в *танка* и *хайку*.

Символика «зеркальности духа-разума», «духа как водной глади» присуща всем видам дзенских искусств, и в новых *танка* и *хайку* XX в., освобожденных от бремени канонических ограничений, поэтика тем не менее строится по-прежнему на отражении «великого в малом». Высший смысл бытия, заключенный в обыденных предметах, универсальных чувствах и своеобразных индивидуальных эмоциональных откликах, определяет характерные особенности как обновленных *танка*, так и *хайку*. Не случайно великий реформатор традиционной лирики Масаока Сики считал *танка* и *хайку* двумя стволами поэзии, растущими из единого корня.

Существование поэтики намека и обертона было возможно только в стране, где уровень культуры позволял рассчитывать на всеобщее знание классического наследия, где коллективная «историческая память» народа подкреплялась разветвленными литературными и художественными реминисценциями из поколения в поколение. Новое в японской культурной традиции не отрицало старого, не перечеркивало его, но видоизменяло, дополняло и совершенствовало, наполняя порой иным социальным содержанием, приспособлявая к нуждам иного сословия, иной эпохи.

Реформа *танка* и *хайку* в начале XX в. была насущной необходимостью, и никто из поэтов-традиционалистов Нового времени не остался в стороне от процесса преодоления классического канона. Многие пытались предложить свой канон взамен старого. Иные призывали снять все возможные ограничения, перейти с древнеклассического языка на разговорный и писать как пишется, не заглядывая в поэтики. Вместе с тем традиционные жанры не утратили своих лучших качеств, продолжая служить изощренным инструментом самопознания и постижения красоты природы.

На фоне активно развивающейся культуры, впитывающей всевозможные западные влияния, с ее постоянно меняющимися школами и течениями, отрицанием предшественников и утверждением новых западных кумиров *танка* и *хайку* даже в весьма

модернизированном виде предстают миллионам читателей цельным родником национальной традиции.

Впрочем, немногим меньше и число любителей новой поэзии, возникшей лишь на рубеже XX в. За несколько десятилетий поэты современных форм *гэндайси*, восприняв лучшие достижения западной литературы, прошли долгий путь, на который европейской поэзии понадобились столетия. От поэтики романтизма и символизма одни, создавая разнообразные школы, перешли к авангардным экспериментам, другие устремились в область гуманистической лирики реалистического направления. Сегодня *гэндайси* успешно конкурируют с *танка* и *хайку*, пополнив золотой фонд японской классики и органично вписываясь в контекст мировой поэзии модернизма.

С.Г.

Лев Бердников

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ БУРИМЕ*

Сохранился забавный литературный анекдот, который поведал литератор Михаил Дмитриев: «Однажды Василий Львович Пушкин, бывший тогда еще молодым автором, привез вечером к Хераскову свои новые стихи. “Какие?” – спросил Херасков. “Рассуждение о жизни, смерти и любви”, – отвечал автор, Херасков приготовился слушать со всем вниманием и с большой важностью. Вдруг начинает Пушкин:

*Чем я начну теперь! – Я вижу, что баран
Нейдет тут ни к чему, где рифма барабан!
Вы лучшие дайте мне зальцвасеру стакан
Для подкрепленья сил! Вранье не алкоран!¹ ...*

Херасков чрезвычайно насупился и не мог понять, что это такое! – Это были bouts rimes [буриме. – Л.Б.], стихи на заданные рифмы... Важный хозяин дома и важный поэт был не совсем доволен этим сюрпризом; а Пушкин очень оробел». Недовольство патриарха отечественной словесности, творца знаменитой поэмы «Россияда» Михаила Матвеевича Хераскова (1733–1807) понять можно: настроившись на сочинение философическое, он принужден был слушать какую-то зарифмованную галиматью. И едва ли Херасков смягчился, когда узнал, что перед ним – буриме на самые экстравагантные рифмы «баран» – «барабан» – «стакан» – «алкоран», подсказанные Пушкину В.А. Жуковским. Василий Львович мнил, что счастливо соединил столь «далековатые» идеи (рифмованные слова) в одно игривое целое, и этой-то «побежден-

* Бердников Л. Первые русские буриме. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/4/b15.html

¹ То же, что и Коран. – *Прим. реф.*

ной трудностью» хотел удивить престарелого мэтра. Но Хераскову гладкость стиха подавай, а тут все искусственно и натужно! Изящной стихотворной игрушки не получилось, и сюрприз обернулся конфузом.

Со временем Василий Пушкин стал образцовым «буремистом» и, по словам Михаила Дмитриева, никто не мог с ним сравниться «в мастерстве и проворстве писать буриме». В романе «Война и мир» Лев Толстой рассказывает, что накануне наполеоновского нашествия буриме Василия Пушкина стали столь же популярны в Москве, как и знаменитые патриотические афиши князя Федора Растопчина.

Наши стихотворцы, современники Хераскова, почерпнули сведения об игре буриме из популярнейшего журнала Ричарда Стила и Джозефа Аддисона «The Spectator», который был широко известен в России (преимущественно во французских переизданиях). В одном из номеров этого издания помещено пространное письмо (авторство его приписывается Джозефу Аддисону), в коем говорится о буриме – «дурацком виде остроумия». Будто бы возникла сия литературная игра в результате курьеза. Некто ничтожный (настолько ничтожный, что даже имя его не сохранилось) французский рифмач Дюкло вдруг пожаловался друзьям, что его обокрали и умыкнули при этом триста (!) сонетов. Такая астрономическая цифра вызвала удивление и недоверие (хотя на дворе стоял весьма урожайный для сонетов XVII в.!). Тогда «обворованный» стихослагатель признался, что это были не сами сонеты, а лишь рифмы к ним. Почин писать стихи на заранее сочиненные рифмы был горячо поддержан. Вскоре во Франции появилась четырехтомная антология подобных стихов. Но особенное распространение они получили с 1654 г., когда суперинтендант Людовика XIV Николя Фуке сочинил знаменитый сонет-буриме на смерть попугая.

Напрасно насмешливый Жан-Франсуа Саразин в своей сатире «Разгром буриме» пытался отвратить публику от сего «вредного» поветрия. Своими искрометными буриме прославилась салонная поэтесса Антуанетта Дезульер, Тулузская академия ежегодно проводила турниры с участием 14 поэтов, каждый из которых сочинял буриме во славу «короля-солнце» – Людовика XIV, причем победитель получал золотую медаль и миртовую ветвь. «Дошло до того, что французские дамы навязывают писать буриме своим обо-

жателям, – негодует Джозеф Аддисон и патетически восклицает: – Что может быть смешнее и нелепее, когда такими безделками занимается серьезный автор!» Но тут же сообщает, что поэт Этьен Маллеман опубликовал книгу вполне серьезных сонетов, сочиненных на рифмы герцогини Майнской.

И, видимо, поэтому, когда в редактируемый Херасковым журнал Московского университета «Полезное увеселение» прислали свои «Два сонета, сочиненные на рифмы, набранные наперед» отпрыск старинного рода Алексей Нарышкин и лейб-гвардии Семёновского полка подпоручик Алексей Ржевский, они тут же были опубликованы. Первым в этой стихотворной подборке помещено буриме Алексея Нарышкина:

*За то, что нежностью любовь мою встречали,
Прелестные глаза! вовеки мне страдать
Вовеки вами мне покоя не видать,
Вы мне причиною несносных печали. <...>*

Далее следует текст Алексея Ржевского:

*На то ль глаза твои везде меня встречали,
Чтобы, смертельно мне любя тебя, страдать,
Чтоб в горести моей отрады не видать
И чтобы мне сносить жестокие печали? <...>
Однако я о том не буду век тужить:
Любить прекрасную приятно и несчастно,
Приятно зреть ее и для нее мне жить.*

Рифмы в русских сонетах точные и весьма традиционные, во французских буриме преобладают неожиданные, эффектные рифмы, причем искусное манипулирование ими приобрело во Франции самодовлеющий характер и стало критерием ценности текста. Надо сказать, что русский XVIII век вообще замысловатыми рифмами небогат. В отличие от французских буремистов, в помощь которым уже с начала XVII в. издавались спасительные словари рифм, в России ничего подобного не было (первый «Рифмальный лексикон...» Ивана Тодорского вышел в свет только в 1800 г.).

Важно понять историко-культурный смысл и ту литературную задачу, которую решала русская словесность, осваивая эту стихотворную игру. Надо иметь в виду, что классицистическое мышление XVIII в. было жанровым. А поскольку эти буриме являются одновременно и сонетами, они органически связаны с трансформацией жанра сонета на русской почве. Во Франции же сонет, пе-

реживавший бурный расцвет в XVI–XVII вв., был вполне разработанным жанром. Его поэтическая структура, как отмечает филолог Ю.Б. Виппер, заложенные в нем возможности художественной выразительности были глубоко созвучными коренным чертам эстетических пристрастий и влечений, свойственных творцам французской литературы. Именно это побудило Луи Арагона назвать сонет формой «национальной речи французов». А в России середины XVIII в. тематический репертуар сонета еще только складывался. Влиятельнейший поэт Александр Сумароков, ссылаясь преимущественно на французский опыт, корил сонет за «неестественность» и определил его «состав» как «хитрую в безделках суету». И русским стихотворцам надлежало непременно эту «неестественность» преодолеть, актуализировав сам «состав» (тему) сонета. Велся поиск содержательных возможностей жанра. Предстояло определить место сонета в русской любовной поэзии, тем более что в отличие от таких ее жанров, как элегия, эклога, идиллия, песня, анакреонтическая ода и др., за сонетом не было изначально закреплено строго определенного содержания.

Впрочем, тему поэтического турнира задали сами рифмы («встречали» – «страдать» – «видать» – «печали»... «люблю» – «гублю» и т.д.). Вполне объяснимы и одинаковые в обоих текстах формулы любовной поэзии, превратившиеся с легкой руки Александра Сумарокова и его поэтической школы в ходячие словесные клише.

В то же время ситуация соревнования способствовала активизации поэтической мысли. Казалось бы, оба текста являют собой монолог отвергнутого влюбленного, но тематические решения, к которым приходят Нарышкин и Ржевский, совершенно разнятся, и вот почему.

Первым в стихотворной подборке журнала помещен сонет-буриме Нарышкина. Влюбленный субъект вспоминает о прошедшем счастье, хотя и тогда «любезная» лишь притворно будила его надежды и лишь делала вид, что отвечает его чувству. Теперь несчастному «любовнику» суждено «век тужить» и «вздыхати несчастно». Таким образом, для Нарышкина тема сонета в сущности ничем не отличается от темы канонической элегии. Элегия с ее чистой формой любовной речи становится тем «старшим» жанром, который не только лексически, но и содержательно насыщает жанр «младший» – сонет.

Поэтическое решение Ржевского поражает своей нетривиальностью, оригинальностью трактовки. «Прелестные глаза» «прекрасной» с самого начала «не отвечали» страсти влюбленного. Но отвергнутый влюбленный элегической скорби не предается. Самоценным становится состояние влюбленного героя: бывшая постоянным атрибутом элегий «горесть люта» трансформируется здесь в «приятности» несчастной любви! Причем в буриме Ржевского это слово «приятно» (а в поэзии того времени оно соотносилось с «утехами», которые как раз не мог сыскать элегический герой) настоячиво повторяется, как риторический прием.

Литературная игра в буриме Нарышкина и Ржевского выявляла содержательные возможности русского сонета, и в этом было ее главное значение.

Автор «Словаря древней и новой поэзии» (1821) Николай Осолопов наставлял сочинителей буриме: «Чем рифмы будут страннее и слова менее иметь между собой связи, тем труднее писать по оным стихи: следовательно, стихи, написанные удачно по таким рифмам, доставят более приятности». Хотя в сонетах Нарышкина и Ржевского рифмы самые тривиальные и блекнут на фоне столь изощренного версификаторства, в истории русской культуры они, безусловно, не затерялись.

Впоследствии появятся русские классики буриме – Дмитрий Минаев и Арсений Голенищев-Кутузов; будут проводиться и массовые конкурсы буриме, а в советское время эта литературная игра традиционно войдет в одно из заданий КВН. И в наши дни буриме продолжает жить в Интернете как сетевая интерактивная игра, причем на каждом из сайтов существуют свои правила, свое оформление, ведутся рейтинги, награждаются победители и т.д. Но нельзя забывать, что родоначальниками русского буриме были Алексей Нарышкин и Алексей Ржевский. Они были первооткрывателями, стремившимися приохотить россиян к забавной литературной игре. И за это надо воздать им должное.

С.Г.

И.Л. Галинская

НОВЫЙ РОМАН ДЖ.К. РОУЛИНГ

Знаменитая английская писательница Джоан Кетлин Роулинг (р. 1965 г.), автор семитомной эпопеи о мальчике-волшебнике Гарри Поттере, написала новый роман «Случайная вакансия» («The Casual Vacancy», 2012). Он посвящен мужу Роулинг Нилу Мюррею (биографию Роулинг см.: 1; 2).

Писательница заранее предупредила читателей, что ее новый роман – для взрослых, а критики считали, что это самая ожидаемая книга на планете. Роман «Случайная вакансия» принадлежит к таким книгам, которые любители чтения не только заранее заказывают в книжных магазинах, но и начинают читать, едва только книга попадает к ним в руки. Роман «Случайная вакансия» издан английским издательством «Little, Brown» и поступил в продажу в Великобритании 27 сентября 2012 г. За первые три дня было продано 124 603 экземпляра, пишет в газете «Телеграф» критик Эмма-Виктория Фарр (3). Это, конечно, несравнимо с седьмым романом эпопеи о мальчике-волшебнике – «Гарри Поттер и дары смерти», который был продан за первую неделю в количестве 2,6 млн. экземпляров, что составляло две пятых всех книг, проданных за ту же неделю в Англии (3).

Автор романа «Гордость и предубеждение» Джейн Остин (1775–1817) однажды посоветовала молодому писателю, что «лучше всего работать над произведением, в котором изображаются три или четыре семьи в провинциальном поселении» (цит. по: 4). Вот и Джоан Роулинг воспользовалась этим советом спустя почти 200 лет. Действие ее романа «Случайная вакансия» происходит в выдуманном маленьком живописном английском городке Пэгфорд и начинается со сцены внезапной смерти Барри Фербразера, члена городского административного совета.

Барри и его жена Мэри решили пообедать в гольф-клубе неподалеку от дома. Когда они подъехали к клубу и вышли из машины, Барри почувствовал адскую головную боль и упал на гудронированное шоссе, «его агония была невыносимо мучительной», пишет Роулинг (7, с. 4). На пронзительный крик Мэри из ресторана выбежали люди и вызвали скорую помощь, но Барри Фербразер в свои сорок с чем-то лет уже скончался. Далее в книге объясняется, что он умер от аневризмы, разрыва артерии мозга (7, с. 12).

Роман «Случайная вакансия» состоит из семи частей, причем перед каждой частью поставлен эпиграф из работы об английском местном административном управлении. Эпиграф к первой части романа сообщает, что понятие «случайная вакансия» используется в трех случаях: 1) когда местный советник не заявил в нужное время, что он согласен принять эту должность; 2) когда он подает заявление об отказе от должности; 3) *в день его смерти* (7, с. 1).

Далее описывается, как воспринимают известие о смерти Барри Фербразера взрослые горожане Пэгфорда и их дети. Это – семья считающего себя первым гражданином города хозяина лавки деликатесов Говарда Моллисона, а также медсестра Рут Прайс, ее муж Саймон и их сын Эндрю, врачи Парминдер и Викрам Джаванда, директор местной школы Колин Уолл, его жена Тесса и их худющий приемный сын Стюарт, по школьному прозвищу Фэтс (Толстяк). Это и наркоманка Терри Уидон с дочерью Кристел, и бывший лучший друг Фербразера Гэвин Хьюз, и работающая в лавке Моррисона вдова Морин. Все они по-разному воспринимают сообщение об уходе из жизни Барри Фербразера. Так, Говард Моллисон не способен скрыть большой радости от того, что теперь можно выдвинуть в совет города его сына, юриста Майлса, который полностью подчиняется распоряжениям отца. А директор школы Колин Уолл скорбит по своему другу Барри, но также хотел бы занять его место в городском административном совете. Что касается детей горожан, то почти все они школьники, старшеклассники, а Барри Фербразер был еще и тренером по гребле их команды, так что у каждого, конечно, есть собственное мнение по поводу ухода Барри из жизни.

Два повествовательных плана романа «Случайная вакансия» разворачиваются вокруг конкуренции за получение освободившейся должности в городском совете и борьбы против присоединения к Пэгфорду поселка Филдз, т.е. участка, застроенного жи-

лыми домами, находящегося неподалеку от города. Барри Фербразер, который родился в Филдзе, ратовал за объединение этих поселений и имел много сторонников. Говард Моллисон возглавляет противников данного проекта. Таким образом, сюжет базируется на описании характеров ряда горожан и на их взаимоотношениях, а не на каких-либо внешних событиях.

Критик Эндрю Лозовски пишет, что настоящими звездами книги Роулинг являются подростки, которые описываются одновременно с родителями, но «их действия ощущаются более вероятными и инстинктивными, а их мотивации суть весьма запутанны и красноречивы» (5). Причем их характеры, как правило, и привлекают читателя, и вызывают его отвращение. Это – Стюарт Уолл по прозвищу Фэтс, его «тень» Эндрю Прайс и Кристел Уидон, которая является центральным персонажем романа.

Дочь наркоманки Терри Уидон 16-летняя Кристел была изнасилована поставщиком героина Оббо, который, возможно, является и отцом трехлетнего братика Кристел – Робби. Впрочем, у девушки есть и постоянный «партнер» Фэтс. Сюжет заканчивается трагически. Кристел ведет братика на берег реки, но поскольку она договорилась уже с Фэтсом об интимной встрече в кустах, то покупает Робби конфеты и усаживает его на берегу на скамейку. Робби съел конфеты и захотел пить. Он зовет сестру, а та не откликается. Тогда Робби начинает бегать по берегу, падает в воду и тонет.

Робби «спасает» Саквиндер, дочь Парминдер и Викрама Джаванда, однако откатать мальчика уже не смогли. Кристел Уидон, как виновницу смерти Робби, ищет полиция, и она, запершись в ванной, вкалывает шприцем в вену порцию материнского героина. «Она соединилась со своим братиком там, где никто не мог их разлучить» (7, с. 481).

Критик газеты «Телеграф» Эллисон Пирсон полагает, что этот первый роман для взрослых у Джоан Роулинг частично забавен, но также полон жесткости и отчаяния (6). Писательница хорошо понимает нравы подростков, их изначальную тоску и одиночество, чего нельзя сказать о взрослых персонажах романа, которые зачастую не нравятся читателю и раздражают его. Эллисон Пирсон заканчивает статью утверждением, что она не разрешит своим детям читать эту книгу. Видимо, дело в том, что роман Дж.К. Роулинг «Случайная вакансия» содержит много ненормативной лексики.

Список литературы

1. *Галинская И.Л.* Исторические и литературные источники романов о Гарри Поттере. – М.: ИНИОН, 2007. – 96 с.
2. *Шулаков С.* Красивый способ попрощаться. Как Гарри Поттер вырастает в культурный слой // *Ex Libris*. – М., 2011. – С. 4.
3. *Farr E.* – V.J.K. Rowling: «Casual Vacancy» tops fiction charts. – Mode of access: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/9584404/Jk-Rowling-Casual-Vacancy-tops-fiction-charts.html>
4. *Grossman L.* J.K.Rowling's «The Casual Vacancy»: We've read it, here's what we think. – Mode of access: <http://www.//entertainment.time.com/2012/09/27/j-k-rowlings-the-casual-vacancy-weve-read-it-heres-what-we-thought/>
5. *Losowsky A.* «The Casual Vacancy» review: J.K.Rowling's long awaited new book. – Mode of access: http://www.huffingtonpost.com/2012/09/26/the-casual-vacancy-review_n1917058.html
6. *Pearson A.* J.K. Rowling review: «The Casual Vacancy» breaks Harry Potter's spell. – Mode of access: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/9569032/JK-Rowling-review-The-Casual-Vacancy-breaks-Harry-Potters-spell.html>
7. *Rowling J.K.* The Casual Vacancy. – L.: Little; Brown, 2012. – 503 p.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Е.Н. Францева-Дозорова

ФИЛОСОФЫ И МУЗЫКА* (Окончание)

Специалисты по Античности считают Плотина мыслителем, у которого «теория искусства и прекрасного становится – впервые в истории – существенным элементом философской системы» (цит. по: с. 123). Его эстетическая концепция изложена в «Эннеадах». Музыка вызывает интерес у философа как сфера наслаждения реально звучащей красотой сочинений, их фрагментов, созвучий. Говоря о совершенстве музыкально-исполнительского искусства Античности в лице певца – музыканта Лина Плотин вместе с тем отмечает: «...Целое красиво, не нуждаясь в том, чтобы каждый (человек) был Лином, но чтобы каждый своим голосом содействовал совершенству единой мелодии жизни» (цит. по: с. 124). Плотин сравнивает жизнь небосвода с движением и структурой произведения музыкально-танцевального искусства: «...фигуры звезд на небе, и их следствия здесь, на Земле, – необходимые претерпевания живого существа, движимого определенным образом...» (цит. по: с. 125). Для Плотина важно не только постижение души создателя, но и открытие присущего нам внутреннего мира человека, т.е. красоты своей собственной души и ума: «...Если ты изумля-

* *Францева-Дозорова Е.Н.* Философы и музыка: Часть 1: От Пифагора до Кеплера: Культурологические очерки. – М.: Самообразование, 2007. – 240 с. – Гл. 6–11 (окончание).

ешься присутствию в другом души, изумись себе!» (цит. по: с. 126). Жизнь души и ума, энергия творчества и самосовершенствование – единственные истины, открытые человеку: «...уподобься создателю статуи... отсекай, выпрямляй искривленное, темное очищай и делай блестящим и не прекращай “ваять свою скульптуру”» (цит. по: с. 127). Жизнь человека трактуется философом как художественная деятельность: «...Поэтому деятельность жизни есть артистическая деятельность; жизнь действует так же, как танцующий движется, ибо сам танцор подобен жизни...» (цит. по: с. 127). Если жизнь – танец, то тогда музыка – «...поступки души, да и иное, что она сама по себе производит, она выводит как песню» (цит. по: с. 127). Далее Плотин говорит о сложном взаимодействии души и ума человека: «Что же касается души, то она одной своей частью обращена к уму и находится в его сфере, другой же, которая вне ума, она входит в связь с внешним миром. Насколько она стоит в связи с умом, она ему подобна, а насколько находится вне этой связи, она от него отлична...» (цит. по: с. 127–128).

В трактате «О промысле» на примере музыки Плотин называет логосом гармонии то, чему подчиняется отдельное созвучие, и то, что творит красоту в движении мелодии: «Сюжет драмы вводит борющиеся стороны в единое гармоническое созвучие... так что лучше это было бы сравнить с мелодией, возникающей из сражающихся звуков, и исследовать, почему они находятся в логосе...» (цит. по: с. 128). Ниже Плотин отметит, что «существование логоса соответствует всеобщему творчеству» (цит. по: с. 128). Сочинитель, исполнитель, слушатель «...всегда бежит дисгармонии и отсутствия единства в песнях и стихах и неотступно преследует благозвучное и благовидное. Следовательно, началом его восхождения должны стать именно эти чувственные звуки, ритмы и образы» (цит. по: с. 129). Следующая ступень уже связана с погружением в теорию музыки. При этом выявляется, что «умопостигаемая гармония и красота, пребывающая в этой гармонии, – всецелая красота, а не некая единичная красота» (цит. по: с. 129). Но в искусстве тайна внешней, чувственной красоты зиждется не только на симметрии, соразмерности и пропорциональности: «...Однако если красиво целое, должны быть красивы и части, ибо не из безобразия частей составлено красивое целое, но всеми ими должна овладеть красота» (цит. по: с. 130). И далее о музыке: «...часто в

композиции, которая красива в целом, красив и каждый отдельный звук» (цит. по: с. 130). А.Ф. Лосев, солидаризируясь с Платином, пишет, что числовые закономерности «лишь обслуживают эйдос, они не имеют с ним прямой связи» (цит. по: с. 131). Углубление в мир теории не закрывает для нас наслаждение чувственно прекрасной музыкой: «Какой музыкант, знающий гармонию в умопостигаемом, не взволнуется, слыша гармонию в чувственных звуках» (цит. по: с. 131). Достигнув возжеленной высоты, душа человека обретает новые ценности: «...все, что прежде ей доставляло удовольствие – власть, сила, красота, ученость – теряет теперь для нее свою прелесть, которую все это имело для нее прежде, пока она не узнала, что выше всего» (цит. по: с. 132).

Фигура художника и его искусство еще никогда не были столь значимыми для философии. До сих пор подобного отношения со стороны философов отчасти удостаивались лишь поэты. Философия фактически отказывала в мудрости реально звучащей музыке, живописи, скульптуре. Художник у Платина не может не быть мудрецом, поскольку подражание видимой красоте природы не обходится без понимания источника этой красоты: «Воспроизводя вещи (художники) не останавливаются на одной только видимой их стороне, но восходят и к тем принципам, на которых основывается их природа» (цит. по: с. 134–135). И далее: «...сам художник вникает, всматривается в ту мудрость, которая присуща природе, и, сообразуясь с ней, уже творит (свои создания)» (цит. по: с. 135). По мнению философа, для передачи смысла слово не обязательно, а потому мудрость может являться нам равно как в обличье прекрасной скульптуры, так и в звучании музыкального произведения. В уме музыканта, художника существуют идеи своих произведений: «...художник формирует материал в статую, и он же содержит в себе все формы (или идеи), которые дает вещам» (цит. по: с. 136). Воплощение замысла – сложный процесс, результатом которого художник чаще всего бывает неудовлетворен: «...в самом искусстве существовала предварительная красота – та высшая красота, которая и не способна нисходить в мрамор и ни во что другое, а остается в самой себе...» (цит. по: с. 136). Говоря о восприятии произведений искусства, Платин отмечает: «...есть нечто такое, что мы понимаем с первого взгляда, о чем душа говорит сразу же, как об известном, что узнает и принимает как что-то себе созвучное» (цит. по: с. 136). В трактате «О красоте» философ пи-

шет об этом так: «Познает же красоту специально предназначенная для этого сила, имеющая наибольшую власть в суждениях...» (цит. по: с. 136). Уточняет эту мысль Плотин в трактате «О трех началах, или субстанциях»: «Так как разумная душа произносит суждения о справедливом и прекрасном... то это значит, что ей присущи неизменные нормы справедливости и красоты...» (цит. по: с. 137).

Развитие мыслей древнегреческого философа продолжит на латыни христианский теолог Августин. В нем сочетается «академический» философ и богослов. В «Монологам» он дает ответ на то, какие вопросы занимают его: «Я желаю знать Бога и душу» (цит. по: с. 138). А в трактате «О порядке» уточняется содержание философии: «Два вопроса составляют предмет ее исследования: один о душе, другой о Боге. Первый приводит нас к познанию самих себя, другой – к познанию нашего происхождения...» (цит. по: с. 138). Августин высоко оценивал традиционные математические дисциплины, господство порядка «...в музыке, в геометрии, в движении небесных светил, в непреложных законах чисел» (цит. по: с. 139) и их роль в воспитании «вождя философии». Ему принадлежит идея присоединения к ним еще трех, оперирующих со словом: грамматики, диалектики и риторики. Вслед за ними идет музыка, которая связана с разумом посредством чувства слуха: «Чувствуют ведь не сами глаза и уши, а нечто другое. И если эти чувства не приписать уму, то еще менее они могут быть приписаны любой другой части души» (цит. по: с. 140). В отличие от запаха, вкуса, осязания «...слыша какое-нибудь стройное пение, мы не сомневаемся, что оно звучит разумно...» (цит. по: с. 140). Августин интересовало движение времени в музыке и законы его упорядоченности. Впервые был проявлен интерес к гармонии временных параметров музыки, к числовому узору движения ритма: «Разум уже благоволил к поэтам, – было придумано, что Музы – дочери Юпитера и Памяти. Вот почему эта дисциплина, которая имеет отношение и к чувствам, и к интеллекту, получила название “музыка”» (цит. по: с. 141).

На основе исследования ритма Августин в трактате «О музыке» строит науку музыки так, как он ее понимает. Движение ритма – это движение самой музыки. Наглядность ритма в поэзии и музыке делает эти искусства необходимой отправной точкой. Трактат состоит из шести книг. Книга I является введением в курс. Во введе-

нии «О музыке» указана исключительная важность и новизна исследования. В ее первой части Августин дает определение науке музыки и останавливается на ключевых понятиях, среди которых центральное – ритм. Во второй части осуществляется первое приближение к исследованию ритма с применением методов исчисления. В книгах II–V происходит дальнейшее изучение ритма в звучании музыкально-поэтического произведения. В результате Августином создается уникальная теория ритма, которая включает и базируется на числах 1, 2, 3, 4. В заключительной, VI книге материалом исследования становится психика человека и ее способность воспринимать временные параметры музыкально-поэтического произведения. Отсюда и два подхода к ритму: как к механизму движения самостоятельных структур в произведении и как моменту восприятия ритмов искусства, а значит, движению души. Теории ритма Августина – провозглашение исключительности «числа», порядка и равенства в движении музыкальной материи.

Августин дает очень лаконичное определение науки музыки: «Музыка – наука совершенной ритмичности» (цит. по: с. 147). Поэтому главный вопрос трактата – что же такое «совершенный ритм»? Помимо музыки Августин приводит и другие сферы обнаружения ритма, показывая универсальность этой категории. Но именно в музыке ритм существует в «чистом» виде, в музыке мы устремлены к нему ради него самого, испытывая радость: «Музыка есть наука хорошо двигаться. Но “хорошо двигаться” применимо ко всему, что движется в соответствии с числом, соблюдая величины времен и интервалов, ведь уже это доставляет удовольствие...» (цит. по: с. 148). Музыкант пользуется ритмом, но изучение ритма как явления истины – прерогатива философа. Музыкальный ритм можно представить как движение звучащих отрезков времени. Его структура зиждется на «совершенных» числах. Отсюда «совершенная ритмичность» музыки аналогична понятию «совершенства» в пифагорейской числовой мистике. Реально звучащий для нас музыкальный ритм – только намек, только след ритмов более высокого порядка: «...Музыка, как бы выходя из сокровеннейших тайников, запечатлела свои следы в наших ощущениях или в вещах, нами ощущаемых...» (цит. по: с. 153). Поэтому Августин предлагает: «Сначала изучим следы, а затем дойдем и до тайников. Оставим вехи, которые за гранью ощущений! Будем говорить о кратких промежутках, которые нас тешат в пении и плясках» (цит. по: с. 153).

В книге II философ представляет слоги и их протяженность как числовые символы, выстраивая систему различных стихотворных стоп и их соединений. Предельное число их равно 28. Книги III–IV посвящены изучению стихотворного метра. Здесь обосновывается предел стихотворных метров, который равен числу 568. Кульминационный пункт исследования философа – теория «тишины». Один из парадоксов музыки, доказывающий, что ритм – важнейший ее элемент, это существование пауз. Временные паузы выполняют важную «драматургическую» роль в движении мелодии стиха. Обычно в стихосложении допускается некоторая свобода, и количество слогов в строках может не быть абсолютно равным и симметричным. Но эта свобода возможна только на бумаге. Она исчезает при исполнении. В текст, произнесенный вслух, самовольно проникает тишина. Паузы появляются как невидимые стражи порядка, уточняя время звучания, убирая асимметрию и заменяя ее идеальным равенством. Теория «тишины» Августина – научное доказательство того, что за бессознательным вдохновением сочинителей и нашим наслаждением их творчеством стоит высшая сила порядка и ее невидимая стража, следящая за воплощением идеи равенства: «...Когда музыканты бьют по скабеллам и цимбалам они делают это в согласии с точными числами и доставляют наслаждение слуху...» (цит. по: с. 155).

Далее Августина интересует психология восприятия музыкально-поэтического произведения: «Теперь... последуем-ка в те обители, где у нее (музыки) нет больше телесной оболочки» (цит. по: с. 155). В книге VI – суть всего трактата, а предыдущие играют роль введения. С одной стороны, музыка, как и остальные науки, содержит в своей структуре «число». Но, с другой стороны, она единственная связана с чувствами и душой человека. Мелодия протянута во времени, а это время получает упорядочивание через ритм. Исследование ритма предпринято с целью понимания свойств времени и дальнейшего перехода к пониманию жизни души. Августин размышляет о сложном взаимодействии двух ипостасей души: ее чувственной части и ее «глаз» – разума. Здесь иерархия ритмов дополняется главными ритмами – «ритмами ума». Для подтверждения превосходящей роли ума говорится о том, что все размышления о душе и, вообще, содержание трактата и есть реальность ума, все «это – тот же самый ум» (цит. по: с. 160). В «чувственном удовольствии» проявляется «сила души: так как

наслаждение управляет душой» (цит. по: с. 160). Это наслаждение при слушании музыки состоит в равенстве отрезков времени, в подчинении ритму, «числу» и, значит, чему-то скрытому и высшему, что стоит за внешними оболочками мелодической красоты: «В самом деле: то, что нас удерживает при хождении от неравных шагов, или при заколачивании от неравных интервалов между ударами, или при еде и питье от неравномерных движений челюстей... — это есть нечто судящее, внушающее мысль о создателе живого существа, Боге, которого подобает считать причиной всяческого соответствия и согласия» (цит. по: с. 161). Через музыку, искусство душа может чувствовать и наслаждаться красотой равенства и порядка, но только на протяжении очень коротких отрезков времени. Ритмы мироздания могут быть настолько огромными, что их наблюдение будет невозможно для человека: «...Солдат не может усвоить порядок всей армии. Так и в поэме: слоги живут и чувствуют в момент того точно отмеренного им времени, когда они раздаются, и они не могут наслаждаться красотой произведения все то время, пока оно длится...» (цит. по: с. 162). Человек силой души может прикоснуться к идее порядка и равенства, слушая ритмы музыки, а силой ума постичь эту идею и попытаться соответствовать ей в своей жизни. Благодаря Августину музыка впервые получила научное обоснование не только своей связи с душой человека, но и способности быть отражением ее сущности.

Философ, теолог, ученый, поэт Боэций еще при жизни имел славу человека всесторонней и выдающейся учености. Взаимосвязь философии и музыки прослеживается в двух его работах — «О музыкальном установлении» и «Утешение философией». Первый труд написан в ранний период творчества, на вершине устремлений «последнего римлянина» к тому, что было накоплено античной культурой. Авторитетом для Боэция являлся Пифагор. Основа работы — латинская адаптация музыкально-теоретического учения греков — гармоник. Она базируется на трудах Никомаха Герасского, а также Платона, Аристотеля, Евклида и многих других авторов. Впоследствии «О музыкальном установлении» и «Наставление в арифметике» Боэция стали теоретической основой преподавания этих дисциплин в средневековом университете и вошли на факультете «свободных искусств» в известный «квадривиум».

«Утешение философией» – последнее, что было написано Бозэцием перед смертью, в заточении. Соединяя поэзию и прозу, философ размышляет о смысле жизни и ее ценностях – мнимых и истинных. Философ высказывается об осязаемом воздействии музыки: «Уже умолкло ее пение, но я все еще жаждал внимать ему... Ты так согрела меня свои мудрыми рассуждениями и сладостью пения, что я теперь считаю себя выше ударов судьбы» (цит. по: с. 166). Красота музыки выступает еще и в роли подготовки к встрече со светом истины. Музыка – настрой на ее открытие. Изучение науки музыки уже посредством разума выводит нас на путь достижения высшего счастья – познания света истины. Творчество Орфея здесь – символ высшей силы – гармоничное единство разума и чувства. Деятельность ученого для Бозэция стоит намного выше, чем практическое умение: «Ведь намного ценнее и важнее знать, что каждый делает, чем самому делать...» (цит. по: с. 169). Только музыка, подчиняясь власти числа, а значит, разума, одновременно связана с чувствами человека: «...Хотя существуют четыре математические дисциплины для исследования истины, однако (лишь) музыка связана не только с наукой, но и нравственностью. Ибо ничто так не характерно для человечества, как успокаиваться от приятных мелодий и возбуждаться от них... Отсюда важно понять, как верно сказано Платоном, что душа мира была соединена музыкальной связью» (цит. по: с. 169–170).

Открывается труд «О музыкальном установлении» (пять книг) размышлением о непростою пути разума в исследовании чувств и души: «...Какова природа самих чувств, на основании которых мы действуем, каково свойство ощущаемых вещей, известно не всякому и не может быть объяснено всякому, если не будет руководить им надлежащее исследование истины путем умозрения» (цит. по: с. 170). Перед изложением науки музыки Бозэций знакомит нас с воззрениями античной эпохи, касающимися власти музыки в ее воздействии на душу человека; возможности ее использования при воспитании и формировании мышления; ее способности отражать сущность нрава определенного народа; благотворности «простых» мелодий, исполненных на традиционных инструментах; обусловленности терапевтического воздействия музыки таинственной гармонией телесного и духовного в человеке. Вступление заканчивается известным разделением музыки на три вида – мировую, человеческую и инструментальную: «Прежде всего, особенно при-

стально должна изучаться та из них, которая (называется) мировой, так как она наблюдается в самом небе в связи стихий, либо в разнообразии времен года... Поэтому в таком круговращении небесного свода не может исчезнуть определенный строй гармонии» (цит. по: с. 171). В связи с человеческой музыкой философ рассуждает о гармонии разума и чувства в душе человека, а также о гармонии духовного и телесного: «Человеческую же музыку понимает всякий, кто углубляется в самого себя... Что другое соединяло бы между собой части души, которая, — как указывает Аристотель, — соединена из разумного и неразумного?» (цит. по: с. 172). «...Ткань философских рассуждений нужно начинать с основы — с человеческой души» (цит. по: с. 172–173). Музыка инструментальная — ее звучание, исполнение, слушание, изучение теории — все это только побуждение к философскому размышлению и его начало: «...в данном сочинении, очевидно, нужно говорить об этой (инструментальной) музыке...» (цит. по: с. 173). Научное осмысление начинается с чисто физических и акустических моментов: «...звучание же не производится без какого-либо толчка или удара; толчок же, а также удар, не могут осуществиться, если им не будет предшествовать движение» (цит. по: с. 174).

В труде Боэция «О музыкальном установлении» реконструируются воззрения теоретиков музыки пифагорейского направления, т.е. основополагающие положения античной теории музыки; сведения по поводу разногласий пифагорейцев с взглядами Птолемея и Аристоксена; особая позиция последнего с его ориентацией на обусловленность теории практикой. Слову «музыка» в этом трактате сопутствует удивительная многозначность. Без всякого различия, как об одном и том же, Боэций говорит то о «музыкальной науке», то о «свободном искусстве», то о «науке гармонии», то о «гармонике»: «...значение гармоник заключается в двух сторонах суждения: с одной стороны — она чувством воспринимает различия получаемых звуков, а с другой — она объясняет точное число и величину самих различий» (цит. по: с. 176). Важнее всего для Боэция было то, что в музыке может открываться истина. Гармоника демонстрирует власть числа всем, кто ищет истинного пути к пониманию музыки. Боэций считал, что чувство выступает в роли средства, предваряющего и сопровождающего открытие истины: «...чувство указывает нечто неясное и весьма приближенное относительно того, что чувствуется, а разум познает (явления) полно-

стью и максимально исследует (их) различия. И, таким образом, чувство обнаруживает нечто неопределенное и приближенное к истине, разумом же она познается полностью. Сам разум обнаруживает (ее) полностью, (а чувство) отыскивает (лишь) неясное и приближенное подобие истины» (цит. по: с. 176). Благодаря труду Бозция Средневековье и раннее Возрождение имели образец, во-первых, понимания музыки как серьезнейшей силы воздействия на человека и, во-вторых, отношения к музыке как области, достойной философа и философии.

В европейской культуре философия и музыка были официально приближены друг к другу в эпоху Средневековья. Наука музыки античного образца существовала в системе образования клириков. Она была дополнена песнопениями клириков при богослужении. Таким образом, «практическая» музыка была приближена к «теоретической». Цикл семи свободных наук составлял канон в образовательной программе духовенства. Глава монастырской школы Рабан Мавр в трактате «О воспитании клириков» писал: «...если те, кто называет себя философами, случайно в своих рассуждениях или сочинениях сказали что-либо истинное, подобающее нашей вере, особенно последователи Платона, то этого не только не следует страшиться, но и, наоборот, это нужно забрать от их незаконных владельцев и приспособить к нашему употреблению» (цит. по: с. 178–179). И далее о музыке, что это – «наука, которая заполняет всю нашу жизнь, особенно если мы исполняем волю творца и служим с чистыми помыслами по установленным Им правилам» (цит. по: с. 179).

Епископу Исидору Севильскому (560–636), объявленному католической церковью в 1999 г. святым покровителем компьютера и Интернета, принадлежит труд «Этимологии, или Начала в XX книгах». В своем труде он несколько раз дает определение музыки, «которая состоит из стихов и песен» (цит. по: с. 180) (связь с поэзией), «которая говорит о таких числах, которые открываются в звуках» (цит. по: с. 180) (наука музыки), как «опытность в ритмах, состоящая из звука и пения» (цит. по: с. 181) (практическая музыка) и как средство воздействия на душу человека (психология восприятия музыки). В разделе «О музыке» его краткие девять глав содержат обзор положений, выработанных античной теорией музыки и отрывочные сведения из истории происхождения музыкального искусства. Итог всего сказанного епископом о музыке следующий: это наука о числах, ритмах и пении.

Попытки сохранить в стенах монастырских школ достижения «гигантов» античной мысли прослеживаются и в сочинениях «О природе вещей», «Практическая музыка» Беда Достопочтенного. Философ ставит музыку на первое место среди семи свободных наук: «Польза же ее (музыки) велика, удивительна и очень совершенна, раз она осмелилась выйти за пределы церкви. Ведь ни одна наука не осмелилась выйти за пределы церкви» (цит. по: с. 182). Теоретик музыки в трактате сохраняет традиционное первенство, а в среде исполнителей автором различаются «истинные певцы» и неистинные. Здесь же дается описание процесса сочинения музыки профессионалом-музыкантом. Беда Достопочтенный в определение науки музыки включает и искусство исполнения: «...музыка – это свободная наука, дающая способность искусного пения» (цит. по: с. 184).

Иоанну Скоту Эриугене (ок. 810 – 877) принадлежит труд «О разделении природы». Вот что говорит он о звучании полифонических произведений: «Я замечаю, что ничто другое, вызывая красоту, не является столь приятным душе, как разумные интервалы различных голосов, которые, соединяясь между собой, производят сладость музыкальной мелодии» (цит. по: с. 184). Его удивляли «разумные законы» и «естественная прелесть» музыки. Философ будто видит в современной ему многоголосой музыке символическое отражение собственной концепции мироздания: «(Диафония) начинается с тона, затем она идет в интервалах простых или сложных, и, наконец, возвращается к своему началу – тону, в котором и есть ее сущность и ее сила» (цит. по: с. 185). К его трудам не отнеслись без внимания, в 1225 г. они были осуждены папой Гонорием III.

Философ Гуго Сен-Викторский в своих «Семи книгах назидательного обучения, или Дидаскалионе» продолжил работу по совершенствованию схоластического образования. Здесь содержится краткая характеристика науки музыки. Автор настоятельно подчеркивает взаимосвязь семи свободных наук, которые являются средством «обретения всей философской мудрости»: «Они между собой связаны таким образом и требуют такой взаимной последовательности, что если хотя бы одно не будет освоено, то все прочее не помогут стать философом» (цит. по: с. 186). Факультет искусств со своими семью свободными науками являлся необходимой светской подготовкой для более высокой ступени университетского образования – теологической. Светский дух факультета

искусств, несмотря на отсутствие в статусе университетов практического направления, породил потрясающую новость: практическая музыкальная теория, т.е. искусство композиции, а также обучение пению и игре на музыкальных инструментах стало частью системы университетского образования. В результате многие композиторы Средневековья были магистрами искусств... Их интеллектуальный труд относился к «деятельному» разделу практической философии. В определении уровня интеллектуального труда руководствовались словами Аристотеля о том, что «вынесение суждений обо всем и упорядочивание всего – есть дело мудрого» (цит. по: с. 191). В многочисленных трактатах магистров музыки по практической музыкальной теории были упорядочены правила сочинения и исполнения музыки. Средневековые ученые композиторы и музыкальные теоретики были теми, «кто располагает вещи в правильном порядке и хорошо ими управляет» (цит. по: с. 191).

В рамках схоластического философского знания наука музыки оценивалась выше, так как ее целью было созерцание, в отличие от практической музыки, цель которой – действие. Но даже наука музыки имела подчиненность по отношению к арифметике: «...более низкая наука получает (свои начала) от более высокой, например, музыка – от арифметики» (цит. по: с. 192). И все же теория композиции, незримо влияя на науку музыки, делала ее более живой. Основой философского взгляда на музыку на факультетах искусств был трактат Боэция. В работах «музыкантов-математиков» обсуждались физические свойства звука, связи «мировой» и «человеческой» музыки. Музыканты-теоретики, реально связанные с практикой, обсуждали проблемы композиции, правила создания полифонии, систему упорядочивания ритма. В «Трактате о конфигурации качеств» Николая Оремского применялся алгебро-геометрический метод. Принципы музыкальной гармонии автор пытался исследовать с помощью кинематики. Здесь также говорится о выразительных особенностях отдельных ладов, о свойствах физиологического воздействия, о психологии восприятия, о явлениях резонанса и качественном разнообразии тембров. В музыкальном искусстве «...требуется должное варьирование консонансов, ибо это много способствует красоте...» (цит. по: с. 195).

Авторство в сочинении мелодии достаточно длительное время не являлось ни обязательным, ни приоритетным. Не мелодия являла творческий характер работы композитора, а сочинение

ритма. Главная задача композитора – приведение структуры музыкального произведения к единству с помощью ритма: «Художнику как таковому должно хвалиться не замыслом, с которым он создает свое произведение, а лишь качеством той вещи, которую он создает» (цит. по: с. 196). Определение практическому искусству музыки дает Иоанн де Мурис в трактате «Искусство дисканта»: «...музыка есть обучение искусству и способу правильного сочинения, посредством необходимого расположения нотных знаков» (цит. по: с. 196). «В ином смысле» – это «божественно сложенное искусство, заключающее в себе все основные способы достовернейшего познания» (цит. по: с. 196). Этот «иной смысл» остается за рамками его трактата.

Живое музыкальное искусство и новости музыкальной теории начинают разрушать традиционное главенство «математической» науки музыки, оттесняя ее на периферию. Филипп де Витри в трактате «Ars nova» определил принципы нового стиля: «К наступлению эпохи мензуральной ритмики представления о музыке как о всеобщем законе числовой соотнесенности не только содержались в высказываниях философов, но... стали “композиторской необходимостью”. Числа, строго высчитанные пропорции стали чуть ли не “главным действующим лицом” в музыкальной форме» (цит. по: с. 197). Прежняя, так называемая «модальная» ритмика, управляющая ритмом в рамках шести модусов, сменилась новой – «мензуральной». К управлению ритмом теперь был подключен сам музыкант. Оснащенный новыми правилами, он становился главным изобретателем ритма музыкальной композиции: «Творческая мысль двигалась... в поисках собственно эстетического удовлетворения. Богослужебный текст не принимался во внимание, а музыка развертывалась, не подчиняясь ему» (цит. по: с. 198). Фома Аквинский не настаивает на ясности звучания слов в поющем тексте и тем самым невольно фиксирует своеобразие полифонического стиля своего времени и вступление в свои права музыки как самостоятельного вида искусства. В качестве примеров удивительной изобретательности композиторов того времени автор приводит рондо Гийома де Машо «В моем конце – мое начало» и бесконечный канон Бода Кордые. Конфигурация этих произведений – круг. Сложные, масштабные сочинения великих магистров музыки «...надо исполнять (их) для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей» (цит. по: с. 201). Эта «ученая» и «цер-

ковная» музыка позднее будет названа «серьезной». Бурное развитие музыкального творчества и обретение музыкой самостоятельности как вида искусства изменило взаимоотношение философии и музыки.

В творческом наследии Фомы Аквинского даже наука музыки – наука более низкого уровня по сравнению с математикой: «...арифметика, геометрия и т.п. исходят из начал, постигаемых в свете естественного разума. А другие науки исходят из начал, постигаемых в свете более высоких наук; так оптика исходит из начал, постигаемых благодаря геометрии, а музыка из начал, известных благодаря математике» (цит. по: с. 202–203). Определение красоты философ-схоласт дает в «Сумме теологии»: «Для красоты требуются три свойства. Прежде всего, это целостность, или завершенность, ибо вещи нецелые уродливы в силу своей ущербности. Посему (необходима) должная пропорция, или гармония (частей). Наконец, ясность или сияние...» (цит. по: с. 203). Однако он не останавливается на раскрытии этих понятий. А они имеют «десятки тысяч» толкований (цит. по: с. 203). Философ дает и другое определение красоты с акцентом на психологию ее восприятия: «...потому благом следует называть то, что просто удовлетворяет желание, а о красоте говорить там, где и само восприятие предмета доставляет удовольствие» (цит. по: с. 205). Фому Аквинского интересует реальное существование прекрасных творений искусства, достойных чистого наслаждения и философского дискурса. А.Ф. Лосев замечает в связи с этим: «...прежде всего у Фомы раздался мощный и убежденный голос о том, что храмы, иконы и весь культ может являться предметом именно эстетики...» (цит. по: с. 204). Фома Аквинский трактует момент радости и наслаждения красотой как сложность, имеющую сходство с мыслительной деятельностью: «...акт мышления заключен в том, что ум становится одним целым с тем, что мыслится» (цит. по: с. 206). Именно музыка все предшествующие периоды ее взаимоотношения с философией с наибольшей очевидностью задавала эту неразрешимую загадку дуализма разума и чувства.

«Путеводитель души к Богу» – одно из произведений обширного наследия Бонавентуры. На пути познания Бога важнее всех премудростей философских наук – молитва, восторг, ликование, радость, экстаз. Философ-богослов отдает приоритет не учености, но любви, не уму, а сердцу. Каждой из семи ступеней пути позна-

ния Бонавентура посвящает главу трактата. Размышлениям об эстетическом наслаждении посвящена вторая глава. Существование искусства представлено нам как взаимообусловленность позиций художника-творца, его детища и того, кто воспринимает художественное произведение. Предмет искусства обладает формой, силой и действием, «он имеет отношение к источнику, который его порождает, к среде, через которую он проходит, и к конечному объекту, в котором он действует» (цит. по: с. 208). Говоря о смысле красоты Бонавентура пользуется выводами трактата Августина «О музыке» (книга VI): «Но когда исследуют, в чем смысл красивого, приятного и благотворного, то находят, что он заключается в пропорции равенства. Смысл же равенства один и тот же, как в большом, так и в малом, он не зависит от размеров. Таким образом, он абстрагирован от места, времени и движения и вследствие этого неизменен, бесконечен, безграничен и полностью духовен» (цит. по: с. 208–209). А.Ф. Лосев сравнивает некоторые положения «Путеводителя души к Богу», в частности «Теорию экстаза» Бонавентуры, с явлениями чисто исполнительской практики музыкального искусства и видит аналог этих идей у философа-композитора Скрабина.

У теолога и философа Николая Кузанского тексты сочинений изобилуют примерами из области искусства и музыки. Философ пользуется типом познания, который назван им «ученым незнанием», перефразировав сократовское: «Я знаю, что ничего не знаю». В творческой деятельности Кузанский видит цель и достоинство жизни. В соприкосновении с искусством мы учимся «понимать себя, управлять собой и сохранять себя», приближаясь тем самым к «богообразности» (цит. по: с. 212). Философ уделяет особое внимание фигуре художника-творца и самому процессу возникновения произведений искусства. Впервые из уст философа мы слышим гимн человеку не только и не столько познающему, сколько созидающему – гимн творчеству художника, скульптора, архитектора, композитора. Трактовка творчества как «божественного» действия предвосхищает наступление новой эпохи. Вместе с тем слышна пифагорейская традиция в объяснении Кузанским «ученой» сути музыки. Это – умопостигаемое основание звучащей красоты. Составляют его числовые пропорции таким образом, что «...разумная душа наслаждается им, как своим собственным произведением или близким подобием» (цит. по: с. 214). В сочинении

«О предположениях» философ замечает, что творчество и творимые образы предполагают наличие у создателя их особого рода воображения, когда «эти сотворенные образы он упорядочивает и распределяет в пространстве» (цит. по: с. 215).

В «Игре в шар» Кузанского основанием об упорядочивании времени служит музыка и создание музыкальных произведений. Упорядочивание музыки есть упорядочивание ее движения, времени ее звучания, т.е. владение метром и ритмом. Часть «Игры в шар» посвящена времени, вечности и душе. В развертывании музыки, в ее «последовательной длительности, словно в образе, мы видим саму по себе длительность, свободную от последовательности, как истину в изображении» (цит. по: с. 215). Это источник для размышлений философа, «пытающегося прийти к превосходящей воображение истине» (цит. по: с. 215). В произведении искусства отражается замысел творца – «конечная бесконечность или сотворенный Бог» (цит. по: с. 216). По Кузанскому, термин «стяжение» это собранность, мысль, энергия жизни, энергия творчества, все, что заключено в смысле слова «могу». «Стяжение» – это также «свернутость» художественного произведения, существование его вне восприятия (картины в музее ночью, ноты в библиотеке...). Законченное музыкальное произведение имеет потенциальную возможность быть развернутым (исполненным) бесконечное число раз. Оно подчинено власти неисчислимого количества совершенно разных взглядов и понимания, которых мы не можем предугадать. В «Охоте за мудростью» Кузанский словосочетанием «возможность стать» обозначает суть произведения искусства и его способность быть подражанием совершенства вечности. Об опережающей свое время направленности философской мысли Кузанского говорит А.Ф. Лосев: «...Николай Кузанский дает столь яркое обоснование творческой субъективности, что философский аналог ему приходится искать лишь несколько веков спустя, у Канта, Фихте или Гегеля» (цит. по: с. 217).

Имя Кеплера связано с достижениями в области астрономии, математики, оптики. Но ученый видел себя и философом, а теория музыки понималась им не только математической наукой, но и философской. Больше всего его интересовала тайна гармонии, царящая в механизме существования Вселенной. Работой над созданием труда «Гармония мира» Кеплер был занят всю свою творческую жизнь: «Уже почти с 20 лет у меня в голове откладывался

материал для этого сочинения и выбиралось его название – задолго до того, как особенности движения планет стали мне известны; только природный инстинкт говорил мне, что здесь скрываются гармонии» (цит. по: с. 220). Кеплер увидел и доказал, что музыкальные гармонии – зерно мироздания: «Если вы захотите понять структуру музыки... то, что демонстрируется в геометрии – созвучно движению голоса» (цит. по: с. 220). Третья, четвертая и пятая книги «Гармонии мира» развивают положения Бозция о музыке соответственно инструментальной, «человеческой» и «мировой». Кеплер усиленно знакомится с сочинениями как античных, так и современных авторов, затрагивающих проблемы музыки. Его ориентирами в музыке были образцы классической вокальной полифонии XVI в. Именно это он хотел услышать и услышал в космосе: «В движении неба – не что иное, как далекий прообраз многоголосой музыки (не воспринимаемый слухом); музыки, состоящей из диссонирующих отношений... Это не удивительней, чем то, что человек, будучи подобием своего Создателя, открыл, наконец, искусство многоголосого пения, которое не было известно в прошлом, и, заключив мчащееся мировое время – искусным многоголосием – в короткий отрезок времени, испытал, насколько смог, наслаждение божественным творчеством...» (цит. по: с. 222).

Свою первую работу «Космографическая мистерия» Кеплер закончил большим гимном, написанным, как и все его сочинения и письма, на латыни. В ней Кеплером были «найжены» исключительно на основе одобрения слухом семь музыкальных логосов, или пропорций: октава, квинта, кварта, большая и малая терции, большая и малая сексты. Эти известные музыкальные консонансы имели выражение в числовых пропорциях – $1/2$, $2/3$, $3/4$, $4/5$, $5/6$, $3/5$, $5/8$ и фигурировали в современной Кеплеру теории музыкального искусства. Отобрав слухом, Кеплер назвал их «красивыми пропорциями». Результатом опытов со звучанием монохорда и клавиикорда стал поворот ученого от арифметического метода к геометрическому. «Геометрические» выводы будут им успешно применены для объяснения музыкальных консонансов в первых книгах «Гармонии мира». Его удивляло: «Как возможно, что при столь давно существующей форме человеческого пения, состоящего из консонансов и мелодических интервалов, причина их остается сокрытой для людей; т.е. со времени Пифагора никто о них никогда не спрашивал» (цит. по: с. 224–225). Идеальной конструкци-

ей, которая дала ему возможность «увидеть» музыкальные интервалы графически – в виде геометрических фигур, – оказался круг и вписанные в него правильные многоугольники. Полученное при этом количество отрезков на окружности, длина их в отношении друг к другу и ко всей окружности дает те самые числовые пропорции, которые были известны музыкантам-математикам Античности и Средневековья. Благодаря Кеплеру консонансы стали обладать не только числовым выражением, но и графическим. Октава может быть представлена при разделении окружности диаметром ($1/2$), квинта получена при вписывании правильного треугольника в круг ($2/3$), кварта – квадрата в круг ($3/4$): «Только то, что ограничено, замкнуто, оформлено, может быть схвачено пониманием» (цит. по: с. 226).

Вторая книга «Гармонии мира» заканчивается открытием конгруэнтных, т.е. согласованных в определенном смысле, геометрических фигур. Число их равно 12: восемь правильных многоугольников (3-, 4-, 5-, 6-, 8-, 10-, 12-, 20-угольники) и четыре звезды. Эти же конгруэнтности мы встречаем в пятой книге как музыку космоса. Третья книга целиком посвящена теории музыки и является для Кеплера центральной. Фактически материал «музыкальной» части «Гармонии мира» отвечает содержанию двух курсов науки музыки: математическому и теоретико-практическому. Критерием истинности для Кеплера было то, что «практическое использование предшествует пониманию причины» (цит. по: с. 229). Когда мы поем «в переулках и полях», мы, сами того не подозревая, используем те самые консонансы, о которых твердит ученая теория музыки, знают музыканты-профессионалы. Кеплером разрабатывается фактическое учение о гармонии и в узкоспециальном смысле этого слова: как учение о темперированном строе, мажоро-минорном ладе, мелодии, аккордах и даже о контрапункте. Единство ряда из шести музыкальных аккордов получено Кеплером математически. Основа мажоро-минорного лада является основополагающей и была выведена геометрически: большая терция ($4/5$) и большая секста ($3/5$) – из пятиугольника, а малая терция ($5/6$) и малая секста ($5/8$) – из 3- и 4-угольника. В результате три сорта правильных многоугольников «творят» две основные системы пения – мажор и минор. Исходя из своего учения о музыкальных интервалах, Кеплер разработал 12-тоновую систему, охватывающую октаву, точнее, хроматическую гамму. Эта теория музыки предопределила черты будущего учения гармонии.

Пятая, «музыкально-космическая» книга посвящена исследованиям в области «мировой музыки». Оговоримся, что термин «мировая» здесь соответствует «музыке Солнечной системы», но не Вселенной. В этой книге Кеплер строит уже не математическую (геометрическую) модель, а физическую. Здесь движение и скорости планет Солнечной системы – основные инструменты для доказательства существования гармонии в космосе. Распределение планетарной системы на нотном стане в соответствии с предполагаемой скоростью вращения планет выявило то, что он хотел – созвучие мажорного квартсекстааккорда. Уточнение скоростей движения планет позволило усовершенствовать вид музыкального аккорда Солнечной системы. Он обрел звучание малого мажорного септаккорда (в обращении). Открытие Кеплером эллиптического движения планет дало новые доказательства существования космической музыки. Отсюда появился, в частности, такой музыкальный вид движения планет, как глиссандо (музыкально-исполнительский прием), при ускорении планет по мере приближения их к Солнцу. Гармонии возникали между предельными скоростями планет. «Музыкальная» интерпретация различий в угловых скоростях планет дала возможность Кеплеру выявить две формы существования космической музыки: аккорд и гамму, легла в основание выводов о существовании в Солнечной системе вышеуказанных «красивых пропорций», или гармоний. Общее же звучание планет представлялось в виде «бесконечного» контрапункта, ограниченного временем существования Солнечной системы.

Кеплер, придав научно обоснованный характер своим выводам о существовании космической музыки, поменял местами причину и следствие этого явления. Не наша земная музыка, а космическая – образец для инструментальной музыки людей. Геометрические фигуры, движения планет Солнечной системы, отношения людей на земле, их жизнь, музыка подчинены систематизирующему принципу, имя которого – гармония.

В.И. Довгий

М. Ямпольский

НАБЛЮДАТЕЛЬ: ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ВИДЕНИЯ*

Книга Михаила Ямпольского посвящена так называемой визуальной культуре, или истории видения в культуре (visual culture).

В 1781 г. Кант опубликовал «Критику чистого разума». С этого момента можно отсчитывать историю кризиса субъекта в европейской культуре. Кант отказал картезианскому «Я мыслю» в праве быть основанием субъективности. Поскольку Я существует во времени, а не в пространстве, его существование по определению дается нам лишь в формах изменения, различия. Главное следствие кризиса субъективности – это превращение субъекта в наблюдателя. Субъект все в меньшей степени понимается как «человек мыслящий» и в большей степени как «человек наблюдающий». Превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX в., требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов (с. 7).

Старьевщик

Крах «старого режима» и придворной культуры приводит к неожиданному эффекту переноса придворной театральности на целый город. «Город становится своего рода придворным театром буржуазии» (с. 16). Буржуазия оформляет себя в новую аристократию. Отсюда – глубокая потребность в новой театральности. Буквально все слои общества начинают играть некоторые символиче-

* *Ямпольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. – [Изд. 2-е, исправленное]. – СПб.: Мастерская СЕАНС; Порядок слов, 2012. – 344 с.

ские роли, копирующие старые иерархии. Несоответствие этих ролей реальности ощущается всеми, как «актерами», так и «зрителями».

Современная история предстает как тотальная травестия, лишает предметы органической связи со своим временем и с идеей подлинности. Любая вещь в таком контексте становится аллегорией, а аллегория в свою очередь с неизбежностью превращается в театральный реквизит. «Изъятие вещи из органики исторического контекста проецирует на нее свойства ветоши, старья, с неизбежностью накладывает на нее отпечаток упадка» (с. 20). Сближение театра и ветошной лавки становится общим местом. В значительной мере этому способствовала своеобразная топография Лондона и Парижа, где лавки старьевщиков оказались в непосредственной близости от театров. Сами лавки ветоши начинают описываться как символические театры.

Фигура старьевщика подвергается интенсивной символизации, становится своего рода культурным мифом внутри возникающей в XIX в. городской мифологии. С 1830-х годов появляются бесчисленные «городские физиологии», состоявшие из коллекций словесных и графических портретов различных профессий и типов. По существу, они разрабатывали симболярий новой городской мифологии, лексикон квазитеатральных ролей, широко использовавшихся прозаиками и драматургами, над чьими произведениями царила «Человеческая комедия» Бальзака, самым названием ориентированная на этот грандиозный театр. Эти физиологии активно разрабатывали новую символическую парадигму, где человек выступает в виде своего рода знака, означающее которого (походка, манеры, мимика, одежда) далеко не всегда отражают существо значимого. Так, например, в культуре складывается устойчивое представление о травестийном статусе нищего, чьи лохмотья мистифицируют реальное положение их владельца. Образ травестированного нищего накладывается на возникающую фигуру коллекционера.

В физиологических очерках, посвященных старьевщику, досконально описывается его существование, но подчеркиваются и тиражируются лишь те его черты, которые легко поддаются аллегоризации. Прежде всего старьевщик – ночное существо. По закону он не мог заниматься своим ремеслом при свете дня. Образ старьевщика отчетливо накладывается на классический образ чер-

нокнижника – меланхолика, зажигающего в ночи лампу, а также на аллегорическую фигуру милосердной смерти. Переносу на старьевщика черт философа способствует мифологизация неизменного атрибута старьевщика – фонаря. Он превращается в фонарь Диогена.

«Фланер, детектив, художник (но и вор, старьевщик, бродяга) выполняют сходные функции, в итоге сводящиеся к раскрытию сущности за видимостью» (с. 34). Театральная травестия, визионерство и сверхзрение оказываются рядом. Старьевщик, ищущий богатств в грязи, обладает тем же сверхзрением, что и фланер и детектив, а его лавка – это магический театр прошлого, проецирующий полужизнь-полусмерть своих «экспонатов» на его посетителя.

Эта неустойчивая зыбкость личины отражает фантомность города и его обитателей во всех наиболее развитых городских мифологиях XIX в. – парижской, лондонской, петербургской. Эта призрачность отражает иллюзорность социального статуса художника в новом обществе, зыбкость новых социальных ролей.

День становится временем работы и буржуазного быта, в то время как ночные обитатели Парижа – богема, фланеры, преступный мир, проститутки – подчеркивают свое противостояние миру труда и денег. Дневной мир предстает как мир корыстный, ночной – как мир артистический. «Ночь открывает скрытую сущность, в то время как день является царством чистой видимости» (с. 46).

Покров

В европейском искусстве конца XVIII – первой половины XIX в. живопись почти буквально превращается в зрелище театрализованного типа – панораму или диораму.

Кризис просветительского оптимизма, среди прочего, выражается в критике культа зрения. Для развития живописи особое значение приобретает старый теологический тезис о невозможности видеть божественный свет. «Физиологический компонент (неспособность созерцать солнце) в соединении с теологическим компонентом (неспособность непосредственного созерцания Бога) в итоге создают двухступенчатую картину явленности света миру, которая начинает играть фундаментальную роль в культурном соз-

нении конца XVIII – начала XIX века» (с. 58). Тема ослепления является предельным негативным выражением метафоры покрыва, ставшей на рубеже XVIII–XIX вв. своего рода «эстетическим мифом» (с. 65).

Метафора покрыва в живописной практике тесно связана с популярной аллегорией истины. Та, в свою очередь, является позднейшей переработкой рассказа Плутарха о надписи, якобы украшавшей фронтон храма Афины (Изиды) в Саисе: «Я есмь все бывшее, сущее и будущее, и никто из смертных еще не снял моего покрывала». Эта надпись донесена также Проклом, делающим существенное к ней добавление: «Плод, который я породила, был солнцем». В дальнейшем история о саисском изваянии прочно связывается с солнцем и отчасти с луной. К XVII в. складывается устойчивая интерпретация Осириса как солнца, Изиды как луны. Исидическая аллегория истины приобретает особую популярность в конце XVIII в. и становится одним из классических топосов романтической культуры. Изида под вуалью у романтиков нередко олицетворяет природу.

Свет солнца (или луны) приравнивается к истине, облака – покров – эту истину скрывают. Чтобы стать видимым человеческому глазу (а созерцание этого света предельно болезненно), свет должен пройти через покров, проступить сквозь него. Это проступание света сквозь завесу становится одним из главных мистериальных мотивов в культуре XVIII – первой трети XIX в. При этом, постепенно превращаясь в устойчивое клише, он принимает все более условные театрализованные формы.

Облако как покров и экран начинает вызывать растущий интерес. Вне транспаранта (покрыва) луч света остается невидимым. Только пробиваясь через непрозрачное, через тень, свет порождает цвет. Желание зафиксировать движение света в среде порождает в 1810-е годы и тенденцию к превращению самого холста или листа в транспарант. Все это ориентирует художников на образцы транспарентной живописи по стеклу.

Процесс театрализации становится еще более интенсивным в панорамах и диорамах, доводящих до логического конца некоторые важные компоненты поэтики транспарентной живописи. Идею использовать световые эффекты для демонстрации картин реали-

зовал изобретатель панорамы Роберт Баркер (1787). Баркер оборудовал зал, где огромное круговое полотно освещалось через систему верхних окон так, что характер живописи менялся в зависимости от внешнего освещения, как в витражах.

Радикальное новшество было внесено изобретателем диорамы Дагерром в 1822 г. Дагерр использовал двойную систему освещения. Часть окон освещала полотно спереди, а часть с помощью сложной системы зеркал обеспечивала транспарентное освещение. При этом Дагерр, изменяя освещение, переносил акцент с переднего на задний свет, смог натуралистически воспроизвести смену времени дня и продемонстрировать природный эффект покрова. Сеанс диорамы длился минут 15. Для наиболее полной своей манифестации свет требовал временной протяженности, так как только в изменении он ощущался с максимальной силой, как субстанция, порождающая зрелище. Интерьеры церквей были излюбленным мотивом диорам (здесь использовался эффект витражного освещения) и связывали это зрелище с мистериальной традицией.

Диорама, будучи театрализованным представлением живописи, ввела мистериальные мотивы, характерные для мифологии покрова, в свой ритуал. Одновременно происходит проникновение диорам в театры. Генри Ирвинг, вероятно, не без влияния нового зрелища вводит в обиход полное затемнение зрительного зала.

«Светофоническая» живопись сложилась как символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы XVIII в. Мотивная система световой проблематики в 20–30-х годах XIX в. постепенно переходит в театр, где тиражируется и вырождается (с. 92). Бесчисленны в диорамах и театре солярные храмы. Через весь XIX век проходят театрализованные мотивы вулканического извержения и пандемониума.

К середине XIX в. диорамы стали одним из главных кодов восприятия природы с неременной фиксацией световых эффектов и трансформаций. Природа в глазах «зараженных» транспарантным сознанием превратилась в зрелище с четко отмеренным временным ресурсом, наподобие сеанса. Пародийным выглядит поведение Джона Рёскина, который на старости лет в своем имении в Брентвуде ежевечерне садился в специально выставленное кресло созерцать закат. Легенда утверждает, что перед «сеансом» в комнату входил слуга, произносивший одну и ту же фразу: «Закат,

господин Рёскин», – как если бы объявлял о прибытии почетного гостя (с. 94).

Код транспаранта стал кодом восприятия природы, тем самым приобретая статус «реалистического». В результате сама природа начала восприниматься как естественный аналог театрального зрелища. Отсюда, возможно, идут истоки критики природы у Бодлера и Готье – поколения эстетов, формировавшихся в период исключительной популярности зрелищных транспарантов. А знаменитый афоризм Уистлера о том, что «закат вульгарен», может быть понят именно в контексте театрализации природы у «консерваторов», подобных его антагонисту Рёскину или Торо.

Наложение диорамного кода на «естественное» созерцание природы означало конец транспарантной эпопеи в живописи. Импрессионисты, продолжавшие разрабатывать световую проблематику, полностью игнорируют систему мотивов, связанных со светофоническим мифом. «Вулканы и огненные дворцы окончательно переходят в театральный арсенал, освобождая природу от мифологической атрибутики и расчищая поле для ее непосредственного созерцания» (с. 96).

Между тем история транспарантного зрелища только начиналась. Непосредственное возникновение изображения под воздействием светового луча, гипнотизировавшее ряд художников в начале XIX в., приобрело почти магические формы в фотографии. Но особое значение имела транспарантная традиция для кинематографа с его зрелищем, возникающим на просвет, изображением, летящим в темном зале в потоке света. Любопытно, что раннее кино еще в полной мере нагружено живописными светофоническими мотивами вроде «Гибели Помпеи» или извержения вулканов.

Катастрофа

С 1760-х годов в Европе зарождается культ вулканов. Восхождение на Везувий и любование извержениями входят в туристический ритуал.

Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений была световая метаморфоза, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы. Неподвижный пейзаж

может быть представлен в виде живописи. Иное дело вулкан, чья «эстетика» связана с изменениями в освещении и облике, не передаваемыми в статичной картинке. «Временной фактор поэтому непременно вводится в его описание, а живописные коды восприятия заменяются театральными» (с. 113).

Главные сюжеты панорам – виды городов (особенно в момент восхода или заката), а также морские сражения с непрямым пожаром, отражающимся в воде. Тогда же появляется обширный цикл романов так называемой «школы катастроф», специализировавшейся на описании гибели Помпеи. Попытки динамических представлений извержения следуют одно за другим в парижских театрах начиная с 1827 г.

Катастрофа фигурирует внутри гармонического панорамного пространства, а позиция наблюдателя оказывается противоречивой. С одной стороны, панорама предстает как пространство выбора, пространство свободы, принципиально не сцентрированное и не навязывающее зрителю определенной позиции. Вместе с тем в этом «неорганизованном» пространстве помещается особый очаг временных трансформаций – вулкан. Этот центр зрелища структурно организует его вокруг образа адского хаоса, катастрофы, дезинтеграции любого возможного порядка. «Парадоксально порядок зрелища строится вокруг очага, разрушающего порядок, который одновременно и приковывает к себе внимание наблюдателя, и решительно дистанцирует его» (119). Завесой, занавесом между наблюдателем и катастрофой служит пейзаж.

Не следует, конечно, считать, что вулканические мотивы безраздельно доминировали в диорамах. Но они выражали новую концепцию иллюзионного зрелища, когда созерцание панорамических бескрайних просторов уступило место драматическому театрализованному «фрагменту» (с. 125).

Стекло

Растворение наблюдателя в пространстве, так что неизменная точка зрения больше не находит в нем места, с наибольшей полнотой выражается в стеклянной архитектуре, возникновение и развитие которой хронологически совпадает с изобретением панорам. Стеклянная архитектура также тесно связана с эстетикой прозрачности, транспарентности.

У истоков всей современной архитектуры из стекла и металла стоит оранжерея. Свое подлинное развитие стеклянная архитектура теплиц получила в первой трети XIX в. в связи с внедрением в строительство железа и чугуна. Триумф индустриальной технологии здесь соединялся с утопической социальной программой. Речь шла о демонстрации возможностей промышленного преобразования мира, сотворения новой искусственной природы. Человек приравнивался демиургу, а оранжерея выступала в роли искусственного рая. Отсюда изобилие в оранжереях XVIII в. экзотической тропической растительности, в частности пальм и цитрусов (постепенно перекечевавших в виде знаков нового парадиза и в буржуазные жилища). Одновременно сама природа преобразуется в подобие жилища. «Буржуа стремятся преобразить природу в интерьер» (с. 128).

Критика эмблематического, классицистского оранжерейного Эдема – один из истоков становления идеи органоморфной архитектуры конца XIX в., идеи, наиболее полно реализовавшейся в модерне. Маскировка здания в растительности приводит к своего рода театрализации оранжерей. Вход в оранжерею начинает маскироваться искусственными скалами, туннелями, для сокрытия конструкций используются лианы. Создаются своего рода кулисные декорации, сквозь которые природа возникает как далекое видение и одновременно доступный земной рай.

К середине XIX в. оранжерея получает значение символа и обретает собственный культурный миф, в значительной мере определяющий дальнейшую судьбу стеклянной архитектуры. Оранжерея приобретает в глазах ее наиболее фанатичных пропагандистов почти сакральное значение, окрашенное в руссоистские тона. Оранжерея связывается с идеей приближения рая к человеческому жилью, его проникновения в быт, и вместе с тем дистанцируется от бытового пространства, превращаясь в символ грядущей утопии, несовместимый с обыкновенным жилищем (с. 136).

Важным событием в развитии стеклянной архитектуры стал знаменитый Хрустальный дворец Пакстона, построенный для Лондонской всемирной выставки 1851 г. Идея всемирной выставки носила отчетливо утопический социальный характер. Речь шла о важном шаге на пути объединения всего человечества. Хрустальный дворец был самым большим архитектурным сооружением в мире. Это гигантское сооружение из стекла и железа воспринима-

лось современниками как циклопическая оранжерея. Символика Хрустального дворца как микромоделю мира и одновременно храма будущего единения человечества совершенно очевидна. Храмовая сторона дворца подчеркивалась его оснащением – огромным органом (4568 труб). В северной части располагались копии сооружений различных архитектурных стилей. Хрустальный дворец таким образом как бы вбирал в себя всю историю культуры и одновременно историю великих мировых религий. Здесь был и зимний сад с обязательным «райским» источником, и аквариум (представительство водной стихии). Тут же располагались читальни, концертный зал и галерея живописи, выражавшие просветительские идеи устроителей и представлявшие различные сферы духовной жизни человека. И наконец, в Хрустальном дворце был обширный этнографический раздел, отсылавший к детству человечества, минувшему «золотому веку» человеческой невинности.

Помещение храмов или источников под огромный стеклянный колпак изолировало их от контекста и переносило в фиктивную сферу памяти и воображения. Стеклянные стены действовали как символические «изоляторы» объектов. «Стеклянная витрина магазина или музея, конечно, не только защищает объект, но главным образом изолирует его, перенося в сферу воображаемого» (с. 137). Это движение в пространство памяти стимулирует восприятие дворца современниками как здания, дематериализующего собственную конструкцию и тем самым приближающегося к чисто духовной сущности. Если по отношению к оранжереям речь шла об исчезновении архитектуры в растительности, то здесь та же установка приобретает как бы еще более «сублимированный» характер. «Архитектура исчезает в воздухе, свете, эфире» (с. 138). Исчезновение стен, как внешних границ, замыкающих человека в жилище, превращается в символ освобождения и универсализма.

Райский миф постепенно перерастает в социальную утопию. Стеклянный дом оказывается в центре множества градостроительных проектов, связанных с утопическим социализмом. Начиная с 1850-х годов количество проектов застекленных садов и городов растет лавинообразно вплоть до знаменитого Города-сада Эбенезера Хоуарда (1898), синтезировавшего целый комплекс утопических градостроительных идей XIX в. Но социальные утопии так и остались утопиями. Стеклянная архитектура продолжала развиваться в основном на всемирных выставках XIX в. (с. 140).

По образцу Хрустального дворца Пакстона воображает поселение будущего Чернышевский в «Что делать?». Хрустальный дворец до такой степени воплощал идеи утопического социализма, что сама критика последнего могла принимать форму критики дворца, как, например, у Достоевского.

Со временем всемирные выставки все более явственно превращаются в гигантские коммерческие аттракционы, утрачивая свой гуманистический и просветительский характер. Кроме того, к концу века стекло начало широко использоваться для строительства контор и больших универсальных магазинов. Упадку интереса к стеклянной архитектуре способствовало развитие эклектизма, а также ряд пожаров, случившихся в стеклянных сооружениях.

В глазах символистов с их острым неприятием капитализма стеклянная архитектура приобретает отчетливую амбивалентность. В конце концов оранжерея у символистов теряет связь с социальной утопией, превращаясь в экстравагантный символ мятущейся, больной души. «В кругах близких модерну связь стекла и смерти обыкновенно амбивалентна. Оживление и убиение сплетены чрезвычайно тесно» (с. 153).

Водопад

В 1789 г., путешествуя по Швейцарии, Карамзин совершил паломничество к рейнским водопадам Штауббаху, Триммербаху и Рейхенбаху. Альпийское восхождение имело для Карамзина почти религиозное значение. Он преклонил колени и молился на вершине горы. Посещение Рейхенбаха описано Карамзиным также с очевидным религиозным подтекстом, водопад здесь отмечен почти божественными атрибутами. «Отождествление водопада с богом — кульминация долгой истории превращения водопада в символ» (с. 207).

XVII век знает в основном буколические каскады, моделью которым служат фонтаны виллы д'Эсте в Тиволи. Малый буколический каскад в XVII в. прочно связывается с образом рая. В 1661 г. центральный тиволийский каскад был отстроен Лоренцо Бернини, автором знаменитого «Фонтана рек» (1647–1652). «Фонтан рек» сделан в виде египетского обелиска, водруженного на скалу, из гротов которой вытекали четыре реки рая. Этот образ восходит к Ефрему Сирину, который считал, что рай расположен на высочайшей в мире горе, с которой текут четыре реки — Нил,

Дунай, Тигр и Евфрат. Все они вытекают из одного райского источника.

Все основные описания водопадов в Античности относятся к Нилу. У Цицерона нильский водопад наделяется божественными атрибутами: его грохот невозможно услышать, как нельзя увидеть сияние чистого высшего света. К числу божественных атрибутов Нила относится и бездонность его источников, отмечавшаяся еще Геродотом. Водопад ассоциируется с богом также и в Священном Писании: «Бездна бездну призывает голосом водопадов Твоих» (Пс. 41, 8).

Квасиегипетская символика фонтанов получила широкое распространение. Обнаружение Нила за любой рекой с водопадом приводит к своего рода насильственной абиссинизации других стран. Александр Гумбольдт описывает в 1808 г. Ориноко и ее водопады почти исключительно сквозь призму Нила и подробно обсуждает в связи с этим версии о рае на земле. Египтизации подвергаются не только Швейцария и бассейн Ориноко, но и Озерный край в Великобритании – место производства многих «водопадных текстов».

В США сближение Миссисипи и Миссури с Нилом приводит к созданию целых псевдоегипетских городов на этих реках – Мемфиса (1819) и Каира (1818). Место слияния Миссисипи и Огайо получает название «Малого Египта», а на поиски истоков Миссури в Скалистых горах проецируется миф об истоках Нила. В поэтических текстах конкретика реального пейзажа трансцендируется, и он превращается в абиссинский. «Этот момент связан с разрушением временной локализации наблюдателя, который из конкретного места и времени переносится водопадом в иное пространство и время, куда-то к отдаленным и полузабытым истокам» (с. 218).

Нелокализуемость водопада во времени оказывается выражением некой лабиринтной структуры движения священной реки, падающей сверху вниз, вновь поднимающейся на вершину и меняющей свое направление. Эта лабиринтообразность выражается и в иероглифическом подтексте водопада. Ведь иероглиф понимается как некое трансцендирование временного измерения слова в пиктограмме, которая не читается как фонетическое письмо в соответствии с линейной разверткой текста. Иероглиф – это прежде всего знак единовременного присутствия прошлого и настоящего в

одном знаке. Но это и знак истока как такового, некой первичной формы письма (с. 220).

Наиболее устойчивым образом водопада, несомненно, является образ бездны. Бездна оказывается метафорой невозможности вспомнить, «приручить» хаос, увязав его со знанием. «Место знания об истоке занимает бездонное зияние» (с. 221). Бездна – наивысшее выражение бесформенности, которая первоначально понимается как выражение деградации макрокосма, но постепенно начинает ассоциироваться с возвышенным. Водопад описывается как сочетание несочетаемого, восторга и страха, желания бежать и броситься в пучину и т.д. Большинство описаний водопада совмещает элементы прекрасного и возвышенного, обыкновенно существующие в оппозиционных отношениях и традиционно соотносимые либо с темой потопа (греха), либо с темой рая (невинности) (с. 232).

Водопад сродни архитектурной форме, в которой движение материальной массы уравнивается несокрушимой неподвижностью. Возвышенное в водопаде связывается с бесформенностью, хаосом, бурлящей пеной. Прекрасное фиксируется в геометрически правильных формах, которые порождаются из случайного хаоса некой магической силой: в венке, радуге, колоннах или столбах. Архитектурная метафорика описаний ложится в основу аналогий между водопадом и готическим собором (с. 233).

К.В. Душенко

С.А. Гудимова

ДАО ЖИВОПИСИ

Историю китайской эстетики можно рассматривать как меняющийся во времени комментарий к древнейшим философским трактатам – «И цзин», «Дао дэ цзин», «Лунь юй» и «Чжуанцзы». Если конфуцианский канон оказал огромное влияние на музыкальную эстетику Поднебесной, то «Книга перемен» и даосизм – на эстетику живописи. Из «И цзина» в китайское искусство пришли теории переменчивой сути природных объектов и художественного творчества, сообразного с природой.

Согласно древним китайским представлениям, Вселенная устойчива и гармонична, над всем господствует бесконечное круглое небо, под которым простирается земля квадратной формы. В центре земли расположено Срединное государство, или Поднебесная страна, т.е. Китай. От взаимосвязи светлого небесного начала *ян* и темного земного *инь* произошли все предметы и явления. Эта взаимосвязь породила движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло, пять первоэлементов – землю, воду, огонь, дерево, металл, пять частей тела, пять состояний погоды, пять вкусовых ощущений, пять цветов...

Дуалистическая структура мира, провозглашенная в «И цзине», выраженная графически и символически как *ян* и *инь*, стала в Китае самой устойчивой космогонической системой, определяющей и построение пространства, и характер живописного образа, и даже его цифровую характеристику. Например, именно с «Книгой перемен» связаны символика и устойчивый канон столь распространенной в Китае с древнейших времен живописи мэйхуа (дикой сливы). Цветок дикой сливы олицетворяет солнечное начало – *ян*, само же дерево – ствол, ветви, наполненные соками земли, выра-

жают ее силу – *инь*. Цветоножка рассматривается как абсолютное начало, чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы – Небо, Землю и Человека. Сам цветок олицетворяет пять первоэлементов, тычинки, идущие из центра, означают пять планет, Луну и Солнце, бутон символизирует нераздельную сущность Неба и Земли. В «Книге перемен» развитие всего мироздания и мельчайшей частички его предстает как смена фаз – девять перерождений. Эти же ступени проходит и мэйхуа, отмечает Е.В. Завадская, – завязь, бутон, форма с закрытыми лепестками, полураскрытый бутон, полное цветение, полувядание и увядание, когда лепестки опадают, а завязь превращается в зеленый плод сливы (4, с. 260).

Крупнейший мастер и теоретик этого жанра Чжун-жэнь (XII в.) пишет, что ветви мэйхуа должны быть подобны изгибам молодого дракона, легкие их концы должны парить подобно фениксу. Это растение, продолжает Чжун-жэнь, нередко называют двуствольным; эти два ствола олицетворяют Небо и Землю, ветви распределяются по четырем направлениям, символизируя четыре времени года. Цветок в фас – круглый, он олицетворяет Небо, а сбоку – приближается к прямоугольному, символизируя Землю. Мастер называет четыре достоинства живописи мэйхуа: изящество, утонченность, элегантность, изысканность. По его мнению, «небольшие цветы и нет изобилия их – это изящество; тонкий, а не толстый ствол – вот утонченность; в возрасте не особенно юном – вот элегантность; цветы полукоткрыты, а не в полном цветении – в этом изысканность» (цит. по: 4, с. 261).

В знаменитом китайском трактате по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (1679–1818) в разделе «Книга мэйхуа» одна из глав посвящена раскрытию символики цветов сливы. В ней, в частности, говорится: «Бутоны символизируют неразделенное состояние Неба и Земли – тычинки еще невидимы, но их основа (ли) уже существует внутри них. Поэтому рисуют один пестик и два чашелистика, ибо Небо и Земля еще не отделились друг от друга, а человек (олицетворенный третьим чашелистиком) еще не появился. Цветок с черенком и чашечкой символизирует размежевание Неба и Земли, когда ян и инь разделились, циклы цветения и увядания бесконечно продолжаются. Они символизируют естественное развитие всех вещей. Существует, кроме того, восемь пунктов [связи ветвей], девять стадий изменений и десять сортов сливы. Как можно убедиться, все эти символы взяты у природы» (8, с. 203).

Философия даосов оказала огромное влияние на пейзажную живопись. Классический китайский пейзаж, который воспринимается европейцами как светское искусство, до самого последнего времени был в Поднебесной своеобразной иконой: он изображал божество и служил очищению и просветлению. Природа почиталась обителью истины и абсолюта, а созерцание природы считалось лучшим путем познания истины. В восьмой главе «Дао дэ цзина» есть фраза, которая во многом определила образный строй пейзажной живописи: «Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на Дао» (Перевод Ян Хин Шуна). У Чжуан-цзы водная гладь – один из излюбленных символов непроявленной сущности, символ истинной мудрости и истинного мастерства.

В Китае искусство мыслилось четко включенным в общую модель мироздания. В письменах и орнаментах, музыке и поэтике китайская эстетика видела опосредованное проявление космических сил, а искусство воспринималось как одна из форм манифестации Абсолюта. Озаренный художник ощущает себя в единстве со всем миром. Находясь в состоянии абсолютного созвучия он словно пребывает в центре Вселенной, элементы которой «призывают» один другого, «отвечают» один через другого.

Проникая в тайну натуры, человек чувствует себя избранныком природы и воспевающим ее поэтом. Поток вдохновения приносит ветер Вселенной, когда художник, впусив в свое сердце тишину, начинает ощущать непрестанное биение Великого дао, вечную пульсацию времени. Художник и философ Ши-тао (X в.) говорил: «Живопись выражает великое правило преобразования мира: в сущности гор и рек в их форме и их структуре; непрерывной активности Природы; приливов дыхания инь и ян; при посредстве кисти и туши она охватывает все творения Вселенной и бушует во мне» (10, с. 361). И далее художник пишет: «Принимаясь за гору, живопись находит свою душу; принимаясь за воду, она находит свое движение <...> Пейзаж выражает форму и прерывистое движение Вселенной» (10, с. 365; 366).

Чтобы приблизиться к пониманию стиля «горы и воды», пожалуй, следует вчитаться в трактат «Собрание высказываний о живописи» (1670) художника Ши-тао (1630–1717). В разделе «Нести ответственность за качества» он пишет: «Древние доверяли

внутренние стремления своей кисти и туши, погружаясь в суть пейзажа. [...]...изображая все, что находится во Вселенной, они были озарены познанием самой субстанции гор и рек. [...] Океан дарует чувство Вселенной; простая лужица дарует чувство мгновенного; недеяние дарует способность действовать; Единая Черта (эстетический принцип живописного выражения Единого, Абсолюта. – С.Г.) дарует бесконечность черт кисти; гибкость запястья дарует непреодолимое проявление таланта.

Кто видит себя одаренным подобными способностями, должен сначала реализовать то, что их делает таковыми, и лишь затем браться за кисть, иначе он останется замкнутым в тупике грубой поверхности и не сможет воплотить в произведениях свои способности в соответствии с их назначением.

Это в Горе обнаруживаются в бесконечности качества Неба: Достоинство, благодаря которому гора приобретает свою массу; Дух, благодаря которому гора может проявить свою душу; Творческая сила, благодаря которой гора являет свои меняющиеся миражи; Добродетель, которая создает порядок; Движение, которое одушевляет контрастирующие линии горы; Молчание, которое хранит гора внутренне; Этикет, который выражается в изгибах и наклонах горы; Гармония, которую гора воплощает через свои повороты и изгибы; Благоразумная сдержанность, которую гора хранит в своих [замкнутых] кругах; Мудрость, которую гора пробуждает в своей одушевленной пустоте; Утонченность, которая проявляется в чистой прелести; Отвага, которую гора выражает в своих складках и выступах; Дерзание, которое гора показывает в своих ужасных пропастях; Возвышенность, благодаря которой гора господствует гордо; Безмерность, которую гора пробуждает в своем массивном хаосе; Милость, которую гора открывает в своих незначительных поворотах.

Все эти качества Гора применяет лишь в той мере, в какой Небо дарует ей эту функцию, она же находит себя, облеченная этими дарами, чтобы обогатить ими Небо. Человек также претворяет те качества, которыми его одарило Небо, и эти качества ему присущи; это не те, которыми пожалована Гора. Из этого можно сделать вывод: Гора выражает свои собственные качества, эти качества не были бы воплощены, если бы у Горы они были другими.

Итак, добродетельный человек не нуждается в том, чтобы добродетель была ему привнесена извне, дабы иметь возможность насладиться [созерцанием] Горы.

Если Гора обладает этими качествами, как же вода не будет обладать ими?

Вода не лишена ни действия, ни качества. Что касается воды, то благодаря добродетели она образует безмерность океанов и протяженность озер; благодаря правоте она находит нисходящую покорность и согласие с этикетом; благодаря дао она наполняет без передышки свои болота; благодаря дерзанию она пролагает путь к своему решительному движению и неудержимому стремлению; благодаря правилу она умеряет до унисона свои вихри; благодаря проникновенности она реализует свою отдаленную полноту и свое универсальное прикосновение; благодаря доброте она осуществляет свою светлую радость и свою свежую чистоту; благодаря постоянству она ведет неотвратно свое течение на восток.

Если бы вода, чьи качества столь очевидно проявлены в волнах океана и в глубине бухт, не соизмеряла свое состояние с ними, как могла бы она так облекать все пейзажи мира и пересекать Землю своими артериями?

Тот, кто может творить, отправляясь только от горы, а не от воды, будет как тонущий среди океана, не знающий берега, или еще как берег, не ведающий о существовании океана. Так же и человек разумный – знает ли он берег в то время, когда дает себя увлечь течением? Он слушает источник и находит удовольствие на берегу.

Не надо вовсе близкого знакомства с горой, чтобы увидеть широту мира; не надо вовсе близкого знакомства с водой, чтобы обнаружить всеобщее течение. Надо, чтобы вода смыкалась с горой, чтобы обнаружить всеобщее слияние [объятие]. Если это взаимное действие горы и воды не выражено, ничто не сможет объяснить это всеобщее течение и всеобщее объятие. Без выражения этого всеобщего течения и всеобщего объятия, нормы и жизнь [кисти и туши] не могут найти свое поле действия, но с момента, когда норма и жизнь [кисти и туши] осуществляются, всеобщее течение и всеобщее объятие находят свою первопричину, и, поскольку они обретают свою первопричину, миссия пейзажа оказывается завершенной» (10, с. 376–379).

Итак, одна из главных задач художника – проникновение в истинную, незримую суть вещей.

Постепенно формировалась и теория пейзажной живописи. Важнейшим теоретическим сочинением V в. был трактат извест-

ного художника Се Хэ «Заметки о категориях старинной живописи». Сформулированные им «Шесть законов» (люфа) стали основными эстетическими нормами китайской живописи на протяжении полутора тысячелетий. В трактате Се Хэ живопись рассматривается как специфическая духовная деятельность человека. Особое значение имеет первый принцип Се Хэ: «выражение сущности явлений жизни» (5, с. 348). Понятие «явления жизни» у Се Хэ воплощает в себе некую сущность «ци», которую художник рассматривает как некую сущность мира, универсальное начало, пронизывающее все вещи.

Второй закон Се Хэ – «искусство письма контурной линией» – касается конкретной особенности китайской живописи: необычайной выразительности и точности линии, передающей форму, фактуру, движения объекта. Линия – непосредственный выразитель сущности («ци»). Третий закон – «соответствие формы реальным вещам» (в нем подчеркивается изобразительность живописи в отличие от каллиграфии) – тесно связан с четвертым законом: «применение красок в соответствии с родом предмета» (5, с. 349). Своеобразие колорита китайской классической живописи, исключая монохромную, заключается в отсутствии переходных тонов. Цвет не зависит от какого-то определенного освещения и не связан с другими близлежащими цветами.

Особое значение придавалось в китайской теории живописи проблемам построения пространства в картине и разработке вопросов перспективы (пятый закон Се Хэ). В пейзажах наиболее часто использовалась тональная, рассеянная и обратная перспектива. Тональная или воздушная перспектива позволяет художникам передать с помощью туманных дымок и наплывов облаков ощущение бесконечности пространства. Китайский пейзаж нередко занимает лишь четверть листа. В композиции картины пустота – либо невидимое продолжение видимого, либо его источник. Лао-цзы говорил: «Дао – пусто, но, действуя, оно кажется неисчерпаемым. О, глубочайшее! Оно кажется праотцом всех вещей.<...> Пустота [Дао] – бессмертна, и [я] называю ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало зову корнем неба и земли» (Дао дэ цзин, 4, 6; перевод Ян Хин Шуна).

Рассеянная перспектива дает возможность показать предмет с различных точек зрения, охватить разновременные события, т.е. художник вносил в живопись четвертое измерение – время, – при-

глашая зрителя странствовать вместе с ним по необъятному миру. Обратная перспектива чаще всего применялась при изображении архитектурных ансамблей, давая возможность их детального во- площения.

Тщательно разработана и теория передачи воздушной атмосферы путем определенного расположения веток деревьев, листьев бамбука и т.п. Большое значение придавалось пропорциональности отдельных элементов картины, был детально разработан принцип «биньчжу» – гость и хозяин, в котором четко определены, например, соотношения между цветком и бабочкой, веткой и птицей, высокого и низкого.

Шестой закон Се Хэ подчеркивал важность изучения наследия прошлого, необходимость копирования образцов старых мастеров.

Се Хэ вводит принципы, на которых до сих пор зиждется эстетика китайской живописи: класс, категория; закон, принцип живописи; одухотворенный ритм; живое движение; структурный метод пользования кистью, а также он рассматривает и более конкретные понятия – писать образ в соответствии с объектом; пропорционально размещать части свитка; применять цвет сообразно роду вещей, следовать традиции, копируя старые образцы (5, с. 350).

Исполненный глубокого символического смысла, китайский пейзаж никогда не писался с натуры. Художник стремился создать поэтический образ. Выдающийся китайский поэт и художник Су Ши (1036–1101) говорил: «Чтобы писать бамбук, надо сначала создать его образ в душе»; «Мой дух охватывает целое / До того, как кисть оставляет след» (4, с. 403, 404).

Автор первого тома выдающегося трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» пейзажист, поэт, археолог и каллиграф Ван Гай (вторая половина XVII в.) в разделе «Книга о горах и камнях» писал:

*В оценке людей необходимо исходить из духа и остова
цигу¹
То же и в камнях, – они остов Неба и Земли, обитель духа.
Поэтому их иногда называют юньгэнь (корень облаков).
Камни, лишенные духа, становятся бездушными камнями,
Подобно тому как остов, лишенный духа, – всего лишь
прогнивший костяк.*

¹ Цигу – дух, остов. – Прим. авт.

*Как же может изысканная кисть утонченного человека создавать
прогнивший костяк?*

Писать неодоухотворенные камни совершенно недопустимо.

*А писать одухотворенные камни – значит найти <в них>
едва уловимое место, где обитает дух.*

Нет ничего более трудного.

Не постигнув душой, как Ва-хуан¹, сути камней,

Не обладая искусством ощущать кончиками пальцев природу

Камней, невозможно приниматься за живопись.

(8, с. 108)

Созерцание природы было для китайца важнейшим источником творческого вдохновения: «Я иду за временами года и тогда вздыхаю: ах, уходя!...» – пишет знаменитый поэт III в. Лу Цзи. Описывая процесс творческого озарения, он замечает: «И вот когда начинается это во мне, я всегда собираю свой взор и вбираю свой слух; погружаюсь в себя, отовсюду ищу. Недрами духа взлетаю за восемь пределов земли; сердцем блуждаю в высотах за тысячи сажен вверх... И вот, в глубине зародясь, слова там в душе моей где-то идут, как будто плывущая рыба, во рту у которой крючок, когда ее тащат наверх из самых глубоких глубин» (цит. по: 6, с. 6). «Возникая из небытия, строки стихов ложатся на бумагу таинственным узором вэнь – это слово может обозначать и литературное произведение, и культурное начало в человеке, и Узор Мировой, создаваемый работой Дао в россыпи созвездий, в причудливом чередовании гор и вод. Творение высокого духа и изящного слога как бы сродни Мировому Узору, ибо у них один источник. <...>

Поднимаясь в горы, поэт поднимался над миром, над мирской суетой. Созерцая открывшиеся взору извивы рек, открывал свое сердце ритмам Вселенной, воды которой подобны Дао» (6, с. 6).

Поэтический восторг мог излиться в стихе и выплеснуться на свиток белого шелка в виде пейзажа. Живопись и поэзия были близки во всем: в объекте изображения, в мировосприятии, даже в материале, которым пользовались поэт и художник. Кисть, тушь и

¹ Ва-хуан, или Нюй-ва – по легенде сестра императора Фу Си. Благодаря знанию сути камней она расплавила камни пяти цветов (этим она и связана с живописью), а также починила Небо, которое было разрушено. – *Прим авт.*

шелк служили и поэту, и живописцу. Картины писали такие корифеи поэзии, как Ван Вэй, Ду Фу, Су Ши. «В его стихах – картины, в его живописи – стихи» – так говорил о своем предшественнике Ван Вэе поэт и художник Су Ши.

Ван Вэй (699–759) – поэт и музыкант, художник и теоретик в области живописи, был человеком больших дарований и многосторонних интересов. Монастыри, расположенные высоко на горах, – его любимые места. В таком «уходе от жизни» проявлялись даосское эпикурейство и протест против всего официального, что подтверждали у Ван Вэя «довольство бедностью» с «даосской книгой». Представление о богатстве его художественных средств и разнообразии композиции может дать сопоставление двух четверостиший:

Северный холм

*Холмик северный зеленеет там, на север от озера.
В роще смешанной орхидей: краснота их горит, ярка.
Извиваясь и изгибаясь, воды с юга несет река...
То светлея, то исчезая там, за синей каймой леска.*

Поток у дома Луаня

*Свищет-хлещет ветер в дождь осенний.
Плещет-плещет меж камней течение.
Разбивая, впрыгнув, волны в капли...
Вновь слетает спугнутая цапля.*

(Перевод Ю.К. Щуцкого)

Начало первого статично. Картина удивляет лишь яркостью красок: зелень холмика, зеркальная поверхность озера, пламень орхидей. Третья строка вносит в нее движение – изгибы русла и будто видимое течение реки. В четвертой – река исчезает за лесом. А дальше остается вопрос – куда она зовет и манит путника? Во втором, напротив, начальные строки полны движения: и ветер свищет, и дождик хлещет. Им, как и течению ручья, нет конца, но вот поэт, перебираясь на другой берег, разбил волну, и оказалось, что только он и прервал вечное движение природы. Человек ушел и снова побежала волна, вернулась цапля. Но и тут остается вопрос: возможно, цапля олицетворяет покой даже в потоке, при ветре и дожде? А возможно, покой – лишь момент в природе, но цапля чутко прислушивается – что теперь ее вспугнет? В этих чет-

веростиших уже сказалось новаторство поэтов того времени, особенно осязаемое у Ван Вэя. В первых строках – одна мысль, одно настроение, в третьей вводилось что-то новое, прежней мысли давалось другое направление, а намек в четвертой неожиданно оставлял стих незаконченным. Он требовал от читателя решения, что же имел в виду поэт. Благодаря этим особенностям четверостишия и получили название «оборванные строки» (7).

В отличие от народной песни вместо простого сопоставления или противопоставления человека и образов растительного или животного мира человек в лирике Ван Вэя начинал составлять с природой единое целое. Если в фольклоре вырабатывались привычные образы-символы, то в индивидуальной лирике отражалось многообразие природы и настроений человека. Природа проходила через личное восприятие поэта, который выражал в ее явлениях свои думы и чувства. Так, в стихотворении «С высокой террасы провожаю цензора Ли» дорога, предстоящая другу Ван Вэя, рисуется бесконечной лентой реки, постоянству ночного покоя в природе – закату солнца, птицам в гнездах – противопоставляется изменчивость судьбы человека: он не ведает, когда сумеет отдохнуть, ни даже когда возвратится обратно (7). Из красок поэзии Ван Вэя вставала богатая палитра «гор и рек», а в широких мазках тушью звучало удивление человека перед бесконечностью форм природы. В трактате «Тайны живописи» Ван Вэй требовал единства настроения: во время дождя, например, «верхи деревьев под тяжестью согнулись», но нужно, чтобы и «прохожий встал под зонт, рыбак надел рогожу...» (5, с. 355). Он говорил о возможностях художника изобразить горы, водные просторы во времени и в пространстве. В картине «всего лишь в фут» написать пейзаж «сотнями тысяч верст», причем всегда соединять его с человеком: «У переправы... тихо и пусто; идущие люди пусть будут редки, в одиночку...» (5, с. 353) Для поэзии Ван Вэя характерно то же понимание перспективы, о котором говорится в трактате: «Гора в сажень, деревья же в фут, дюйм для коней и доли для людей» (5, с. 354). В замысле каждой картины у него громады гор, лесов и малый перед ними человек. Мысль о том, что человек – лишь незначительная часть природы, сближала его восприятие действительности с даосским. Положения, высказанные Ван Вэем теоретически, перекликались с его художественной практикой. Обогадив лирику, он вводил в природу и себя, говорил в стихах от первого лица. описа-

тельные же названия школ поэтов и художников – «гор и рек», «цветов и птиц» – обозначали, что пейзаж в Китае выделился в новый самостоятельный жанр почти одновременно в живописи и поэзии.

Китайские мудрецы говорили: общий закон дао для искусства заключается в том, «чтобы держать Вселенную в своей руке так, чтобы перед глазами не было ничего, лишённого движущей силы жизни» (5, с. 371).

Список литературы

1. Антология даосской философии. – М.: Товарищество «Клышников–Комаров и К», 1994. – 447 с.
2. Антология дзэн. – Челябинск: Аркаим, 2004. – 456 с.
3. Ван Вэй. Тайны живописи // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – Т. 1. – С. 353–356.
4. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – Т. 1. – 682 с.
6. Лисевич И. О том, что остается за строкой // Китайская пейзажная лирика. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 314 с.
7. Поэзия эпохи Тан. Ван Вэй. – Режим доступа: http://china.tan.poetry.hotbox.ru/a17/Wang_Wei.html
8. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2001. – 508 с.
9. Чжуан-цзы. – СПб.: Амфора, 2005. – 367 с.
10. Ши-тао. Собрание высказываний о живописи // Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 358–379.

А.И. Кобзев, В.В. Малявин

ТЕАТР КУКОЛ*

В Китае сложился самобытный и, возможно, самый развитой в мире кукольный театр. Его называют «представлением кукол» и «представлением / спектаклем деревянных фигур». Этот театр восходит к древнему обычаю хоронить вместе с покойником фигурки людей, в том числе танцоров, музыкантов, шутов, призванных служить ему в загробном мире.

Первые куклы были механическими и приводились в движение водой. Например, правители Северной Ци (550–577) держали в дворцовом парке своеобразную лодку-балаган с трехъярусной сценой. На нижнем ярусе располагался кукольный оркестр из семи музыкантов, на среднем – семеро монахов с курительными палочками в руках двигались по кругу, поочередно отбивая поклоны Будде, а на верхнем среди облаков летали буддийские божества. И все это заставляла двигаться вода.

Еще более искусные кукольные спектакли устраивались при дворе императора Ян-ди (правил с 604 по 617 г.). Император с многочисленной свитой любовались «водными постановками / красотоми», которые состояли из 72 отдельных сцен по мифическим и историческим сюжетам, связанным с водой (например, легендарный император Фу-си получил восемь триграмм (ба гуа;) от вышедшей из реки «священной черепахи»).

Лодки, горы, равнины, скалы и дворцы были из резного дерева. Куклы – «деревянные люди» величиною более двух чи, т.е. свыше 60 см, облачены в одежды из узорного шелка и украшены

* Кобзев А.И., Малявин В.В. Театр кукол. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Театр_кукол_и_теней

золотом и нефритом. Всякая живность, рыбы и птицы также «двигались, как живые». Кроме того, на 12 плоскодонках длиной 1 чжан (более 3 м) и шириной 6 чи (ок. 2 м) «деревянные люди» играли на литофонах и колоколах, гусях и цитре, исполняли цирковые номера бай-си («сто представлений»): плясали с мечами, ходили колесом, поднимались по шесту и ходили по канату, а на семи лодках длиной 8 чи (ок. 2,5 м) обносили гостей вином до трех раз, протягивая рукой стакан и забирая его. Все приводили в действие «удивительные и невообразимые» «водяные механизмы».

В VI в. появился традиционный кукольный персонаж «господин Го», или «лысый Го», прототипами которого были реальные шуты. Согласно трактату Янь Чжи-туя (531–591) «Домашние поучения рода Янь», сценки с участием Го включали в себя, по видимому, короткие шуточные монологи, танцы и пение. В эпоху Тан кукольные представления завоевали необычайную популярность и сложился театр кукол-марионеток, который, подобно другим жанрам театрального искусства в Средневековье, служил увеселению божеств и душ умерших. Фэн Янь (VIII в.) в «Записках господина Фэна о слышанном и виденном» описал похороны сановника, на которых разыгрывалась кукольная пьеса о войне танского полководца с тюрками.

В эпоху Сун кукольный театр достиг полной зрелости и приобрел еще большую популярность. В столичном Кайфэне кукольные спектакли, именовавшиеся в просторечии «малые цзацзюй»¹, не прекращались с утра до вечера. Мэн Юань-лао (ок. 1090–1150) в трактате «Записи грез о красоте Восточной столицы» (1147/48) отмечал, что в Ханчжоу только в одном увеселительном квартале выступали 24 кукольные труппы. Чжоу Ми (1232–1298/1308) привел названия 71 пьесы кукольного театра, во многих случаях имевшие аналоги среди пьес цзацзюй.

¹*Цзацзюй* (букв. – смешанные представления) – разновидность китайской музыкальной драмы. В X–XII вв. так называли короткие театральные представления преимущественно фарсового характера. Собственно *цзацзюй* возникли в первой половине XIII в. Для *цзацзюй* характерно чередование прозаических диалогов с поэтическими ариями. 10–15 арий, объединенных сквозной рифмой, составляют цикл, который вместе с примыкающими к нему диалогами образует акт. *Цзацзюй* обычно состоит из четырех актов, но есть пьесы, состоящие из нескольких частей по четыре акта каждая. В начале пьесы или между актами может исполняться интермедия. – *Прим. реф.*

Охотнее всего кукольники того времени пользовались сюжетами народного сказа. Фантастичность и гротеск были выражены в кукольном театре особенно сильно, и в репертуаре видное место всегда занимали легенды о святых, мифических героях, посланцах из дальних стран, преподносящих китайскому двору сказочные сокровища, и т.п. По-прежнему пользовался любовью зрителей «господин Го», к которому добавился постоянный партнер – «Почтенный Бао», выполнявший, видимо, обязанности ведущего. В XIII в. в провинции Фуцзянь насчитывалось 300, а в провинции Сычуань более 100 трупп, дававших представления с участием «Почтенного Бао».

С эпохи Сун кукольные пьесы стали обычно исполняться под музыкальный аккомпанемент на барабанах и флейте. Тогда еще были известны далекие потомки механических кукол древности – «плавающие куклы», представления с которыми под управлением кукловодов устраивались на специальных лодках-балаганах. Наряду с сюжетными пьесами типа цзацзюй в программу этих представлений входили и цирковые номера бай-си, фантастические сценки вроде «превращения рыбы в дракона» и т.п. Существовали также «телесные / живые куклы». Согласно одной из версий, их изображали люди, одетые, как куклы, и подражающие куклам дети, сидящие на плечах у взрослых. По другой версии, так назывались «мешочные», т.е. надетые на руку перчаточные куклы (петрушки). Сохранились сведения о пиротехнических куклах, приводившихся в действие порохом. Впоследствии получили развитие четыре вида кукол: 1) перчаточные; 2) марионетки, управляемые сверху нитями, число которых доходит до 40; 3) тростевые («яванские»), управляемые снизу обычно тростями, прикрепленными к голове и локтям или запястьям рук, и 4) прикрепленные перпендикулярно к проволоке, управляемые сзади через отверстие в заднике.

В позднее Средневековье несмотря на высокоразвитую драму кукольный театр не утратил популярности. Более того, в нем нашли яркое воплощение характернейшие черты всего театрального искусства Китая – близость к народному быту, тенденция к условному обозначению и стилизации. Наиболее популярным он (главным образом театр перчаточных кукол) был на приморском юге – в Фуцзяни и на Тайване, где до последнего времени выступали более 1000 трупп. Его большая социальная и культурная значимость видна в спектаклях театра марионеток – одного из самых распространенных кукольных зрелищ, во многих районах служивших сугубо религиозным целям и исполнявшихся в качестве

очистительного обряда, а также на свадьбах для счастья молодых супругов. Так, в Фуцзяни кукольная труппа должна была состоять из 72 голов и 36 тел, что символизировало весь сонм божественных сил мироздания. Куклы считались олицетворениями богов, и перед спектаклем им приносили жертвы. На подобные экзорцистские обряды зрители обычно даже не приходили из опасения, что изгоняемые демоны войдут в них. Нередко кукольные представления игрались в качестве очистительного обряда перед спектаклем обычной актерской труппы. Существовала органическая связь между куклами-экзорцистами в театре, гигантскими куклами чиновников и богов в праздничных процессиях и статуями божеств в храмах.

Кукольные представления при храмах давались очень часто. Они посвящались богиням и их кумирням, могли предназначаться специально для женщин, хотя кое-где существовал запрет на посещение кукольных спектаклей женщинами. Этот запрет связан с легендой о чжоуском царе Му-ване (X в. до н.э.), которому показалось, что куклы подмигивают его женам. По наблюдениям английского миссионера Д.Г. Грэя, в середине XIX в. спектакли марионеток делились на женские и мужские и могли сопровождаться актерским чтением пьесы, хотя обычно все тексты произносит сам кукольник, иногда для изменения голоса кладущий в рот пищик.

Перчаточные куклы, согласно предположению С.В. Образцова, изобретенные именно в Китае и не претерпевшие значительных изменений за последние два-три столетия, чаще всего применялись в «театре на коромысле», который отличался крайне простым устройством: небольшая сцена в виде террасы ставилась на жердь, к ее нижнему краю прикреплялась материя, закрывавшая кукловода. На сцене выступали одновременно две куклы, управлял ими пятью пальцами актер, говоривший также от лица ведущего. Музыкальное сопровождение ограничивалось ударами небольшого гонга. Эти типично уличные представления состояли обычно из небольших шуточных сенок. В Сычуани давались представления больших кукол размером почти в человеческий рост.

Кукольный театр Китая, подлинно народный и неизменно поражающий высоким уровнем мастерства исполнителей, состоит из сотен локальных традиций. В ряде районов он оказал заметное влияние на становление местных форм драмы.

С.Г.

Михаил Иванов

ЧЕРНАЯ ТОЧКА ИКОННОГО ЛИКА*

По мнению автора, язык иконы вмещает чувственную насыщенность античного искусства и условные формы художественной традиции Востока. Обе стилевые установки встречаются в иконном образе «неслиянно и нераздельно» (соответствуя догматическому определению отношений человеческой и божественной природы Христа). В иконе соединяются телесная выразительность, психологизм античного образа и стилистика Ближнего Востока, тяготеющая к знаковой форме, орнаментальности, символизму. В иконе нет «сантиметра площади», на котором не проявлялись бы, взаимно корректируя друг друга, эти противоположные и питающие иконный образ начала – стилистические и ментальные.

Так, очевидна разница объемного изображения в иконе обнаженных частей тела – лица, рук, ступней ног (в редких случаях – обнаженного торса) и плоского фона, нимбов, одеяний, символических атрибутов (сосуда в руках мучениц, креста мучеников, ларца с лекарствами у целителей). Цеховая терминология иконописания четко дифференцирует «личное» и «доличное». Лик и открытое взгляду тело изображаются относительно более достоверно, чувственно насыщено, «доличное» – плоско, более условно, вплоть до золотого фона, отменяющего зримое пространство, и абстрактной геометрии нимба. Решение «личного» включает цветной рефлекс и освещенность – соответственно светотень. «Источник света», как правило, слева сверху, но определенно не задан. Формы тела и лика освещены независимо от внешнего источника.

* *Иванов М.* Черная точка иконного лика. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/1/i14.html>

В этом, как и в других случаях, образ соотнесен с чувственной данностью, но, по существу, независим от нее.

Перечисленные качества «личного» – наследие античных традиций, в том числе психологически утонченного позднего римского портрета. По отношению к античной традиции стилистика «доличного» архаична. «Доличное» плоскостно, локально по цвету, лишено психологической проникновенности светотени и колоризма.

В композиционном решении иконы графический элемент преобладает. Живописец подчинен предписанному образцу – графическому «изводу». Отсюда устойчивая иконография, устойчивые типы композиционных решений. Благодаря заданному силуэту персонажи легко опознаются, а образ в целом может быть легко прочитан как на уровне сюжетной коллизии, так и в роли вероучительного нарратива. Сокровенное и более глубокое восприятие иконного образа задано умопостигаемым сплавом вероучительных посылок и целостного эстетического переживания. Это переживание антиномично в своей основе. Эстетически убедительно икона демонстрирует «сочетание несочетаемого»: телесной «достоверности» и абстракции, психологизма и знаковых форм, объема и плоскости, локального цвета и утонченного колоризма.

Стилистический синтез иконы интересен сам по себе (в том числе как ключ к пониманию европейской художественной традиции) и мало изучен на уровне конкретного пластического решения. Соединение несоединимого можно проследить на всех уровнях пластического решения иконного образа. Так, объемные формы «личного», охваченные контуром «описи», пластически убедительно «сцеплены» с абстрактной плоскостью фона (по цеховой терминологии – «света»). Тем самым осязательно-чувственные характеристики «телесного» пластически спаяны с отвлеченной знаковой формой.

По мнению автора, синтез отвлеченного и конкретного можно считать определяющим стилевым признаком иконы. Смысловые интенции иконной стилистики, «работая на разрыв» и примиряясь на новом уровне синтеза, утверждают в иконе разрыв и преодоление разрыва между феноменальным и трансцендентным. Таинственная и эстетически убедительная возможность такого единения есть духовное свидетельство иконы. Внимательно проследить стилевые оппозиции и соответствующие смысловые антиномии икон-

ного образа – увлекательная задача. Частный случай таких антиномий – зрачок.

Глаза первыми притягивают внимание – это в равной мере присуще реальному общению, иконному образу и светскому портрету. Решающее воздействие глаз – экспрессия *взгляда*. В живописи и иконе эту экспрессию определяет, в частности, *блик* глазного яблока, отмечающий энергию и направленность взгляда. Блик, как и сама по себе черная точка зрачка, при анализе «выразительных средств» иконы обычно не привлекают внимания. В них, на первый взгляд, нет ничего специально «иконного», существенно связанного со смыслом образа.

Точка зрачка иконного лика однозначно *черная* и круглая в центре круглой радужной оболочки. Вспоминая о реалистическом портрете, мы замечаем, что в живописи такое решение не обязательно. Цвет и форма радужной оболочки и зрачка здесь произвольны. Они меняются в зависимости от освещенности, колористического решения, экспрессии исполнения. Более того, кружок радужной оболочки и еще чаще точка зрачка в портрете XX в. зачастую вообще опускаются (вспомним, к примеру, «пустые» глаза портретов Модильяни).

Надо признать, что точка иконного зрачка – один из возможных *условных* решений образа. Каков смысл этого решения в иконе?

Вспомним о значении черного цвета в иконе, да и в целом в европейской традиции. Этот цвет устойчиво связан с негативными коннотациями. Золоту иконных фонов, блистанию золотого асси́ста одежд Христа черный цвет противостоит как преисподняя тьма. Такова адская бездна под ногами Христа в иконографии «Сошествия во ад», таковы проломы в уступах «иконных горок» – их черные дыры создают смысловую оппозицию порыву восходящих горных уступов (традиционно прочитываемых как образ «духовного восхождения»). Такова тьма вифлеемского вертепа – тьма «века сего», обступающая младенца в канонической иконе «Рождество».

Знаковый черный цвет отсылает к античному «хаосу», библейской дотварной «безвидности». В контексте христианского исповедания «безвидная», вне какого-либо материального уподобления, чернота иконного зрачка – провал дотварной бездны в самом средоточии личной характеристики образа. Черный цвет в этом случае – решительная антитеза психологизму, душевной аналити-

ке реалистического портрета. Смысловая оппозиция «бездны бытия» в средоточии взгляда озвучивает обращенность предвечной тайны бытия к человеку, единство божественной и человеческой природы Христа. «Неслиянно и нераздельно» пережито здесь «земное и небесное», индивидуальное и всеобъемлющее, «тварное» и «предвечное». Заметим особо: «хаотические» коннотации черного цвета в иконном зрачке дезавуируются. Пластически это выражается в самом объеме черного цвета – он минимален, точка зрачка – физически самая малая деталь образа. Употребление «нецвета» здесь соответствует богословской апофатике – утверждению через отрицание, внедрению разума в область «неприступной тайны».

В свою очередь, геометрически правильные формы черной точки и радужной оболочки зрачка дополнительно препятствуют интимности взгляда, психологической нюансировке лика. Чистота геометрических форм освобождает образ от визуальной конкретики, в том числе от излишней психологизации. При этом отвлеченная геометризация не только сохраняет, но и усиливает энергию взгляда. Круглый зрачок в центре круглой радужной оболочки удваивает его центрирующую силу. Переживаемый в этом случае психологический эффект не связан исключительно с эмоциональной восприимчивостью. Встреча со взглядом иконного лика – опыт, превосходящий «переживание». Здесь открывается взгляду сама «центрированность бытия» – его онтологическая глубина. Таков «пограничный опыт» откровения личности. Это переживание и опыт, взгляд любящего в глаза любимого.

Высшая задача светского портрета – проникновение в «душу модели». Проникновение это бывает настолько глубоким, что выходит за пределы психологии лица в *онтологию лика*. Это тот случай, когда в портретах Рембрандта за психологически проникновенной характеристикой персонажей открывается ведение человеческой сущности. В этом случае речь идет о предельной глубине образа, особой мудрости художника. Эту мудрость мы отличаем от художественной одаренности.

Язык секулярной живописи оттачивает особые приемы выражения «тайны души». Кажется, во всех случаях проникновения в эту тайну формальные средства живописи оказываются параллельны решению иконного образа. Так, равно существенен для иконы и для секулярного портрета блик глазного яблока. Живо-

писный портрет, усиливая экспрессию взгляда, акцентирует чувственные характеристики влажного блеска глаз. Скользящая, неопределенно-расплывчатая форма глазного блика соответствует этой задаче. Со времен Тициана и вплоть до XX в. влажный, чувственно напоенный взгляд становится одним из характерных мотивов живописной традиции. В иконе материальная влажность глаза, как слишком чувственная характеристика, нейтрализуется графически четкой серповидной формой блика. Усиливая энергию взгляда, блик вторит «онтологической геометрии» круглого зрачка. В этом частном решении также проявлен синтез чувственно явленных и умозрительных характеристик иконного образа.

Другой пример параллельной устремленности иконы и светского образа – распространенный в портретной живописи прием затенения глаз. Укрытие и затенение лица – женского по преимуществу – восходят к образу убивающей взглядом и дарящей жизнь неолитической богини – варианту греческой горгоны Медузы. Затенение лица, кокетливо-импозантного или инфернального, мы встречаем в бесчисленных романтических, божественно-артистических и т.п. образах, претендующих на возвышенную или демоническую «тайну души».

Образ чарующего «магического взгляда» уходит во тьму веков и в не меньшую тьму человеческой души. К глубине самодостаточной личности обращен портретный образ. Тайну личности, как ее онтологическую укорененность, утверждает икона.

С.Г.

Игорь Шумейко

АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ ИДИЛЛИЯ*

В годы строгой ревизии царского наследия большевики, среди прочего, борясь за новый музыкальный репертуар, придирчиво разобрали и переслушали золотой фонд русской музыки – великие симфонии и оперы Чайковского, Бородина, Мусоргского и других. Опере Глинки «Жизнь за царя», в 1924 г. поставленной под названием «За серп и молот», устраивала оvation одесская, бакинская публика, на поклон выходили новые герои: красноармеец Гребенюк, красные партизаны, заведшие в... *дремучий лес* (этот сохранился) отряд интервентов и белогвардейцев.

Секретный циркуляр Главлита от 14 мая 1925 г., подписанный Павлом Ивановичем Лебедевым-Полянским, возглавлявшим эту организацию в 1922–1931 гг., оставлял из русского и мирового наследия примерно 40 опер, но с условием неременной переделки сюжетов. Циркуляр неувядаемо колоритен:

...оперы «Снегурочка», «Аида», «Демон» идеологически неприемлемы: демократически-монархическая тенденция в «Снегурочке», империалистический душок «Аиды», мистическая библейщина «Демона»...

«Хованицина» – трактовка в постановке оперы должна быть такой, чтобы сочувствие зрителя было не на стороне старой, уходящей «хованицы», а новой, молодой жизни, представленной Голицыным, преображенцами и молодым Петром...

* Шумейко И. Апокалиптическая идиллия // Три парадокса династии Романовых. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2013/1/sh11.html>

«Пиковая дама» – вычеркнуть заключительное явление сцены на балу: от слов «Ее величество сейчас пожаловать изволит» и до конца картины.

«Царская невеста» Римского-Корсакова – устранить излишества по части славления царя.

«Русалка» Даргомыжского – вычеркнуть заключительный апофеоз.

«Евгений Онегин» – опустить из первой картины фальшивый эпизод крепостнической идиллии <...>

Нет, недаром и в годы строгой цензуры на экран прорывался сюжет почти архетипический: руководитель просматривает «художественные номера», раздает указания товарищам артистам – Бывалов («Волга-Волга»), Огурцов («Карнавальная ночь»), Дынин («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»)… Руководство на уровне Жданова показать было невозможно… а Бывалова – в самый раз. Они, комиссары, и сами больше любили управлять «искусством-культурой-пропагандой», чем, например, сельским хозяйством, куда «бросали» проштрафившихся. Да и публике было как-то интереснее наблюдать процесс руководства музами и харитами, нежели стадами и посевами.

В том циркуляре особенно поражает краткий революционный суд над «Евгением Онегиным»: *фальшивая крепостническая идиллия в первой картине...*

Действительно ведь – идиллия. Да и весь пушкинский «Онегин» – золотое равновесие мягкой иронии и безбрежного любования, острой проницательности и умиления. «Золотой век».

С.Г.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Мишель Пастуро

КОРОНОВАНИЕ ЛЬВА*

К эпохе Средневековья лев уже являлся представителем местной фауны. Вживую льва можно было увидеть в зверинцах, прежде всего передвижных, кочевавших с ярмарки на ярмарку. В зверинцах раннего Средневековья преобладают медведи, кабаны и львы. В феодальную эпоху кабаны исчезают вовсе, медведей становится меньше, тогда как львов, а также леопардов и пантер, — больше. «Главной звездой зверинца остается лев — непременный атрибут любого носителя власти» (с. 50).

Куда чаще попадались львы нарисованные, скульптурные, вышитые или лепные. В иллюстрированных рукописях львы также изображаются чаще всего. Автор исследовал изображения Ноева ковчега на книжных миниатюрах Средневековья и установил, что единственное животное, которое присутствует в ковчеге всегда, — это лев (с. 60). В Средние века лев «в полной мере являлся частью повседневности» (с. 51).

Господствующее положение льва обнаруживается и в сфере эмблем и социальных кодов. Существовало множество имен, образованных от слова «лев». Лев — самая часто встречающаяся фигура в средневековой геральдике. Он присутствует более чем на 15% гербов, т.е. впятеро чаще, чем орел — следующее по частотности животное (с. 52). Лев первенствует на гербах знати и людей незнатных, в реальной геральдике и в геральдике литературной, во-

* *Пастуро М.* Коронование льва // *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. — СПб.: Alexandria, 2012. — С. 48–65.

ображаемой. За исключением императора Священной Римской империи и короля Франции, все наследные правители на христианском Западе в тот или иной момент своей истории помещали на свои гербы льва или леопарда (который в геральдике является особой разновидностью льва).

Так случилось не сразу. С VI по XI в. лев терял свои позиции в политической символике и воинской эмблематике по сравнению с греко-римской эпохой. Массовое нашествие львов начинается со второй половины XI в. По мнению автора, «определяющую роль сыграло здесь не влияние крестовых походов и заимствование франками византийских и мусульманских знаков отличия и эмблематических практик, а скорее регулярный ввоз с Ближнего и Среднего Востока тканей и предметов искусства, на которых часто изображались львы, и иногда почти в геральдических позах» (с. 53). Во второй половине XII в. щит со львом становится стереотипным щитом христианского рыцаря во всех произведениях латинской, французской и англо-нормандской литературы. Он противопоставлен щиту с драконом, характерному для языческого воина.

В Библии лев упоминается довольно часто, однако «плохой» лев встречается здесь чаще «хорошего». В Новом Завете лев сравнивается с дьяволом: «противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить» (1 Пет. 5:8). «Хороший» лев – эмблема колена Иудина, самого могучего из колен израильских. На этом основании он ассоциируется с Давидом, его потомками и даже с Христом: «Вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил» (Откровение, 5:5).

Греческие и латинские авторы часто упоминают о льве, но нигде он не именуется прямо царем зверей. А Плиний, кажется, даже предпочитает видеть в этой роли слона. Шесть веков спустя Исидор Севильский, напротив, называет его «царь, сиречь глава всех диких зверей». В данном случае мы имеем дело с восточной (возможно, иранской) традицией, которая практически неизвестна классическим греко-римским авторам, занимает скромное место в библейских текстах и медленно проникает на Запад в эпоху эллинизма (с. 55).

Противоречивый символизм библейского льва проявляется в христианской символике раннего Средневековья. Вслед за Августином, заклятым врагом льва и всех хищных зверей, большинство

Отцов Церкви видят в нем дьявольского зверя. В согласии с восточными традициями, в частности с басенной, лев в бестиариях почти всегда предстает как *rex omnium bestiarum*, «царь всех диких зверей», а не как *rex animalium*, «царь животных». Царем всех зверей вообще он станет позже, в XIII в. В больших энциклопедиях этого времени подчеркиваются его сила, смелость, щедрость и великодушные, т.е. качества, свойственные королям.

Под влиянием латинских бестиариев лев приобретает христологическое значение. Лев, который щадит поверженного противника, – это Господь, который в милосердии своем щадит раскаявшихся грешников. Лев, который на третий день оживляет дыханием своих мертворожденных детей, олицетворяет Воскрешение (с. 57).

Проблема «плохого льва» была решена на рубеже XI–XII в. его превращением в отдельное животное со своим собственным именем – чтобы не путать его со львом христологическим. Таким животным становится леопард – не настоящий, а воображаемый. Он наделен многими качествами и внешними признаками льва (хотя не имеет гривы), но отличается дурной натурой. В геральдике он предстает в качестве свергнутого льва, полульва и даже противника льва. В этой последней роли леопард предстает животным, родственным дракону, или союзником дракона (с. 58).

Геральдический леопард – это просто-напросто лев, у которого голова изображена анфас, а тело в профиль, в то время как у льва голова и тело всегда изображены в профиль. В средневековой зооморфной иконографии изображение животного анфас почти всегда имеет уничижительное значение. «Можно поразмыслить: не являются ли все эти бесчисленные хищники, изображаемые в романской скульптуре с головой, развернутой анфас, и с широко раскрытой пастью, именно леопардами?» (с. 58).

Герб с тремя леопардами первым стал использовать Ричард Львиное Сердце с конца XII в., а затем – все его преемники. Однако с середины XIV в. герольды английских королей предпочитают избегать слова «леопард», предпочитая ему выражение «львы шагающие стерегущие». Не меняя своего облика, путем простой терминологической замены, английские гербовые леопарды превращаются во львов и в этом качестве фигурируют поныне на гербе Елизаветы II.

В иконографии раннего Средневековья у животных было двое «предводителей» – медведь и лев. Медведь был главой животных в германской и кельтской традициях. Решительную победу лев одерживает в XII в., причем в основном благодаря позиции Церкви. В зооморфных культах медведь нередко наделялся антропоморфными характеристиками, в частности потому, что он способен ходить на задних лапах. «Медведь – это волосатый зверь, *masle beste*, а в широком смысле – дикий человек» (с. 62). В Каролингскую эпоху в значительной части германо-скандинавских областей Европы медведь оставался объектом языческих культов, и Церковь «повсюду ходит львом против медведя» (с. 63). В житиях святых часто рассказывается о том, как божий человек своими добродетелями подчинил себе страшного медведя. На рубеже XII–XIII вв. лев, вытеснив медведя, становится царем зверей не только в восточной и южной традициях, но и в северо-западной.

К.В. Душенко

М.Е. Кравцова

НЕФРИТ*

Нефрит (*юй*) занимает исключительное место в культуре Китая. Он считается «национальным камнем», превосходящим все драгоценные камни и благородные металлы. Об этом гласит крылатое выражение: «Золото имеет цену, нефрит же бесценен». В Китае со времен архаики нефрит наделялся особыми свойствами и символическими значениями. Именно из нефрита (а не из золота) делали царские, а затем императорские регалии и регалии высших сановников. Исходное семантическое единство *юй* и верховной власти – в графическом отражении этого иероглифа, различающегося с графикой «царь» лишь наличием дополнительной черты в правом нижнем углу. Нефрит почитался божественным камнем, способным даровать бессмертие. Такое его осмысление отчетливо проявляется в даосской терминологии, передающей верования, теории и практики, связанные с обретением бессмертия. Показательно присутствие этого иероглифа в титулах многих даосских божеств – Нефритовая дева, Нефритовый император и т.д.

С *юй* ассоциировались четыре основных морально-этических достоинства личности, сформулированные в конфуцианской типологии «пяти благих качеств». Мягкий цвет камня и его внутреннее тепло соотносились с гуманностью; его прозрачность – с внутренней чистотой человека и верностью; мелодическое звучание, издаваемое при ударе о нефрит, – мудрость / разумность; твердость – с мужеством и верностью долгу.

Кроме того, *юй* выступает универсальной для китайской культуры эстетической категорией, метафорой внешнего совершенства предметов, явлений и облика человека.

* Кравцова М.Е. Нефрит. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/Нефрит>

Природные особенности нефритов нашли отражение в их китайской типологии, основанной на универсальной для культуры Китая хроматической гамме – «пять цветов». Нефриты подразделяются на белые с желтоватым оттенком, сравниваемые в оригинальных источниках с цветом бараньего сала; желтые с коричневым отливом – «цвета вареных каштанов»; красные – «цвета петушиного гребня»; черные – «подобные лаковому покрытию»; и зеленые. Цвет нефритов имел определяющее значение в царских регалиях и ритуальных предметах, которые должны были соответствовать космологической цветовой символике, характеризующей то или иное время года. Так, согласно древнему ритуально-этикетному уложению, весной государь должен был носить украшения и использовать предметы из зеленого нефрита, летом – из нефрита красного цвета и т.д. В ювелирном деле особо ценились нефриты белого, бледно-зеленого и пепельно-зеленого тона, последний в представлении европейцев имеет несколько вульгарное, но точное образное обозначение – «цвет плевка».

С.Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Мишель Пастуро

РОЖДЕНИЕ ЧЕРНО-БЕЛОГО МИРА*

«Для средневековых авторов, почти поголовно служителей Церкви, цвет представляет собой не чувственно воспринимаемое явление, а теологическую проблему» (с. 140). Для средневековой теологии свет – единственная составляющая чувственного мира, которая является одновременно видимой и нематериальной. Это видимость невыразимого, эманация Бога. Если цвет является составной частью света, то с онтологической точки зрения он имеет отношение к божественному. Но если цвет – это материальная субстанция, оболочка, покрывающая предметы, то с цветом нужно бороться, его нужно устранить из культа, прогнать из храма.

У Отцов Церкви отношение к цвету скорее враждебное. Цвет для них – пустота, бесполезное украшение, на которое бессмысленно тратятся время и деньги. Но прежде всего это обманчивая маска, скрывающая истинную природу вещей. Впрочем, некоторые Отцы Церкви держались другого мнения: цвет – это свет, а не материя, это ясность, тепло, солнце. В Каролингскую эпоху преобладает скорее второе мнение. После II Никейского собора (787) цвет начинает интенсивно проникать в христианский храм. Любовь к цвету глубоко проникнута Каролингская (VIII–X вв.), Отто-

* *Пастуро М.* Рождение черно-белого мира // *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. – СПб.: Alexandria, 2012. – С. 140–182.

новская (X–XI вв.) и романская эпохи (XI–XII вв.), а самым известным священнослужителем-хромифилом является Сугерий, настоятель аббатства Сен-Дени.

Первые враждебные реакции против цвета связаны с мощным движением конца XI – начала XII в., призывающим вернуться к ценностям и обычаям раннего христианства. Дискуссии о роскоши, изображении и цвете вырвались на городскую площадь. Бернард Клервосский, знаменитый иконоборец, был также отчаянным «цветоборцем». Для него цвет – нечто плотное и непрозрачное; в цвете он видит не сияние, а тусклость, не свет, а мрак. Особенно неприемлема для него полихромия – многоцветные витражи, полихромная миниатюра, изделия из драгоценных камней и переливающиеся камни. «В общем, святой Бернард не любит все, что сверкает или блестит» (с. 145). Позиция Бернарда, однако, так и осталась позицией меньшинства.

Его противник аббат Сугерий, чтобы превратить храм Сен-Дени в храм цвета, задействовал все техники и средства – живопись, витражи, эмаль, ткани, драгоценные камни. По его мнению, цвет есть одновременно свет и материя.

С IX по XIV в. все скульптуры – монументальные или станковые – были раскрашены, полностью или частично. Некоторые статуи Девы Марии постоянно перекрашивались. На смену черным или темным девам тысячного года пришли красные девы (XII в.), затем синие (XIII–XV вв.), позолоченные (эпоха барокко) и, наконец, белые (после принятия догмата о непорочном зачатии в 1854 г.).

На средневековом Западе красили многие поверхности и материалы, которые в последующих столетиях почти или вовсе не красили: все изделия из древесины и благородной кости, почти все глиняные изделия, большую часть металлов, особенно бронзу, и т.д. «Средневековый человек любит цвет. Цвет воплощает для него богатство, радость, надежность» (с. 151).

Постепенно, однако, наблюдается убывание полихромии в архитектуре и скульптуре. В течение XIV в. происходит постепенный, хотя и не полный отказ от многоцветности в пользу простых цветовых бликов, золоченых линий и гризайльных решений и эффектов.

Церковь, храм цвета, является также храмом золота. Золото представляет собой этическую проблему. Как свет, оно взаимодействует с божественным: это благое золото. Но как материя, оно символизирует земное богатство, роскошь, алчность. Подобно цвету, золото является одновременно и материей, и светом. «Но золото – еще и само по себе цвет; цвет наряду с другими и цвет, обладающий особым статусом» (с. 152). И цвет, и золото являются световой энергией, «материализованным светом». Но золото – это еще и тепло, вес, плотность. С одной стороны, золото заставляет цвет сиять; с другой – оно управляет цветом, заключая его в рамки. «Эта двойная функция золота имеет одновременно художественное и эстетическое значение, но кроме того и даже прежде всего – литургическое и политическое» (с. 153). Золото – знак власти, поэтому его накапливают в святой святых либо в приалтарном пространстве в различном виде (слитки, монеты, украшения, посуда, ткани, книги, культовые предметы). До Бернарда Клервосского священнослужители редко решались в открытую ополчаться против золота.

Золото в средневековом восприятии имеет мало общего с желтым цветом, зато тесным образом связано с белым; иногда оно используется для выражения идеи интенсивного белого, «сверхбелого» цвета. «В Средневековье золото – белее самого белого» (с. 154).

Литургическая цветовая система структурировалась вокруг трех «базовых» для западной раннесредневековой культуры цветов: белого, красного и черного, иными словами – вокруг белого и двух его противоположностей. В эпоху Контрреформации окончательно утвердились пять основных литургических цветов: белый, красный, черный, зеленый и фиолетовый.

«Любой цвет всегда обращается к другому цвету, и из их диалога рождается ритуал» (с. 159). Подобно цветам на гербе, цвета литургии количественно ограничены и сочетаются по правилам. Как и в геральдике, они представляют собой чистые категории: это абстрактные, умообразные цвета, их оттенки в расчет не принимаются. К примеру, красный цвет Пятидесятницы, подобно гербовой червлени, можно передать с помощью светло-красного, темно-красного, оранжевого, розового; это не имеет никакого значения и

не несет никакого смысла. «Это архетипический красный, воображаемый красный, символ всех оттенков красного» (с. 160).

Геральдизация цвета прослеживается и в монашеской одежде. Монашеский мир к XIII в. поделен на черных монахов, белых монахов, серых братьев, коричневых братьев и т.д. Цвет – роскошь, непозволительная для монахов. Эмблемой клюнийцев был черный цвет, цистерцианцев – белый. Францисканцы стремятся к «нулевой степени цвета», носят рясу из грубой шерсти, неокрашенной, грязной, залатанной, т.е. вписанной в крайне неопределенную гамму серо-коричневых оттенков. Тем не менее миряне при взгляде со стороны эмблематически обозначали францисканцев (против их собственной воли) «серыми братьями» (с. 165). Доминиканцы в XIII в. избрали новое решение – двуцветное, почти геральдическое сочетание белого (ряса) и черного (мантия) как цвета чистоты и цвета строгости. Их примеру последовали кармелиты, целестинцы, бернардинцы и другие ордена.

В 1215 г. IV Латеранский собор запрещает духовенству использовать красную и зеленую материи для любых деталей одежды. Осуждается не только полихромия в одежде, а также и пестрота. При этом любые полосы воспринимаются как архетип пестроты: они неприличны не только для духовного лица, но и для всякого добропорядочного христианина. В иконографии в полосатую одежду одеты изгои, грешники, предатели и вообще все подозрительные персонажи (с. 166).

Регламентация всех деталей одежды мирян в развитом Средневековье достигла крайней степени. Некоторые цвета приписаны той или иной исключенной группе: людям особых или незаконных профессий, калекам, нехристианам, осужденным. «Эти цвета функционируют как сигналы, указывающие на нарушение социального порядка» (с. 67). Чаще всего это красный, желтый и зеленый цвета, т.е. цвета, связанные с пестротой.

Все это содействовало продвижению черного цвета. Черный цвет, до тех пор исключенный из парадной одежды – в частности, потому, что еще не было способа сделать его насыщенным и ярким, – постепенно входит в моду. В XV в. в кругах знати черный становится не просто популярным цветом, а «новым» полюсом цветовой шкалы. Престиж черного цвета продолжает возрастать в Новое время. В одежде черных протестантов фактически соединился (если не слился) с черным католиков и сделался самым рас-

пространенным цветом в европейской одежде с XV по XX в. Протестантизм во всех сферах общественной и религиозной жизни продвигает цветовые системы, полностью сосредоточенные вокруг оси «черный–серый–белый». Литургические цвета сходят со сцены, а цвет в интерьере протестантского храма теряет какую бы то ни было культовую роль.

Хромофобия эпохи Реформации вызвала ответную хромофильскую реакцию в римско-католическом мире. «С приходом барокко церковь снова становится храмом цвета, каковым она являлась в клюнийской эстетике и литургии романской эпохи» (с. 177).

Однако самое сильное влияние на изменение цветового восприятия в Новое время Реформация оказала через гравюру и эстамп. Опираясь на книжную культуру, всегда отдавая предпочтение гравюре перед живописью, широко используя гравюрные оттиски в целях пропаганды, Реформация способствовала массовому распространению черно-белых изображений. В XV–XVII вв. в сфере цвета совершилась полномасштабная культурная революция: все средневековые изображения были полихромными; большинство изображений Нового времени стали черно-белыми. Этот переворот способствовал тому, что черный и белый – задолго до открытий Ньютона и исследований спектра – были исключены из разряда цветов (с. 177).

Возможно, именно влиянием протестантской этики с ее негативным отношением к цвету объясняется сдержанность цветовой гаммы массовых товаров XIX в. Все товары, выпускаемые в промышленных масштабах между 1860 и 1914 гг., были выдержаны в черно-коричневой-серо-белой гамме, «как будто буйство ярких красок, которого можно было добиться средствами химии, было неприемлемо с точки зрения общественной морали» (с. 181).

К.В. Душенко

С.Э. Зверев

ВОЕННАЯ РИТОРИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ*

Военная риторика, или военное красноречие, рассматривается в книге как часть «общественной речи», а под общественной речью имеется в виду «совокупность социально значимых родов речи, распространенных на определенном этапе исторического развития» (с. 6). В Средние века к общественной речи были допущены представители исключительно высших, привилегированных сословий: военно-аристократического и духовного. Единственной сферой реализации «права на речь», доступной практически каждому, оставалась духовная речь.

В эпоху Возрождения основной военной силой становятся наемные войска, а войны сделались крайне жестокими и откровенно грабительскими. «Мушкетная пуля поражала не только рыцаря, она поражала всю систему феодальных отношений и, можно сказать, все средневековое религиозное мировоззрение» (с. 9). Все это не способствовало процветанию военной риторики. Ее героический (рыцарский) и религиозный пафос постепенно изживает себя.

Воинский риторический канон, распространенный во времена Средневековья, можно встретить в ранних обращениях к воинам Генриха IV Наваррского. По форме они представляют собой публичную молитву с широким использованием сюжетов и персоналий Ветхого Завета. В рамках этого же канона следует рассматривать и обычай использования армией в качестве военных песен текстов Псалтыри (с. 23). Однако религиозные войны во Франции XVI в. были прежде всего гражданскими войнами, а «гражданская

* Зверев С.Э. Военная риторика Нового времени. – СПб.: Алетейя, 2012. – 397 с.

война должна вестись не только военными средствами» (с. 25), поэтому военная риторика у Генриха IV тесно переплетается с риторикой политической. Среди жанровых форм политической и военной пропаганды Генриха IV особое место занимают риторически обработанные прокламации, адресованные уже всем сословиям, а не только привилегированным. «В горниле гражданских войн во Франции возник новый пафос общественной речи – государственный, или военно-патриотический» (с. 26); в другом месте автор именует его «государственно-патриотическим».

Политическая борьба в Англии XVII в. оказалась тесно связанной с борьбой за политические права, поэтому религиозный пафос пронизывает все виды общественных речей этого времени. Деятели эпохи английской революции искали легитимацию власти в Библии. Ветхий Завет предлагает три формы осуществления власти: власть царя, пророческая (священническая) власть, власть «народа Божия». Армия индепендентов считалась защитницей интересов «народа Божия». Однако идея «народа Божия» основывалась скорее на обращении ко временам апостольского служения, чем к ветхозаветной традиции. Ветхий Завет не знал столь широкого распространения дара слова: у древних евреев оно было либо уделом пророков, либо священников или левитов.

Ветхозаветная риторика проникнута прежде всего героико-патриотическим пафосом борьбы малого народа против сильных и многочисленных противников. Именно эти мотивы характерны для военной риторики Оливера Кромвеля. «Солдатская карманная Библия», распространявшаяся в его войсках, – один из первых солдатских катехизисов, имевших целью воспитание высоких морально-боевых качеств войск. Идея религиозного долга стала официальной идеологией армии Кромвеля. Впервые в военной истории заявлено требование к солдату: он должен выполнять свой долг сознательно (с. 42).

Следует заметить, что автор книги цитирует почти исключительно переводную литературу и не особенно вдаётся в степень достоверности тех или иных исторических текстов. Так, например, изречение: «Уповайте на Бога, но держите свой порох сухим» – он цитирует как исторически достоверное высказывание Кромвеля, хотя оно было приписано ему лишь в 1830-е годы.

Во время Тридцатилетней войны 1618–1648 гг. бросается в глаза «безмолвие» военачальников католического лагеря на фоне

эффективной протестантской риторики. Причиной тому был чрезвычайно пестрый национальный состав имперских войск, а также политическая раздробленность Германии, между тем «национальный пафос общественной речи не может развиваться иначе как в централизованном государстве, пройдя предварительно через стадию становления пафоса государственного» (с. 78).

Военное красноречие оскудевает в Европе первой половины XVII в. Религиозный пафос военных речей умер вместе гибелью вождя протестантского лагеря Густава II Адольфа. Ему на смену, казалось бы, должен прийти государственный пафос общественной речи, однако и он не зазвучал на полях сражений европейских войн (с. 79). Одной из причин этого был вновь возобладавший наемный принцип комплектования войск. В абсолютной монархии Людовика XIV государство воплощалось в особе монарха, которому подданные обязаны повиноваться без всяких рассуждений, и вместо общественной речи мы видим лишь «государственный монолог» короля.

В сознании Петра I с юных лет преобладало восприятие войны прежде всего как огромного труда. Отношение к войне как к государственному труду, а не к «славной брани» нашло выражение в военном прагматизме Петра. В годы, предшествующие Полтаве, голос российского военного красноречия звучал преимущественно не на полях сражений, а со страниц воинских артикулов и уставов, причем главной заботой царя было воспитание в солдатах понятия о воинской чести. В тексте русской воинской присяги 1715 г. отчетливо выражен государственный пафос военной риторики.

Религиозный пафос совершенно вышел из употребления в общественной речи Европы середины XVIII в. В военной риторике Фридриха Великого героический пафос вытесняется пафосом государственно-патриотическим. Сам король искал основания легитимности своей власти в долге перед народом и государством, провозглашая монарха «первым слугой своего народа». Со своими речами он обращался преимущественно к командному составу, который должен был донести требования главнокомандующих до солдатской массы. Впрочем, с развернутыми военными речами он выступал лишь в самые важные, судьбоносные моменты, когда от войск требовалось крайнее напряжение сил. Обращение непосредственно к солдатам носило характер краткого ободрения и было очень эпизодично. Военная риторика Фридриха тяготела к воспи-

танию в войсках корпоративного духа; «государство строилось вокруг армии» (с. 152).

Абсолютные и самодержавные монархи не могли выступать носителями национального пафоса, потому что само существование нации предполагает наличие личной политической и экономической свободы. Возникновение и распространение национального пафоса в общественной речи и военной риторике происходит только начиная со времени Великой Французской революции, когда в «Декларации прав гражданина» появляются строки о том, что источником верховной власти в государстве является нация.

«Нацию» автор определяет как внесловную общность, объединенную на основе национально-культурного единства (с. 154). «Нация, как элита народа, очень скоро проявила притязания на власть, и поскольку власть всегда ассоциировалась с правом на голос, то и на участие в общественной речи» (с. 361). Национальный пафос опирается на концепты «отечество», «народ», «родина», «патриот» и «свобода». Политическая риторика была пересажена на военную почву комиссарами Конвента. «Марсельеза» («Песня марсельских добровольцев») звучала в бою как религиозный гимн или молитва в войнах при Старом порядке.

Переходя к рассмотрению Наполеоновской эпохи, автор приходит к выводу, что утверждение национального пафоса в общественной речи неизбежно связано с возникновением и утверждением культа личности, который выступает здесь «точкой приложения силы» пафоса. Между нацией и личностью возникает своего рода симбиоз: нация служит опорой честолюбивых устремлений личности и в то же время разделяет с ней величие, достигнутое личностью с ее помощью. В общественной речи этот симбиоз выражается в потоке восхвалений, исходящих от обоих субъектов симбиотических отношений и взаимно удовлетворяющих обе стороны (с. 162–163).

Аргументация наполеоновских речей довольно слаба. Все они относятся к разряду вдохновляющих, т.е. воздействующих на эмоционально-волевую сферу личности. «Его воззвания были, по существу, бездуховными; они отлично обслуживали победоносные наступательные кампании, но их эмоционального заряда оказалось недостаточно, когда потребовалось напрячь все духовные силы армии, потребные в трудную минуту для борьбы и спасения» (с. 181). По мере разрастания Великой армии, «идеи», скрепляю-

щей это разноплеменное войско, все более становился авторитет и обаяние личности одного-единственного человека. В обращении к солдатам перед Бородинским сражением мы не найдем ни одного духовного стимула для солдат; полководец говорит лишь о том, что «победа <...> доставит вам изобилие, хорошие зимние квартиры и скорое возвращение домой» (с. 184).

Зато Наполеон был мастером «малых» речевых жанров военной риторики – кратких устных бесед с солдатами. Эти «малые» жанры были едва ли не более эффективны, чем вся наполеоновская пропаганда (с. 184).

В русской армии непревзойденным мастером малых речевых жанров был Суворов. Многочисленные попытки подражать «суворовскому стилю» не имели успеха: «Все великие педагоги создавали исключительно “авторские” системы, эффективные благодаря обаянию личности самого педагога» (с. 215). Религиозно-нравственная аргументация в военное время использовалась Суворовым преимущественно для обуздания кровожадного порыва войска, но не для освящения целей войны (с. 199). Даже апеллируя к религиозному чувству солдат, полководец избегает религиозной лексики и велеречивости стиля. В его «Словесном поучении солдатам» 76% предложений содержат не более восьми слов (с. 212).

Религиозный пафос активно использовался в государственной военной риторике 1812 г., однако он был «мало востребован в военной среде» (с. 222). Вообще же акценты военной риторики 1812 г. постепенно смещались от традиционного для XVIII в. государственно-патриотического пафоса к пафосу национальному. «Мы еще не можем, в силу отсутствия политической свободы у большинства населения, говорить о внедрении этого пафоса в общественную речь Российской империи в целом, но можем наблюдать ростки этого пафоса в воюющей армии» (с. 224).

В речах и манифестах Александра I заметно причудливое смешение взглядов и стилей, характерное для ближайшего окружения царя и всего русского образованного общества начала XIX в. Религиозный, в сущности, средневековый пафос военной речи соседствует здесь с приемами, скопированными с приказов-воззваний Наполеона.

Национальный пафос 1812 г. «не мог со временем не зазвучать диссонансом в общественной речи [самодержавного] государства». Поэтому начиная с зарубежных походов 1813 и 1814 гг. в ри-

торике Александра I заметно нарастание религиозного пафоса, достигшего апофеоза в манифесте 1816 г., и неуклонно усиливавшегося на протяжении всего царствования Николая I. «Дворянство <...> еще во времена Александра I могло выступать в качестве неполноценной, конечно, но все же реальной замены нации <...> Но после выступления декабристов такая возможность для него оказалась утраченной навсегда» (с. 267). Престол вынужден был искать опору в бездуховном по самому своему существу бюрократическом государстве. Героический пафос уступил место смирению, свойственному пафосу религиозному.

В манифестах времен Крымской войны речь идет, как во времена Крестовых походов, почти исключительно о войне в защиту веры. «Фразеология манифестов несколько напоминает славянофильскую, хотя к славянофилам император всегда относился с подозрением, как <...> и ко всему, что не исходило от повелений “начальства”» (с. 262). Привычка к командному монологу простиралась настолько далеко, что за все время царствования Николая I им была предпринята только одна попытка государственного пропагандистского воздействия, широко распространенного в не столь далеком прошлом, в эпоху Наполеоновских войн. Речь идет о прокламации, адресованной болгарам в 1854 г. Однако в приказах военачальников по армии заметно постепенное возрождение национального и патриотического пафоса, а также пафоса героической смерти.

В пореформенной России между государем и нацией, т.е. «интеллектуально и культурно развитой, деятельной частью народа», началась упорная борьба за народ как за основание легитимности власти. Между тем «речь и власть во все времена <...> выступали в качестве синонимов» (с. 309). В этой борьбе государство опиралось на традиционный, но безнадежно устаревший религиозный пафос общественной речи, а молодая нация, естественно, оперировала пафосом национальным. Отголоски этой борьбы можно было видеть и в военной среде.

Это особенно ярко проявилось во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. «Народившаяся русская интеллигенция в этот момент могла претендовать на то, чтобы считаться нацией <...> Идею освобождения “славянских братьев”, таким образом, следует рассматривать как пока еще легальное, прикрывавшееся “верноподданнической” фразеологией, средство подчинения интересов

государства требованиям общества в рамках борьбы нации за власть» (с. 287). Автор отмечает возрастание концептов национальной и умаление концептов государственной и религиозной тематики к концу русско-турецкой войны. Русская военная риторика в этот период приобрела ярко выраженное тяготение к диалогу в общении с нижними чинами.

Однако «приобщать широкие слои населения к каким-либо ценностям, кроме религиозных, значило для государства пополнять ряды своего непримиримого противника — нации; значило, фактически, выбивать табурет из-под самого принципа самодержавной власти» (с. 319). Поэтому в русской истории на смену государственному пафосу военной риторики так и не пришел национальный, как это было в Западной Европе, напротив: мы видим возвращение к религиозному пафосу и сохранение его в качестве преобладающего на протяжении столетия. Все материалы государственной пропаганды периода Русско-японской и Первой мировой войн имели выраженную религиозную направленность. И лишь в последнем приказе по армии уже отрекшегося Николая II на первое место выходят «наша Родина» и «любовь к нашей великой Родине».

«Февральская революция была на самом деле революцией национальной; ее голос был <...> голосом образованной, культурной элиты русского народа, т.е. нации. К сожалению, с этой революцией по русской традиции опоздали как минимум на 40 лет» (с. 341). Национальный пафос, только-только начавший звучать в общественной речи после Февральской революции, утрачивал силу и постепенно уступал первенство пафосу классовому или социальному.

К.В. Душенко

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Г.Н. Картушева

ОКНА «ТАСС» В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ*

Государственный литературный музей располагает крупнейшей в нашей стране коллекцией «Окон ТАСС». Они выпускались с 1941 по 1946 г. Всего было выпущено около 1500 номеров. Эти агитационно-политические плакаты создавались в темпере, акварели и масле, выставлялись в витрине. Вначале они были в единственном экземпляре, но затем их стали множить с помощью трафаретов. «Все 1418 дней войны “Окна ТАСС” были на боевом посту, создавая летопись Великой Отечественной войны» (с. 10).

Мастерская «Окон ТАСС» находилась в Москве на Кузнецком мосту. Создавали плакаты поэты и художники: Демьян Бедный, В.И. Лебедев-Кумач, С.Я. Маршак, Кукрыниксы (М.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов), В.В. Лебедев, П.П. Соколов-Скаля, М.М. Черемных, П.М. Шухмин и др. «Заведующий редакцией Н.Ф. Денисовский и его бессменный помощник П.П. Соколов-Скаля (художественный редактор) объединили вокруг “Окон ТАСС” около ста тридцати художников и восьмидесяти поэтов (работавших в разное время)» (с. 11).

«Окно» № 1 вышло под девизом: «Взял фашист маршрут на Прут / Но фашиста с Прута прут...», причем оно восходило к лубочным листам В. Маяковского. 27 июня 1941 г. москвичи увидели восемь плакатов-окон в витринах мастерской. Тематика военнопоборонного плаката определялась сводками последних известий с

* *Картушева Г.Н.* Окна «ТАСС» в собрании Государственного литературного музея // Звено: Вестник музейной жизни. – М.: Гос. лит. музей, 2011. – С. 9–25.

фронтов, сообщений Совинформбюро, публикаций в центральных и фронтовых газетах. Художник выполнял эскиз рисунка, поэт создавал текст, а руководители мастерской отправлялись в ТАСС, чтобы получить «добро» на каждый плакат.

За первые шесть месяцев войны было создано более 300 номеров «Окон ТАСС» (в собрании музея имеется 67 листов). Автор реферируемой статьи предлагает разделить «Окна ТАСС» на две группы: героические и сатирические. В начале войны героические «Окна» носили характер лозунга, призыва встать на защиту Отечества. В зависимости от каждого этапа войны это были и рассказы о героической борьбе партизан и подпольщиков в тылу врага, и о мужестве и героизме на фронтах. Когда фашистское наступление на Москву захлебнулось, 14 декабря 1941 г. вышло «Окно» с текстом: «Москва! Как много в этом звуке... / Фашист мечтал “погреть” здесь руки. / Да ноги уносить пришлось!» (с. 15).

В 1942 г. вышло 320 «Окон ТАСС». В коллекции ГЛМ их имеется 155 номеров. Когда были сформированы фронтовые бригады «Окон», тассовцы начали ездить на фронт. Своеобразное боевое крещение получили, например, П.П. Соколов-Скаля, П.М. Шумихин и И.И. Вершинин в поездке в декабре 1941 – январе 1942 г. в Калугу и Можайск. Они создали лучший, по мнению Соколова-Скаля, плакат «По старой Смоленской дороге». В «Окнах ТАСС» использовались строки из стихов К. Симонова и С. Щипачёва. Свыше 100 «Окон ТАСС» подписал Демьян Бедный. У него были язвительные заголовки сатирических «Окон», типа «Гитлериада / Краткая биография фашистского гада» (с. 17).

В 1943 г. тассовцы создали 260 оборонных плакатов (в коллекции ГЛМ – 195 листов). Автор реферируемой работы считает, что по «Окнам ТАСС» 1943 г. даже можно проследить хронику событий. Например, «Клялся Гитлер – злобный гад, / Что возьмет он Сталинград...» (с. 19).

В 1944 г. было создано 230 «Окон ТАСС» (коллекция Гослитмузея располагает 190 листами). Сергей Наровчатов сопроводил один из плакатов частушкой: «Фрицам некуда укрыться – / Налетали конники. / Жили фрицы, были фрицы, / А теперь – покойники!» (с. 22). В 1945 г. было выпущено 235 плакатов (в ГЛМ их 188). Это были плакаты о победе в Великой Отечественной войне.

В 1946 г. последний номер «Окон ТАСС» был выпущен 30 декабря. Основная тематика плакатной тассовской продукции в этом году – «восстановление и дальнейшее развитие народного хозяйства» (с. 25).

И.Л. Галинская

Е.Д. Михайлова

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ ПАСТЕРНАКА В ПЕРЕДЕЛКИНЕ*

Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) скончался на своей даче в Переделкине. Мемориальный музей был открыт на этой даче только 10 февраля 1990 г., т.е. в день столетия со дня рождения Пастернака. История создания музея является весьма сложной.

В 1982 г. Литфонд потребовал выселения с дачи родственников Пастернака и передачи дома действующему члену Союза писателей. В 1984 г. родственники Пастернака были выселены из дома принудительно, а они стремились превратить дачу в дом-музей Пастернака. Вещи писателя были выброшены из дома, но их спасли друзья и соседи «по писательскому городку Переделкино» (с. 197). Под давлением общественности Союз писателей принял решение отдать дачу под музей, но не персональный музей Пастернака, а «коллективный музей», посвященный всем писателям, жившим в Переделкине (с. 198).

В 1985 г. Министерство культуры выпустило приказ о создании в поселке Переделкино музея «Литературное Переделкино», т.е. отдела Государственного литературного музея. Те, кто боролись за мемориальный музей Пастернака, надеялись, что для «Литературного Переделкина» найдут или построят другое здание. Но его так и не построили по сегодняшний день.

В 1986 г. готовили выставку о жизни ряда писателей – К. Чуковского, И. Бабеля, И. Сельвинского, А. Фадеева, К. Федина и др. «Каждому писателю выделялся отдельный стенд, где созда-

* *Михайлова Е.Д.* К истории создания музея Пастернака в Переделкине // Вестник музейной жизни. – М.: Гос. лит. музей, 2011. – С. 197–204.

валась маленькая экспозиционная новелла о его творчестве» (с. 198). Открытие выставки было приурочено к съезду Союза писателей СССР. В день открытия выставки рано утром в здание вбежал Е.А. Евтушенко. Он пробежал по комнатам с выставочными стендами, «раздраженно выругался в пространство и уехал» (с. 199). Открытие выставки было назначено на середину дня, но выставка не была открыта, поскольку Евтушенко выступил на съезде Союза писателей с протестом против организации выставки «Литературное Переделкино» на даче Пастернака. Съезд поддержал Евтушенко. Было решено вернуться к обсуждению вопроса.

Лишь в 1988 г. было принято решение о создании в Переделкине дома-музея Пастернака. В восстановлении интерьера принимали участие сын поэта Е.Б. Пастернак и внуки Б.Е. и П.Е. Пастернаки. Сын поэта стал научным консультантом создания экспозиции. С этим домом, где Пастернак жил с 1939 г. по день смерти, связано написание многих стихов, вошедших в сборники «На ранних поездках» (1941–1943), «Земной простор» (1943), «Когда разгуляется» (1959). «Здесь в течение многих лет поэт работал над романом “Доктор Живаго” <...> В этом доме создавались переводы Шекспира, Гёте, Кальдерона, грузинских поэтов» (с. 201).

Когда был открыт мемориальный музей, полностью сохранивший атмосферу жизни Пастернака, «группами и одиночными посетителями потянулись паломники» (с. 204). Интерес к жизни Пастернака проявляют как соотечественники, так и иностранные гости. Еще в 1988 г. дом-музей посетила супруга тогдашнего президента США Нэнси Рейган.

И.Г.

И.А. Иванова
МОЙ МУЗЕЙ...*

В сороковые годы XX в. в СССР взрывали и разрушали храмы, жгли иконы, религиозные книги и церковную утварь. В 1947 г. группа ученых Москвы во главе с П.Д. Барановским и И.Э. Грабарем подготовила проект реставрации Спасо-Андроникова монастыря. Архитекторы, историки и искусствоведы подняли вопрос о спасении архитектурного комплекса, имеющего большую историко-художественную ценность и созданного еще в эпоху Андрея Рублёва (XIV–XV вв.)

10 декабря 1947 г. вышло постановление Совета министров Союза ССР о мероприятиях по сохранению памятников архитектуры Андроникова монастыря и об организации в белокаменном соборе этого монастыря Музея имени Андрея Рублёва. В результате данного постановления на монастырской территории появились Центральные реставрационные мастерские и Музей имени Андрея Рублёва.

Директором музея назначили Давида Ильича Арсенишвили. Создавать музей ему помогала Наталья Алексеевна Дёмина и затем – Ирина Александровна Иванова. *Первой* экспозицией музея была фотовыставка «Андрей Рублёв и мастера древнерусского искусства». *Вторым этапом* жизни музея в 1953 г. стала развернутая экспозиция на эту же тему. «В ее состав постепенно вливались копии и оригиналы произведений живописи Древней Руси» (с. 34).

* *Иванова И.А.* Мой музей...: Страницы воспоминаний о первых десятилетиях становления Музея им. Андрея Рублёва. – М.: Красная площадь, 2012. – 77 с.

Экспозиция включала фотографии основных памятников живописи Древней Руси и гипсовые слепки с рельефов владимирских храмов XII в. Экспозиция открывала в древнерусской культуре ее суть – «служение человеку, способность видеть и возвысить его духовный мир и веру в добро» (с. 35). Эта экспозиция утвердила профиль музея как собрания памятников живописи русского Средневековья.

Третий этап в развитии музея начался в 1954 г., когда из Владимира были привезены пять икон. В 1955 г. из Спасо-Ефимиева монастыря в Суздале в Музей им. Андрея Рублёва поступил целый комплекс икон XVII в. Это были «тяжелобольные» иконы, в плесени, с осыпающимся левкасом (т.е. меловым грунтом). Меловой грунт осыпался вместе с красочным слоем, отчего иконы требовали незамедлительной сложной реставрации.

К 600-летию Андрея Рублёва (ок. 1360 – ок. 1430), которое отмечалось в 1960 г., «реставрация большей части икон суздальского многоярусного иконостаса была завершена» (с. 53). Музей считал своей основной ролью реставрационную деятельность. «Когда сюда привозили спасенные иконы, это был настоящий праздник» (с. 56). Подготовку юбилея Андрея Рублёва помог осуществить Илья Эренбург, который с 1950 г. был вице-президентом Всемирного совета мира. Юбилей состоялся 6 сентября 1960 г. О проведении его был издан приказ тогдашнего министра культуры СССР Н.А. Михайлова. А официальное открытие музея и мемориальной доски Андрея Рублёва произошло 21 сентября 1960 г. К этому времени были отреставрированы Спасский собор и выставочный корпус музея, где самый большой зал был отдан под искусство XVII в.

После юбилея Андрея Рублёва последовал *четвертый этап* жизни музея. Следующая экспозиция открылась в конце 1961 г., а в августе 1969 г. в самом центре Москвы, в здании Манежа была организована выставка «Культура Древней Руси», на которой побывала новый министр культуры Е.А. Фурцева с многочисленным окружением. Вести показ выставки старшему научному сотруднику музея Ирине Александровне Ивановой помогал советский режиссер, доктор искусствоведения Георгий Товстоногов (1913–1989).

На этом воспоминания Ирины Александровны обрываются. Она писала их, лежа в больнице, будучи тяжело больной. Некролог ее памяти был опубликован в 2010 г. в IV томе Трудов Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва.

И.Л. Галинская

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Лев Бердников

СВАДЬБЫ ПЕЛИ И ПЛЯСАЛИ. АННА ИОАННОВНА КАК АВТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ*

Императрица Анна Иоанновна получила репутацию малопрощенной монархини, а период ее царствования нередко называют одним из самых мрачных в истории России. Но именно под ее скипетром в России складывается придворное общество с теми его социальными и культурными параметрами, которые присущи западноевропейским монархиям.

Возникновение придворного общества при Анне Иоанновне было естественным: надо было начинать жить по-европейски. Эталон для всех был в то время двор «короля-солнце» Людовика XIV. Культуролог Виктор Живов полагает, что двору Анны так и не суждено было достичь версальского блеска. Современники, однако, считали иначе. Испанский герцог де Лириа-и-Херика говорил об императрице: «Щедра до расточительности, любит пышность до чрезмерности, отчего ее двор великолепием превосходит все прочие европейские».

Действительно Анна завела множество новых придворных чинов, закатывала балы и устроила театр, как у французского короля. В начале 1731 г. Саксонский курфюрст Август II прислал из Дрездена на ее коронацию несколько итальянских артистов. А уже в 1735 г. при дворе выступала постоянная итальянская труппа, которая два раза в неделю давала интермедии, чередовавшиеся с бале-

* *Бердников Л.* Свадьбы пели и плясали. Анна Иоанновна как автор и исполнитель. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2012/38/b21.html>

том. В них участвовали воспитанники Кадетского корпуса, обучавшиеся под руководством французского учителя танцев Жана Батиста Ланде (ум. 1748). Затем появилась итальянская опера с 70 певицами и певцами под управлением композитора-француза Франческо Арайя (1709–1767). Большим успехом при дворе пользовалась и труппа немецких комедиантов, разыгрывавшая грубые фарсы. Нередки были и заезжие гастролеры-кукольники.

Императрица проявляла неподдельный интерес и к древнерусской культуре. Сохранились письма монархини своему родственнику, обер-гофмейстеру Семену Салтыкову, где она просит немедленно сыскать и прислать во дворец легендарные русские «музыкалии» – бандуру и гусли. А в другом письме она интересуется, нет ли у князя Василия Одоевского старинных «русских гисторий прежних государей», а если есть – прислать ей.

Она любила все русское, национальное. Детство Анна провела в подмосковном Измайлове в окружении затейливых бахарей, местных сельских девушек с их хороводами и плясками, нищих, юродивых и прорицателей. Уже будучи царицей, она обязательно ложилась после обеда отдыхать в свободном широком платье, в повязанном на голове по-крестьянски красном платке. Любила после сна, открыв дверь в соседнюю комнату, где находились фрейлины, крикнуть: «Ну, девки, пойте!». К слову, само ее царствование уподобляют правлению старомосковской помещицы, распоряжавшейся своею властью с той патриархальностью и простотой, с какими правила своей вотчиной дворянка времен Алексея Михайловича. Как отметил историк Владимир Михневич, императрица «у себя дома, в своих привычках, наклонностях, даже в образе мыслей и предрассудках, целую жизнь оставал[ась] совершенно русск[ой] женщин[ой]... от вкуса к национальному русскому костюму и простонародным хороводам до пристрастия к чесанию пяток и слушанием сказок на сон грядущий».

Однако многие период ее царствования называют временем всевластия инородцев. Василий Ключевский писал: «Немцы посыпались в Россию, как сор из дырявого мешка, облепили двор, обсели престол, забирались на все доходные места в управлении... Бирон с креатурами своими... ходил крадучись, как тать, позади престола».

Действительно, в окружении монархини было немало немцев, на которых она опиралась – Эрнест Иоганн Бирон, граф Генрих

Иоганн Фридрих (Андрей Иванович) Остерман, граф Бухгард Кристоф (Христофор Антонович) Миних и другие. Крупнейший историк Сергей Соловьёв отмечал, что лица, окружавшие Анну (в том числе и немцы), пеклись лишь о собственных интересах, стремясь удержаться на плаву.

Документы свидетельствуют, что во времена «бироновщины» к национальному фольклору, зрелищам, представлениям, играм при дворе относились со всей серьезностью и заинтересованностью. С самых первых лет царствования монархиня приглашает к себе балагуров, затейников, рассказчиков и рассказчиц и певчих. Покровительство иноземцам не отвлекает ее от пристального внимания к народным песням, сказаниям, преданиям, суевериям, костюмам. Исследователи отмечают, что в эпоху Анны произошел органичный синтез «восточного» и «западного», совершилась подлинная ассимиляция новых веяний. И веяния сии скрестились, смешались с исконно русским, образовав новые и неразрывные социокультурные соединения.

Смешение «варварского», низменного, и галантного, изысканного, проявилось в подборе шутов и шутих для двора монархини. Если при Петре I шутам поручалось высмеивать предрассудки, невежество, глупость (они могли сказать в лицо правду, назвать вора – вором, подчас обнажали тайные пороки придворных лиц), то при Анне шуты были просто бесправными забавниками, которым запрещалось кого-либо критиковать или касаться политики. Теперь вся шутовская «кувыр-коллегия» подчеркивала царственный сан своей хозяйки. Ведь чудаки выискивались из титулованных фамилий (князя Михаил Голицын и Никита Волконский, граф Алексей Апраксин), а также среди иностранцев. При этом самые дикие и отчаянные выходки придворных шутов соседствовали с галантно-изошренными проделками шутов-поэтов. Кристоф Герман Манштейн писал: «Обыкновенно шуты сии сначала притворялись ссорящимися, потому приступали к брани; наконец, желая лучше увеселить зрителей, порядочным образом дрались между собою». Государыня и весь ее двор, утешаясь сим зрелищем, умирали со смеху.

Мемуарист оставил описание курьезной театрализованной свадьбы, героем которой стал шут Педрилло: «Герцог Курляндский сказал однажды Педрилле, шутя, что он женат на козе. Педрилло отвечал ему с глубочайшим почтением, что это правда, и

что как скоро его жена разрешится от бремени, он осмеливается просить Ея Величество со всем Ея Двором в гости к родительнице в той надежде, что от гостей сих соберет денежную сумму, которой довольно будет для лучшего воспитания ее детей. Сия шутка разглашена была по всему дворцу. В назначенный день кладут его на театре в постель, а подле него козу. При открытии занавеса все увидели Педриллу с его женою в постели. Императрица, поднося ему подарок, назначает сама, сколько каждый должен дать родительнице».

Двор, офицеры гвардии – все подходили кланяться козе и ода-ривали ее подарками. Этот аттракцион принес Педрилле 10 тысяч рублей. Для поощрения шутов за подобные проделки государыня учредила специальный шутовской орден Святого Бенедетто, на-поминавший своим миниатюрным крестом на красной ленте орден Святого Александра Невского, и первым она наградила Педрилло.

А увлечение Анны охотой сравнимо с привычками не только ее европейских собратьев Габсбургов и Бурбонов, но и ее деда, царя Алексея Михайловича. В ее распоряжении был огромный зверинец, а в покоях всегда лежали наготове заряженные ружья, чтобы монархиня в любой момент могла утолить нестерпимую жажду крови – стреляла она подчас прямо из окон дворца. У нее была богатейшая псарня – один только князь Антиох Кантемир прислал ей из Лондона 34 бассета, 63 бигля и терьера.

Некоторые историки утверждают, что страсть к роскоши вспыхнула у Анны неожиданно, во время ее пребывания в Кур-ляндии (т.е. после сближения с Бироном в 1727 г.). Однако, по мнению автора статьи, любовь к роскоши была обусловлена обра-зом ее жизни. Достаточно сказать, что при матери Анны, царице Прасковье Федоровне, одних только стольников было 263 челове-ка; а многочисленная челядь из нищих богомолков и калек (Петр I назвал ее в сердцах: «гошпиталь уродов, ханжей и пустословов»), одетая из рук вон плохо, особенно ярко подчеркивали богатство нарядов царицы и ее ближнего круга.

В роскоши прошли годы младенчества Анны. Она, как и дру-гие царевны, появилась на свет в Крестовой палате Московского Кремля, которая по традиции убиралась с особым великолепием. Первое, что можно было там увидеть, отмечает историк Евгений Анисимов, – «дивный свет красок, цветное буйство настенных росписей, блеск золота и серебра церковных окладов, красота ков-

ра “золотого кызылбашского” (т.е. персидского), разноцветие уборов боярынь и мамок».

И в родительском дворце царевны (только на его содержание выделялось ежегодно более 24,5 тыс. рублей), и в новой русской столице – Петербурге, куда семейство Прасковьи Федоровны переехало в 1708 г. по настоянию Петра I, – везде Анна была окружена богатством. Особенно замечательными в этом отношении были грандиозные по своей помпезности торжества по случаю ее бракосочетания с герцогом Курляндским Фридрихом Вильгельмом в ноябре 1710 г. (это был династический брак, совершенный по конъюнктурам Петра). Празднество проходило в роскошном дворце Александра Меншикова, куда гости прибыли по Неве на 40 шлюпках по особо установленному церемониалу. Венец над невестой держал светлейший князь, а над женихом – сам царь Петр, который исполнял роль свадебного маршала. И звенели заздравные чаши, и гремели пушки после каждого тоста, и горели над фейерверками слова, обращенные к молодым супругам: «Любовь соединяет». В зал внесли тогда два огромных пирога, из которых, когда их разрезали, выскочили карлицы во французском одеянии и с высокой прической. Одна из них произнесла приветственную речь в стихах, а затем обе прямо на столе весьма изящно протанцевали менуэт. Роскошно экипирована была и свадьба карликов, которая была организована Петром также в честь новобрачных. Но более всего поражало убранство невесты – ее длинная мантия из красного бархата была подбита горностаем; на голове красовалась величественная царская корона.

После скоропостижной кончины от перепоя молодого мужа в январе 1711 г., когда она стала вдовой, герцогиней Курляндской, Анна по-прежнему стремилась к роскоши. Герцогиня буквально бомбардировала Петербург письмами, вопия о скудости материальных средств.

Среди адресатов – и «дядюшка» Петр, и Меншиков с его домочадцами, и влиятельный вице-канцлер Остерман. Но более всего одолевала она просьбами свою «матушку-тетушку» царицу Екатерину Алексеевну, которая, по словам историка, была «роскошна во всем пространстве сего названия». Вот, к примеру, что писала ей Анна 4 июля 1719 г.: «...Исволили вы, мой свет, приказывать ко мне: нет ли нужды мне в чом здесь? Вам, матушка моя, извесна, што у меня ничево нет, кране што с воли вашей выписаны

штофы; а ежели к чему случай позавет, и я не имею нарочетых алмазов, ни кружев, ни полотен, ни платья нарочетова: и в том ко мне исволте учинить, матушка моя, по высокай своей миласти из здешних пошленных денек; а деревенскими доходами насилу я магу дом и стол свой в гот содержать». Анна лукавила: как заметил Сергей Соловьёв, на самом деле «в Курляндии жаловались на сильную роскошь, которою отличался двор герцогини-вдовы». Фридрих Вильгельм Берхгольц зафиксировал, что в 1724 г. каждую неделю у нее бывают по два куртага; двор же ее состоит из обер-гофмейстера, трех немецких фрейлин и двух-трех русских дам, их обер-гофмейстера Бестужева, одного шталмейстера, двух камер-юнкеров, одного русского гоф-юнкера и многих нижних придворных служителей. Много это или мало? Если сравнить эту камарилью со свитой Петра, которого обслуживало всего лишь несколько денщиков, то штат герцогини окажется весьма раздутым. Кстати, монарх и дал нагоняй обер-гофмейстеру Петру Бестужеву, повелев ему очистить Курляндский двор от бесполезных «дармоедов».

Очевидно, именно на курляндскую роскошь позарился известный петиметр (щеголь. – *Реф.*) и авантюрист (а впоследствии маршал Франции) Мориц Саксонский, искавший в 1726 г. руки Анны. Сын Саксонского курфюрста и короля Польского Августа II, он унаследовал от отца неукротимую страсть к женскому полу и легкомысленный нрав. «Война и любовь, – говорит историк Петр Щербальский, – сделались на всю жизнь его лозунгом, но никогда над изучением первой не ломал он слишком головы, а вторая никогда не была для него источником мучений: то и другое делал он шутя, зато не было хорошенькой женщины, в которую бы он не влюбился бы мимоходом...». Этот галантный повеса, скитавшийся по европейским дворам, сумел тогда обаять не только курляндское шляхетство, но и вдовую герцогиню. «Она весьма желала вступления в брак с Морицем, – сообщает Василий Нащокин. – Сколь велико было ее желание, это доказывает донесение Меншикова Государыне, писанное из Риги, в котором он говорит, что вдовствующая герцогиня, узнав о прибытии его в Ригу, отправилась (28 июня) из Митава на коляске с одною только девушкою, остановилась за Двиною и, призвав к себе Меншикова, умоляла его с великою слезною просьбою, чтобы он исходатайствовал у Императрицы утверждение Морица герцогом и согласие на вступление

ей с ним в супружество». И хотя этим ее планам не суждено было исполниться, важен сам выбор Анны – она не на шутку увлеклась щеголем. И в этом также обнаруживается ее природная склонность к роскоши и щегольству (эти понятия в языке того времени нередко отождествлялись). Это впоследствии она, с общепринятой точки зрения, сама погрязшая в грехе сожительства с чужим мужем, будет сурово судить всякие вольности и несанкционированные амуры. А потому, поощряя щегольство во внешнем облике и быту подданных, она станет гневно порицать такие свойственные франтам черты, как похвальба числом плененных женских сердец, способность «говорить о своей любви как можно больше, а любить как можно меньше».

Став самодержавной императрицей, Анна примеряла на себя роль верховной свекрови-тещи, всероссийской крестной матери. Особенно любила она быть свахой, женить своих подданных. И разве мыслимо было перечить такой августейшей поручительнице? Монархиня проявляла трогательную заботу о влюбленных, соединяя сердца бедных и беззащитных, которые, как некогда она сама, не смогли устроить свою судьбу. В письме Салтыкову в 1733 г. она пеклась об участии двух бедных дворянских девушек, «из которых одну полюбил Иван Иванович Матюшкин и просит меня, чтоб ему на ней жениться, но оне очень бедны, токмо собою недурны и неглупы». Анна настаивала: «Призови его отца и мать и спроси, хотят ли они его женить и дадут ли ему позволение, чтоб из помянутых одну, которая ему любя, взять, буде же заупрямится». В январе 1734 г. императрица с удовлетворением писала Салтыкову, что Матюшкин благополучно женился и что «свадьба изрядная была в моем доме», т.е. в Зимнем дворце. С подлинно русской широтой жаловала Анна и молодоженов-иноземцев.

В царствование Анны щегольство стало насаждаться сверху. «Императрица Анна Иоанновна сильно развила страсть к роскоши у своих подданных, – пишет историк Михаил Пыляев. – В ее время было запрещено даже два раза являться ко двору в одном платье». Говорили, что придворный, который тратил в год менее 3000 рублей на свой гардероб, не мог похвастаться своим щегольством. Остряки шутили, что надобно расширить городские ворота, поскольку входившие в них дворяне напяливали на себя целые деревни. Поэт князь Антиох Кантемир, рукописные сатиры которого широко распространялись по всей России, писал, обращаясь к

безымянному щеголю: «Взденешь кафтан, который стал тебе в целую деревню. Видали мы таких, которые деревни свои продавали, чтоб себе сшить уборный кафтан».

При Анне появилась мода как феномен российской культуры (это слово вошло в наш обиход в Петровскую эпоху). Мода, связанная с принципом новизны в культуре, затронула литературу, музыку, быт, одежду, прически. Мода требовала грациозно сидеть, стоять, умело тряхнуть своими надушенными локонами, надлежащим образом болеть, спать, говорить, любить и т.д. Простую мебель заменила английская, красного дерева. Стали строить большие дома с многочисленными комнатами; считалось неприличным иметь покои без модных (как правило, сделанных из дорогого штофа) обоев. Поражало и обилие «венецйских» зеркал. Появились и великолепные экипажи – богатые позолоченные кареты с точеными стеклами, обитые бархатом, дорогие лошади, тяжелые позолоченные шоры, кучеры и гайдуки в богатых ливреях.

Модными должны были быть не только материи и покрой костюмов, но даже их цвета. Императрица обожала наряжаться, предпочитая всегда яркие, «попугайные» краски (недаром она так любила этих птиц!). Бирон же обожал нежно-пастельные тона. Тон в подборе цветов придворных уборов задавала сама монархиня. «Весь придворный стат следовал за Ея Императорским Величеством в разноцветном богатом платье, – сообщали “Санкт-Петербургские ведомости” (19 августа 1734 г.). – Оно состоит из кафтанов лосинаго цвету да из зеленых камзолов, которые позументами богато укладены, а дамское платье зделано Амазонским обыкновением». Еще одно свидетельство из столицы от 1 сентября 1735 г.: «Платье Кавалеров, которое они в сей день впервые надели, состоит в голубых кафтанах с понсовою подкладкою и в понсовых камзолах, золотым позументом укладенных, а шляпы с красным пером». А 14 июля 1737 г. высочайше повелевалось, что «нынешнее принято при дворе летнее платье будет состоять в красном кафтане и зеленом камзоле с серебряным позументом».

Ревностным сторонником этих цветов был обер-гофмаршал при дворе Анны Рейнгольд Густав Левенвольде, которого называют истинным законодателем мод того времени. Он настаивал, к примеру, на том, что одежда мужчины должна быть обшита чистым золотом. И золотые украшения носили не только придворные. Вся гвардия щеголяла синими мундирами с красными обшлагами,

выкладенными петлями и по швам золотым галуном. Учащимся Кадетского корпуса было предписано носить зеленый мундир с опущенным воротником, отороченным золотой тесьмой; к этому присовокуплялась шляпа с золотым кружевом, едва покрывавшая высокий напудренный тупей. Похожая мода навязывалась даже иностранным дипломатам, которых буквально заставляли одеваться так, как того хотели Анна и Левенвольде.

Пожалуй, Анну и Левенвольде, а не Бирона, ставшего впоследствии ярким противником роскоши (он повелел шить платье из ткани не дороже 4 руб. за аршин), можно корить за излишнюю расточительность. Мнение о некоем злокозненном фаворитинородце, презирающем русских, а потому сознательно и систематически их разоряющем, представляется автору весьма спорным. По мнению Л. Бердникова, гораздо больше, нежели в Аннинскую эпоху, русское дворянство разоряла «веселая царица» Елизавета, чьи приемы, маскарады, бешеные траты на переодевания стали легендой.

Граф Иоганн Эрнст Миних утверждал: «Хотя в правление ее пышность в строениях, домашних уборах, экипажах и одеждах несравненно превосходила великолепие всех предыдущих государей, однако при всем том расходы ее никогда не превышали обыкновенных доходов двора, но еще некоторая сумма оставалась в запасе».

До нас дошел своеобразный протест против роскоши двора Анны. Речь идет о так называемом «деле» графа Александра Румянцева. При Петре II этот видный сподвижник Петра Великого, когда-то сумевший вместе с Петром Толстым заманить в Россию царевича Алексея, был лишен своих угодий. Анна Иоанновна, рассчитывая на неудовольствие Румянцева прежним царствованием и желая приобрести верного друга в любимце своего великого дяди, принимает его необыкновенно любезно – делает сенатором, подполковником гвардии, жалует 20 тыс. руб. и, наконец, предлагает ему место президента Камер-коллегии. Должность была ключевая, поскольку давала контроль над многими государственными доходами – казенными подрядами, откупам, продажей казенных товаров, таможенными сборами и так далее. В ответ Румянцев с петровской прямоотой заявил, что не умеет искать деньги для оплаты вошедшей в моду при дворе роскоши и поименно назвал всех, с его точки зрения, повинных в ней вельмож из ближайшего окру-

жения Анны. Кроме того, он нещадно отлупцевал повздорившего с ним брата Бирона. Императрица отдала Румянцева под суд Сената, который приговорил его к смертной казни. Анна Иоанновна заменила ее ссылкой в отдаленное имение где-то в Алтырской глуши, где семья опального генерала провела четыре года под строгим «смотрением». Только в 1735 г. монархия сменила гнев на милость – вернула его из ссылки, назначила казанским губернатором, в 1738 г. – правителем Малороссии, а затем, в 1740 г., – Чрезвычайным и Полномочным послом России в Константинополе.

Очевидно, эпизод с Румянцевым не прошел для двора бесследно. В конце концов, указал князь Михаил Щербатов, «самою Императрицею Анною примечено было излишнее великолепие, и изданным указом запрещено было ношение золота и серебра на платье, а только позволено было старое доносить... Но тщетное указание, когда сам двор в роскошь сей впал».

Апофеозом роскоши и щегольства царствования Анны Иоанновны стали празднества по случаю бракосочетания родовитого шута князя М.А. Голицына и шутихи-калмычки А.И. Бужениновой, вошедшие в историю как свадьба в Ледяном доме. У этой «забавной свадьбы» была хорошо известная современникам религиозно-нравоучительная «подкладка». Дело в том, что жених, князь М.А. Голицын, проявил непростительное отступничество – будучи за границей, он принял католичество и женился на итальянке. Вернувшись в Москву, он поселил жену в Немецкой слободе и пытался скрыть свой брак. Но проведавшая об этом государыня взяла князя к себе «под присмотр» в придворные шуты, а его женой-итальянкой занялась Тайная канцелярия (после чего итальянка сгинула). Вернув Голицына в лоно родной церкви, императрица решила женить на своей шутихе (тоже обращенной в православие). Таким образом утверждалась незыблемость православия, на которое опиралась монархия (заметим в скобках, что при ней за богохульство карали смертной казнью).

Зимой 1739–1740 гг. решено было построить на Неве дом из льда и обвенчать в нем шута и шутиху. Лед разрезали на большие плиты, клали их одну на другую, поливали водой, которая тотчас же замерзала, накрепко спаивая плиты. Фасад собранного здания был 16 м в длину, 5 – в ширину и столько же в высоту. Кругом крыши тянулась галерея, украшенная столбами и статуями. Крыльцо с резным фронтоном разделяло дом на две половины – в

каждой по две комнаты (свет попадал туда через окна со стеклами из тончайшего льда). В покоях же Ледяного дома находились два зеркала, туалетный стол, несколько подсвечников, двуспальная кровать, табурет, камин с ледяными дровами, резной поставец, в котором стояла ледяная посуда – стаканы, рюмки, блюда. Перед зданием были выставлены шесть ледяных пушек и две мортиры, из которых не один раз стреляли. У ворот (тоже изо льда) красовались два ледяных дельфина, выбрасывающие из челюстей с помощью насосов огонь из зажженной нефти. По правую руку дома стоял в натуральную величину ледяной слон с ледяным персиянином. По словам очевидца, «сей слон внутри был пуст и столь хитро сделан, что... ночью, к великому удивлению, горящую нефть выбрасывал».

Молодых посадили в железную клетку на слона, за которым следовал свадебный поезд из 150 пар, представителей народов бескрайней России. Все они были одеты в национальные костюмы, причем не в обиходные, а в парадные, отличавшиеся, как заметил в своем романе «Ледяной дом» писатель Иван Лажечников, особым щегольством. Пары ехали на саних в форме экзотических рыб и птиц, управляемых оленями, свиньями, собаками, волами, кабанами, козами. Каждую пару потчевали ее национальной пищей, а они, в свою очередь, плясали свои туземные пляски.

Некоторые писатели изображают неподдельное удивление и восхищение монархини, когда она якобы вдруг узнала (от устроителя праздника Артемия Волынского), что ее империю населяют столько народов с «особливыми» костюмами и обычаями. Юрий Нагибин в повести «Шуты императрицы» писал: «Анна Иоанновна была потрясена. Впервые ее сонную, отзывающуюся лишь одному человеку да пустому баловству душу прожгло сознание, какой великой, необъятной страны поставлена она правительницей... Волынский почтительно и уверенно, как подобает государственному деятелю, все знающему о народной жизни, сообщал Анне Иоанновне краткие, но исчерпывающие сведения о всех “разноязычных и разночинных поезжанах”». Анна Иоанновна только охала:

– Надо же, и такие водятся!...

– Неужто все мои подданные? Ох, утешил и распотешил!».

Императрица предстает здесь правительницей, совершенно огражденной от жизни своей страны, но с этим нельзя согласиться. На самом деле Анна была вполне осведомлена о жизни поддан-

ных. Ведь это под ее патронажем учеными Петербургской академии наук (вот уж где было немецкое засилие!) был осуществлен целый ряд научно-этнографических экспедиций в отдаленнейшие углы России, результатом чего явились образцы, а также рисунки и наброски национального платья. Они были зафиксированы в многочисленных «Описаниях» и «Записках», а некоторые хранились непосредственно в Академии и Кунсткамере. Сохранилась корреспонденция Канцелярии Академии наук за ноябрь – декабрь 1739 г., из которой следует, что академикам было высочайше повелено «подлинное известие учинить о... народах, подданных Ея Императорскому Величеству...: сколько оных всех есть..., и как их владельцы назывались со описанием платья, в чем ходят..., на чем и на каких скотах ездят, и что здесь в натуре есть платья. Например: мордва, чуваша, черемиса, вотяки, тунгусы, якуты, чапчадалы, отяки, мунгалы, башкирцы, кингисы, лопани, арапы белыя и черныя, и протчия, какие есть подданныя российские народи». Именно Анна «повелела губернаторам всех провинций прислать в Петербург по несколько человек обоего пола. Сии люди по прибытии своем в столицу были одеты на иждивении ее Двора каждый в платье своей родины».

В праздновании же «забавной свадьбы» этнографическая пестрота и щегольство костюмов призваны были продемонстрировать иностранным гостям Анны огромность могущественной империи. Иными словами, ледовое шоу носило пропагандистский характер. Россия в ее подлинных национальных костюмах, с ее музыкой, песнями, особенностями поведения представляла здесь страной многоликой, экзотичной и маскаратно-фантастичной. Театровед Людмила Старикова отметила: «Это удивительное сочетание в одном и том же явлении почвенной подлинности с небывалой фантастичностью, так ярко выразившееся в данном маскараде, можно считать отличительной чертой Аннинской эпохи вообще».

С приходом весны растаял Ледяной дом, с течением времени исчезла из коллективной памяти и вся эпоха императрицы Анны Иоанновны. Но каждый, кто обратится теперь непредвзято к истории России, увидит: то была эпоха сложная, многогранная, богатая цветами и оттенками. И самые запоминающиеся свадьбы были сыграны именно тогда.

С.Г.

Н.В. Рощина

ЦАРСКОЕ ПЛАТЬЕ*

В современном русском языке выражение «царское платье» чаще всего употребляют в переносном смысле, имея в виду особенную, богатую нарядную одежду. В древности же это понятие относилось только к одеянию государя, создающему величавый образ могущественного правителя. Яркий образ царя рисуют сказки А.С. Пушкина: «...Весь сияя в злате, царь Салтан сидит в палате, на престоле и в венце...» (цит. по: с. 6). Персонажи сказок предстают и в иллюстрациях знатока русской старины художника Ивана Билибина. Они дают представление о царской одежде – длинной до полу, свободного силуэта, украшенной драгоценными камнями, жемчугом и мехом, а самое главное – очень яркой и красочной.

Средневековой одежды сохранилось очень мало даже в музеях, поскольку ткань со временем довольно быстро ветшает, и дошедшие до нас подлинники – исключение. В музеях Кремля находятся царские парадные одежды из тканей с серебряной, золотой или шелковой нитью. Когда-то их хранили в царской Казенной палате вместе с регалиями и одевали исключительно для участия в парадных церемониях.

Древнерусская одежда является важным источником при изучении нашей культуры. Она отражает национальные особенности, представления наших предков о красоте. Традиции того времени не допускали вольностей в одежде. В постановлении Стоглавого собора 1551 г. говорилось, что каждому сословию должна соответ-

* *Рощина Н.В.* Царское платье. – М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2012. – 71 с.

ствовать своя одежда: «Ино одеяние воину, ино тысячнику, ино купцу, ино женам» (цит. по: с. 7).

Идеалом красоты на Руси была статность, величавость, гордая осанка, плавная походка. Создать такой идеальный образ помогали длиннополые, свободного покроя одежды, которые не подчеркивали, а скрывали фигуру. Покрой русского старинного костюма не менялся на протяжении веков вплоть до Петровских преобразований начала XVIII в. Молодой царь-реформатор при помощи законодательных актов внедрил в России платье европейского образца. Только крестьяне и церковное сословие по-прежнему могли носить традиционную одежду. Но спустя столетие интерес к «русскому наряду» снова возник в аристократических и царских кругах. Уже во второй половине XVIII в. императрица Екатерина II «рядилась» в русское платье. В 1834 г. был издан указ о ношении при дворе фрейлинами и статс-дамами платьев русского покроя. Платья из бархата с золотым шитьем и кокошники носили до начала XX в. Коронационные платья последних российских императриц, представленных в коллекции Оружейной палаты, сшиты с использованием элементов древнерусского костюма и украшены жемчужным шитьем.

Во второй половине XIX в. император Александр III ввел для высших воинских чинов униформу русского кроя. Последний русский император Николай II к балу-маскараду 1913 г. по поводу 300-летия Дома Романовых приказал сшить себе русский костюм, украшенный пуговицами, запонками и запястьями, сохранившимися от кафтана царя Алексея Михайловича.

После войны с Наполеоном в обществе возрастает интерес ко всему русскому, в том числе и к костюму. Историки и исследователи П.М. Строев, П.И. Савваитов, А.Е. Викторov пытались восстановить картину бытования предметов одежды по старинным письменным источникам. Но при этом оставалось неизвестным, как выглядела эта одежда. Позже историк И.Е. Забелин в своих трудах о дворцовом быте XVI–XVII вв. начал сопоставлять названные в источниках части одежды с их изображениями, используя зарисовки посла императора Священной Римской империи и путешественника XVII в. Августина фон Мейерберга.

В своих мемуарах путешественники в Московию часто обращают внимание на внешний облик русского человека, костюм, обряды. Подобные описания и зарисовки мы находим у Сигизмунда

Герберштейна в его «Записках о Московии», написанных в первой четверти XVI в., а также у немецкого ученого и путешественника Адама Олеария.

С XVII в. в русской живописи, в иконах и фресках можно увидеть персонажи в характерных для эпохи одеждах, в том числе и царских. Появляются парсуны – портреты, написанные на холсте масляными красками с сохранением иконных приемов письма, на которых представители высшей власти изображались в парадном платье.

Русские царь и царица носили точно такие же по названиям и покрою одежды, что и их незнатные современники. Отличие заключалось в использовании других тканей. Царское нарядное платье должно было поражать подданных богатством и великолепием, поэтому наряды царя для государственных церемоний шили из плотных и тяжелых тканей, напоминающих драгоценные изделия из серебра и золота.

Царские парадные одежды и уборы после смерти их владельцев переходили по наследству следующим царю и царице. Простые, повседневные платья могли раздать родственникам или продать, а вырученные деньги вкладывались в монастыри и церкви на помин души. Сохранилась запись царского указа о продаже старой одежды: «Ферезей и чуги, шапочные вершки, платья отставного спорки, подкладци, подножье и осташки, которые не годятся, бархатные и отласные, камчатые... и царя Михаила Федоровича шапки, рукавки теплые бархатные, опашки, зипуны...» (цит. по: с. 12). За годы правления царя Михаила Федоровича в кремлевских кладовых накопилось много роскошных одежд: 58 зипунов, столько же ферезей, 79 кафтанов, 50 опашней и столько же шуб. Весь этот гардероб достался по наследству его сыну, 16-летнему Алексею Михайловичу. Некоторое время юный царь носил перешитые одежды отца, но вскоре его гардероб значительно превзошел отцовский.

Так как же одевались в Московии? Совсем не так, как немцы, французы, итальянцы и испанцы. Русские очень критиковали европейскую одежду, считая ее слишком открытой. Сами же русские, как свидетельствовал во второй половине XVI в. посол Папы Римского Антонио Посевино, «следуя обычаям Востока, одеваются для степенности в два или три платья почти до пят. Рукава носят длинные так, что даже рук не видно» (цит. по: с. 17).

Русский костюм был многослойным и состоял из нижних и верхних одежд. Крой мужской одежды мало отличался от женского. Даже названия часто совпадали, поэтому к ним прибавлялось определение «женский»: женский кафтан, женская шуба, женский охабень. Верхняя одежда была очень длинной и просторной. Признаком богатства всегда были одежды из дорогих тканей, с очень длинными рукавами и большим количеством пуговиц и украшений.

С XVII в. русский человек больше внимания уделяет своей одежде и внешности, чем раньше. Цари династии Романовых следили за модными веяниями в костюме, но традиции соблюдали строго. На царей равнялось остальное общество. Одежды были яркими, многоцветными. Царь Алексей Михайлович в конце своего правления издал указ, в котором велел своим подданным «...чтоб они иноземных, немецких и иных обычаев не перенимали, волос у себя на голове не постригали, тако ж и платья, кафтанов и шапок с иноземных образцов не носили...» (цит. по: с. 17).

Русский мужской костюм состоял из первых, вторых и третьих одежд, которые надевались одна на другую. Первые – это нижние одежды. Вторые надевались на первые. Их носили как домашнюю одежду, выходили в ней в гости или принимали гостей. Третьи одежды, соответственно, надевали сверху на вторые, в них выходили на улицу.

Первые, нижние одежды, или белье – рубахи и порты (или штаны), – носили все сословия, от крестьянина до царя. Адам Олеарий в своих заметках, собранных во время его путешествия в Московию в XVII в., записал: «Одежда русских мужчин похожа на греческую: они носят рубашки широкие, но короткие, едва достигающие середины бедер, без отложного ворота около шеи. На спине, книзу от плеч, подшивается подкладка в виде треугольника, вышитого красным шелком. У некоторых под мышками и снизу, по обеим сторонам, красиво вышиты ластовицы из красной тафты...» (цит. по: с. 19).

«...Штаны они носят широкие вверху, собранные на тесьме, выпуская их шире или стягивая на ней у же. В зависимости от обстоятельств» (цит. по: с. 21). Эта тесьма, или пояс, называлась «гашник». За него (за гашник) закладывали нож, плеть, ложку. В современном языке сохранилось выражение «прятать в загашник».

Основной верхней одеждой служил кафтан. Он надевался поверх рубахи. Это распахная одежда ниже колен, расширявшаяся

книзу за счет клиньев, вшитых в боковые швы, с длинными рукавами, застегивалась встык с петлицами на груди. К вороту можно было пристегивать высокий стоячий воротник, или козырь, который закрывал собой весь затылок. Существовали многочисленные варианты кафтанов, отличавшиеся по покрою, например зипун, ферязь, становой кафтан, чуга.

Короткий кафтан до колен назывался зипуном. Он застегивался встык. Рукава были обычной длины и застегивались на пуговицы. Еще одной распространенной в XVII в. парадной верхней одеждой была ферязь, от латинского *forensis* – нарядное одеяние. Она могла быть домашней или уличной царской одеждой, на холодной подкладке или на меху. Она надевалась на зипун.

Царь Алексей Михайлович очень любил надевать ездовые ферязи как верхнюю одежду, украшенную нашивками с жемчужными или прорезными «образцами», с изображениями львов, орлов, единорогов, грифонов. При нем появилась новая верхняя одежда, которую в отличие от ферязи стали кроить намного шире и длиннее. Царь дал этой одежде другое название – ферезея, ее могли надевать на прежнюю ферязь. В ферезее царь Алексей Михайлович часто появлялся на молениях в церквах, на торжественных мероприятиях в Кремле. Позже эта одежда приобретает значение официального парадного мундира.

В Оружейной палате хранятся и станковые кафтаны Петра I, сшитые по фигуре «по стану», откуда, скорее всего, и произошло их название. Без боковых разрезов, с короткими, до локтя, рукавами. В талии кафтан перехватывался легким поясом с красивой пряжкой.

Разновидностью кафтана для верховой езды и путешествий была чуга – узкий кафтан, с рукавами по локоть, который подпоясывался кушаком, или поясом. Позже чуга превратилась в род военного мундира и надевалась на зипун.

Часто в описях царской одежды встречается название «терлик». Это одежда восточного происхождения. В терлики были одеты рынды (охранники), которые стояли по сторонам царского трона, вооруженные бердышами.

Поверх перечисленных одежд надевались опашень, охабень или шуба. Само название «опашень» говорит, что эта одежда запахивала или опахивала надетые раньше одежды. Шуба – это исконная русская одежда. Зимние морозы заставляли надевать ее и бога-

тых, и бедных. Шубы шили мехом внутрь, а сверху отделявали дорогим сукном, шелком, бархатом или парчой. Царские шубы были на собольем, лисьем, песцовом, беличьем, горностаевом меху. Шуба могла быть парадной одеждой. Она служила также подарком за хорошую службу.

Царский гардероб был многочисленным и разнообразным. Комнатные одежды царь носил во дворце; ездовые – при выезде за город; дождевые – при плохой погоде; смирные – во время траура; воинские – в военных походах.

Во время торжественных выходов государи облачались в Большой царский наряд. В Большой царский наряд, или Царский чин, входили царские регалии – платно, царские венцы (в том числе и шапка Мономаха), крест Животворящего Древа и золотая цепь, скипетр и держава.

Во время парадных выходов царь надевал парадное царское облачение – платно – верхнюю одежду, длинную, распашную, без воротника, расширенную книзу, с широкими рукавами. Платна шили из самых дорогих тканей, сотканых из золотых и серебряных нитей. Сверху надевали круглый широкий воротник – бармы. Они застегивались на пуговицы, также расшивались жемчугом и драгоценными камнями.

Что касается женской одежды, то строгие средневековые нравы не позволяли подчеркивать фигуру – наряды были широки и свободны, наглухо застегивались сверху донизу. Женские одежды подчинялись единому стилю. Сшитые из тяжелых, на подкладке, тканей, они создавали величественный образ русской красавицы.

Царицы и царевны вели затворническую жизнь. На своей, женской половине дворца, они имели все, кроме свободы. Очень редко появляясь на людях, они не принимали участия в торжественных церемониях, таких как праздничное шествие, прием послов и пир. Во дворце мало кто видел царицу, а когда она выезжала на богомолье в монастыри, окна ее кареты закрывали шторами.

Основой женского костюма, так же как и мужского, была рубаша – нижняя и верхняя. Верхняя рубаша царицы часто служила комнатной одеждой и не предназначалась для посторонних глаз.

Вторые одежды, верхние, – телогрея, шубка, летник, опашень – надевались на рубашу. Ткани, из которых шились верхние парадные одежды, были более тяжелыми и дорогостоящими. Это были золотая и простая камка, атлас, тафта.

Очень распространена была телогрея распашная – трапециевидное, почти до пят платье со множеством (от 15 до 30) маленьких пуговиц или с завязками. Телогреи могли быть холодными, с подкладкой из легкой ткани и теплыми – на меху.

Покрой шубки накладной был похож на телогрею, но надевалась она через голову, как бы накладывалась. Парадные, праздничные или выходные шубки кроились из бархатных венецианских тканей и украшались золотым плетеным кружевом. Благодаря изысканному покрою, дорогим, тяжелым тканям и особым украшениям такая шубка служила верхней торжественной одеждой цариц, подобно царскому платну.

Костюм и дополняющие его предметы являются важным историческим источником, памятником эпохи, который помогает понять бытовую сторону жизни русского средневекового общества. Над изучением повседневной жизни, в том числе древнерусского костюма, работали многие исследователи – историки XIX–XX вв. Несмотря на то что примеров такого платья сохранилось немного, они выстраиваются в определенный хронологический ряд, который помогает воссоздать не только костюм, но и образ царской жизни прошлых столетий.

Э.Ж.

Н. Лебина

СОВЕТСКИЙ ДОМ-КОММУНА: ГРАНИЦЫ ТЕЛА*

1920–1930-е годы в России – время постановки эксперимента по формированию «коммунальных тел», наделенных особым чувством коллективизма. Важным постулатом социалистической утопии была идея коренной переделки человека, превращения его в коммунальное тело, лишенное индивидуалистических инстинктов. Одним из инструментов подобного превращения должно было стать жилье, новые формы которого социалисты-утописты, и прежде всего Ф. Фурье, называли «фаланстерами». Под этим названием имелись в виду дома с общими помещениями для отдыха, образования, детских игр, но и частного пространства для каждого жильца. То есть границы конкретного физического тела защищались индивидуализированным пространством. Здесь люди могли приучаться к коллективизму, освободившись от тягот домашнего труда, от семейных уз, от всего мелкого и частного, что могло затормозить процесс формирования «нового человека». В России «фаланстер» получил название «дома-коммуны».

Однако утопическая теория вошла в противоречие с социальными реалиями. Дело в том, что к 1917 г. в Петрограде и ряде других городов существовали формы жилья, которые с определенной натяжкой можно рассматривать как дома-коммуны. Это рабочие казармы. Личное имущество здесь носило примитивный характер, стиль повседневной жизни также был лишен элементов приватности.

* *Лебина Н.* Советский дом-коммуна: Границы тела // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – М., 2012. – Вып. 23. – С. 133–151.

После совершения социальной революции самая обездоленная часть горожан, жившая в рабочих казармах, ожидала улучшения своего быта. Предложить рабочим переместиться из одной казармы в другую, имеющую лишь другое название, означало для большевистской власти потерю части социальной опоры революции. Жителей рабочих казарм начали переселять в квартиры буржуазии и интеллигенции.

Однако это не означало, что идея «фаланстеров» была забыта российскими коммунистами. Сначала в Петрограде, затем в Москве появились новые коллективные формы жилья, в определенной степени напоминающие коммуны. Уже в 1917 г. в Смольном институте совместно обосновались видные питерские большевики. Там помимо административных служб размещались библиотека-читальня, ясли, баня, музыкальная школа, столовая. Каждая семья имела отдельное жилье. Обитателей обслуживали более тысячи рабочих и служащих. Безопасность обеспечивали красноармейцы и матросы. В данном случае можно констатировать заботу власти о коллективном теле новой номенклатуры, которому обеспечивалась индивидуализация физического пространства.

Значительно комфортнее жилось представителям большевистской верхушки в так называемых домах Советов. В Москве в общежитие-коммуну была преобразована гостиница «Националь», где жили Ленин, Крупская, Свердлов, М. Ульянова. В Питере элита жила в Астории.

Советским и партийным активистам, не обладавшим длительным партийным стажем и не занимавшим высокие должности, а также некоторым представителям интеллигенции удавалось расположиться в более скромных коллективных жилищах, получивших название «отели Советов». Это были общежития комнатной системы с общими кухнями. Здесь границы физических тел соблюдались не с такой тщательностью, как в домах Советов.

Некое подобие коллективного жилья являли собой в 1918–1922 гг. петроградский Дом литераторов, а также знаменитый Дом искусств.

Немногочисленные и сугубо элитарные советские фаланстеры не имели никакого отношения к идее формирования новой коммунальной телесности. Они помогали советской бюрократии и приближенной к ней части интеллигенции выжить в экстремальных условиях. В 1923 г. ВЦИК и СНК РСФСР специальным декретом

приостановили процесс разрастания числа желающих пожить в элитарных советских домах Советов. Гостиницы стали возвращаться к выполнению своих традиционных функций, а номенклатура стала перебираться в отдельные квартиры.

Но сама идея «коммунитаризма», который должен был сформировать идеальные коммунальные тела, продолжала развиваться. В первой половине 20-х годов приживать фаланстеры на российской почве попытались комсомольцы. Чаще всего это была индивидуальная инициатива. Молодые люди организовывали общее жилье в старых фабричных казармах, объединяясь вместе для преодоления материальных трудностей. Проблемы физического комфорта, подразумевающего определенную сегрегацию физических тел, не обсуждались. Зато коллективизация быта там была доведена до крайности. В Петрограде более трети юношей и девушек, проживающих в импровизированных фаланстерах, не имели отдельной постели (с. 139).

Коммуны, своеобразные советские фаланстеры, на государственном уровне возродились лишь в конце 20-х годов. В это время в стране развернулась политико-архитектурная дискуссия о типах рабочих жилищ, главным из которых признавался дом-коммуна. Главенствующей стала мысль о том, что нового человека невозможно сформировать в условиях старых архитектурных пространств, т.е. в зданиях привычной планировки.

Активное включение архитекторов-конструктивистов в дискуссии о домах-коммунах позволило поставить вопрос о принципах регламентации пространства, а соответственно и границах телесности в этих новых формах жилья. В 1928 г. Центризжилсоюз выработал специальную инструкцию – «Типовое положение о доме-коммуне», согласно которой коммунары, въезжающие в новый дом, должны были отказаться от мебели и предметов быта, накопленных предыдущими поколениями (с. 141). Этот постулат свидетельствовал о попытке разрушения привычных границ телесности, которые формируются часто с помощью пространства со специфическим вещным наполнением.

В некоторых новых постройках была произведена попытка реализовать тип коллективного жилья, существовавший в двух формах. Первая – двух-четырёхкомнатные семейно-индивидуальные квартиры с умывальником, подобием кухни и с персональным ватер-клозетом. Но уже ванно-душевой комплекс предполагался один на

несколько квартир. Вторая форма жилья включала отдельные жилые комнаты, соединенные с небольшим помещением для разогревания пищи. Остальные удобства были общими и располагались в коридорах. При этом не оговаривалось, на сколько человек должны были приходиться душевая точка, раковина или туалет. По сути дела считалось, что совместное использование обязательных гигиенических атрибутов нормальной жизни позволит быстрее осуществить переход к развитому коллективному быту. Еще в более жесткой форме идею коллективизации высказал архитектор Н. Кузьмин. Он планировал сделать в доме-коммуне общие спальни на шесть человек. Муж и жена на законном основании могли в соответствии с особым расписанием уединяться в «двухспальню» или «кабину для ночлега» (с. 142).

В целом из-за недостатка средств настоящий дом-коммуна не был построен. Однако власть не оставляла идею формирования коммунальных тел с помощью советского жилья после неудачных попыток возведения специализированных советских фаланстеров. Конструирование нового человека было возложено на бытовые коммуны, где обязательным условием считалось совместное проживание. Коллективизация быта, как и в начале 20-х годов, вновь стала вестись подсобными средствами, но делалась это уже с государственного благословения.

Жилищное строительство не поспевало за бурным ростом количества рабочих, и профсоюзы и комсомол вновь вернулись к идеям коммун. Коммуны стали образовываться на основе ударных производственных бригад при заводах и фабриках. Поселялись коммунары в совершенно не приспособленных для общего проживания помещениях: старых казармах, красных уголках при клубах, в комнатах коммунальных квартир. Во многих случаях члены коммуны обобществляли 40–60, а иногда и 100% заработка. Запрещалось, например, по собственному желанию покупать себе вещи без санкции коллектива. Деятельность коммун носила политизированный характер.

Официально коммуны существовали до 1934 г., точнее, до XVII съезда ВКП (б), охарактеризовавшего движение по их созданию как «уравниловско-мальчишеские упражнения» «левых головотяпов» (с. 148). К этому времени в советском обществе уже сформировались устойчивые элитные слои, которым необходимо было создавать приличные условия жизни. Во властном дискурсе

советских архитекторов второй половины 30-х годов все большее место занимала так называемая интимизация жилого пространства, что было в определенном смысле показателем изменений представления властных структур о границах тела, определяемых жильем. Действительно, сталинская градостроительная политика внешне базировалась на индивидуализации жилищного пространства, но коснулось это, в первую очередь, привилегированных слоев советского общества. В остальных случаях вопросы предоставления жилья решались путем покомнатного расселения, где границы тела определялись официальными жилищно-санитарными нормами, реальные размеры которых постоянно уменьшались.

В условиях социалистической действительности попытки создания коллективного жилья натолкнулись на сложные социально-экономические и культурно-политические реалии, в которых сконструировать оптимальные границы коллективных тел не удалось.

Т.А. Фетисова

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Л.Н. Кошетарова

КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ РЕКЛАМЫ*

Реклама становится частью повседневного быта человека. Являясь инструментом, с помощью которого общество и его субъекты достигают поставленных целей, реклама диктует стиль жизни, меняет нравственные нормы, формирует эстетические идеалы, устанавливает новые традиции. Реклама – специфический способ творческой самореализации человека, в рамках которого происходит конструирование, трансляция и потребление рекламных образов, вмещающих в себя как объективную рекламную идею, так и субъективные свойства своего создателя. Кроме того, каждое рекламное произведение непроизвольно воспроизводит специфическую культуру своей эпохи, присущие ей мировоззрение и художественный стиль.

Реклама представляет собой особую смыслообразующую часть современной реальности, в рамках которой происходит постоянный процесс продуцирования и потребления различных значений и смыслов. Как феномен культуры реклама наделяет свои произведения различными значениями, формируя тем самым многообразную знаковую систему, через которую происходит накопление, поддержание и организация социально значимого опыта.

Понятие «смысл» отличается от понятия «значение». В отличие от объективированного значения (предметно выраженного образа или понятия) смысл чаще связывают с субъективным пони-

* Кошетарова Л.Н. Культурные смыслы рекламы. – Тюмень: РИЦ ТГАКИиСТ, 2012. – 149 с.

манием культурных средств. Смысл – это способ, с помощью которого задается значение. Текст может иметь только одно значение, но несколько смыслов, или не иметь значения (если в реальности ему ничто не соответствует), но иметь при этом смысл.

Несовпадение значения и смысла является одной из особенностей рекламы, объясняющей ее существование в культуре. Значение ее произведений непосредственно связано с конкретной рекламируемой вещью или подразумеваемым идеальным предметом. Формируя новые культурные значения, реклама опирается на уже сложившуюся систему общезначимых культурных смыслов и, перерабатывая их, вводит в повседневную жизнь человека новые нормы и ценности.

Условием возникновения культурных смыслов в рекламных произведениях является преемственность общественно значимых ценностей, заложенных в различные мировоззренческие структуры человеческого общества. Основными формами культуры, способными к воспроизведению смыслов, считаются артефакты, знаковые системы и модели поведения. Традиционно больше всего внимания уделяется знаковым системам, которые включают в себя основные источники возникновения культурных символов: мифы, архетипы, символы.

Специфика символизации в рекламе заключается в особом процессе выражения рекламной идеи, конкретной опредмеченной фигурой которой выступает рекламный образ-символ. Носителями особых значений в рекламе являются облаченные в символическую форму фирменные знаки и торговые марки. Символ, заложенный в торговом знаке, призван выявлять сильные стороны рекламируемого продукта (или его производителя) и акцентировать на них внимание потребителей. Однако символическое название продукта начинает эффективно работать только в подходящем для него мифическом контексте, поэтому его, как правило, сопровождает лаконичная потребительская легенда, позволяющая рекламному символу раскрыть весь свой потенциал.

Реклама представляет собой особый мир идей. Рекламная идея – это не то, что можно увидеть нормальным зрением, а то, что постигается посредством интеллектуального созерцания. Современная реклама пытается отождествить реальную вещь с ее образом, она предлагает зрителю самому убедиться в достоинствах товара, но для этого он должен воспринимать рекламный сюжет совер-

шенно особым образом. Созерцание рекламы – это не обыкновенное восприятие обыкновенных предметов, а восприятие их в виде мира идей, значений и сущностей, часто стоящих над материальными вещами. Рекламный образ – это не образ реального мира, не буквальное его отражение, а преобразование действительности под специфическим углом зрения.

Реклама рождается практически одновременно с возникновением первых человеческих сообществ. В формировании такого сложного феномена культуры, как реклама, участвовал целый комплекс культурных предпосылок, соединение которых вызвало к жизни качественно новое явление – проторекламу – совокупность звуковых, изобразительных, предметных знаков и символов, имевших сигнальный и демонстрационный характер.

На протяжении всего своего развития реклама усваивала историю художественной культуры и всегда пыталась вписаться в нее. Именно поэтому образы рекламы различных культурных эпох обладают рядом устойчивых логико-смысловых характеристик, которые позволяют определить, к какому периоду принадлежит тот или иной рекламный образец.

Протореклама подобно всему первобытному искусству была основана на знаках и символах. Символы – ее основной язык, и именно посредством символики осуществляется подавляющее число демонстративных процессов, касающихся как отдельных индивидов, так и сообщества в целом.

В проторекламной демонстрации выделяются такие функции, как охранная (амулеты, обереги, тотемы); производственная (авторские метки, знаки собственности); социально-политическая (внешняя демонстрация лидерских качеств для достижения социального престижа и власти). Носителем значимой демонстративной информации в первобытном обществе, как правило, выступало тело человека. Не будучи оформленной в отдельный род деятельности, реклама еще не преследовала рекламных целей (в современном понимании), но несла значимые для сообщества сакральные смыслы.

Предметно-изобразительная реклама античного общества преимущественно представляла собой уличные росписи или вырезанные на глине, дереве и камне таблички. Надписи на столбах, табличках и стенах Древней Греции в основном несли в себе сообщения, в которых перечислялись товары и ближайшие события.

В рекламе античного общества заметен переход от идеациональных (имеющих преимущественно сакральное значение) проторекламных форм к более чувственным образным формам. Античная реклама еще сохраняет в себе символические формы воплощения значений: гербы на щитах воинов, эмблемы ремесленников, но в то же время уже появляются и предметно-символические изображения конкретных товаров.

В демонстративных формах рекламы, представленных скульптурами известных граждан, антропометрически обнаруживаются не только их личный героизм, величие, мудрость или сила, но и присущее всей античной эпохе состояние гармоничного равновесия, соразмерности, уважения к своим изначальным телесным формам.

В средневековой культуре вновь наблюдается возрастание значимости проторекламных символов и текстов. Очередной виток проторекламы особенно ярко заявляет о себе в процессе распространения христианских религиозных представлений, в деятельности пастырей, проповедников, миссионеров, поскольку демонстративный компонент был первостепенно важен для обращаемых к новым святыням язычников. Основой средневековой рекламы была рыцарская и ремесленническая геральдика.

Источником будущих плакатных форм рекламы стала средневековая гравюра, представлявшая собой бумажный ксилографический оттиск на темы религиозных сюжетов.

В XIII в. идеациональная культура начинает клониться к упадку, а визуализм обнаруживает тенденцию к усилению. Основной формой проявления этого становятся яркие живописные вывески, исполненные красками по стенам или на специальных досках.

Начиная с XV в. визуальная культура стремительно прогрессирует. На смену глубоко символическому искусству Средневековья приходят абстрактные и «земные» аллегории. Наиболее значимым событием этого времени, вошедшим в историю рекламы, стало изобретение Иоганном Гутенбергом в 1440 г. съемного шрифта. Это дало жизнь первым рекламным формам массового назначения – печатным объявлениям, листовкам, афишам и др.

В XVII в. Европа вступила в эпоху Нового времени. В этот период живопись уступает первенство театральному искусству, на смену которому приходит музыка, а затем литература. Здесь постепенно пути искусства и рекламы начинают расходиться. Пово-

ротной вехой в развитии западноевропейской рекламы Нового времени можно считать появление периодической прессы, интенсивно размещавшей на своих страницах рекламные объявления. Затем реклама активно восприняла фотографию, которая позволяла показать товары, людей и места продаж не глазами живописца, а такими, какие они есть на самом деле.

В преддверии XX в. реклама, уже освоившая чисто практические функциональные задачи, все активнее вовлекается в процесс эстетического саморазвития и избыточной образности, автоматически выходя за рамки чисто деловой коммерческой сферы. Именно в это время реклама превращается в престижную и избыточно эстетизированную сферу на стыке коммерции и культуры.

С конца XIX в. и до настоящего времени в искусстве и рекламе наблюдается параллельное сосуществование визуализации и символизма. В рекламе формируется потребность в некой потенциальной материализации всех образов (рекламируемых продуктов), в их оживлении. Рекламе необходимо, чтобы образы рекламируемых предметов не изображали, не обозначали, но воплощали бытие мечтаний и фантазий.

Высшей ценностью современной рекламы выступает потребление, которое понимается как неотъемлемое проявление человеческой жизни. В стремительно меняющемся мире человек вынужден непрестанно адаптироваться к новому, поскольку среда его обитания, жизненный путь, ориентиры жизни меняются соответственно быстрым изменениям потребляемой информации. В адаптациях постоянно изменяющихся стилей жизни он ищет свою новую идентичность и индивидуальность, в чем ему помогает реклама, которая не просто информирует потребителя о конкретном товаре или услуге, а проецирует его желания на предложенные стереотипы общения и поведения, формируя тем самым соответствующий стиль жизни.

Как неотъемлемая часть культуры реклама представляет собой особое, не тождественное искусству эстетическое конгломеративное явление. От искусства рекламу отличает прагматическая цель, наличие внеэстетических компонентов, отсутствие таких признаков, как уникальность и аура. Кроме того, рекламное произведение изначально наполняется лишь значениями, эстетические же смыслы могут возникнуть в нем лишь спустя какое-то время, в процессе осознанной интерпретации рекламных артефактов. Когда со временем значения рекламы теряют свою актуальность, на первый

план выходит ее образ, становящийся источником возникновения смысла. В качестве примеров можно привести рекламные вывески, щиты и плакаты, написанные выдающимися художниками.

Тем не менее эстетический рекламный образ является нехудожественным образом, поскольку создается не в свободном творческом акте, а подчинен определенному маркетинговому брифу, определяющему формально содержательные параметры рекламного обращения (тип позиционирования, целевая аудитория, рекламная стратегия и др.). Хотя в процессе создания рекламного обращения, безусловно, присутствует творческое начало, способы его создания глубоко технологичны.

Однако несмотря на различия, рекламный и художественный образы имеют и общие черты, поскольку строятся и создаются с помощью одних и тех же художественных средств и обращаются, в первую очередь, к эмоциональной сфере человеческого опыта. Одной из общих черт является условность в отражении реальности. Образы рекламы и искусства роднит апелляция к ассоциативной стороне мышления. Благодаря своей знаково-символической природе художественный и рекламный образы отражают и изменяют действительность путем привнесения в нее своих идеалов. Метафоричность – еще одна общая черта рекламного имиджа и художественного образа. Объединяющим моментом в понимании образа в искусстве и рекламе является слияние в нем идеального и реального, объективных и субъективных начал одновременно.

Результаты сравнительного анализа образов рекламы и искусства дают основания рассматривать рекламный образ-имидж как феномен, способный к эстетическому смыслообразованию.

Современная реклама представляет собой противоречивое творимое людьми смысловое пространство, в котором наряду с позитивным потенциалом рекламных образов присутствуют скрытые манипулятивные формы психологического давления. Этот процесс обусловлен кризисом всей системы ценностей современной культуры, в которой нравственный категорический императив оказался вытесненным гедонистическими соображениями эгоистической целесообразности, соблазном и принуждением.

Т.А. Фетисова

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Л. Горалик

«СТЫДНО, КАК ВО СНЕ». АДЕКВАТНОСТЬ КОСТЮМА: СУБЪЕКТИВНАЯ ТРЕВОГА И ПОИСК ОБЪЕКТИВНЫХ ФАКТОРОВ*

Многим понятно, какого масштаба тревогу, стресс, а иногда и длительную травму может нанести переживание «костюмной неадекватности». При этом очевидно, что наши реакции на те или иные переживания, связанные с костюмом, – вещь глубоко индивидуальная, часто зависящая от нашего внутреннего устройства при полном отсутствии формальных внешних факторов.

Субъективный психологический механизм проекций, всегда лежащий в основе распознавания и декодирования костюмных сигналов в социальных ситуациях, дает естественные сбои в эпоху распада жестких кодов. Процесс распада многих социальных институтов, начавшийся в России в 1960-е и резко обострившийся в 1990-е годы, когда среди прочего деконструкции подвергся даже архаичный институт повседневного делового костюма, повлек за собой естественное обострение у обывателя тревоги по поводу собственного умения «соответствовать» той или иной ситуации. По мере расширения допустимых вариантов костюма для любой социальной ситуации у обывателя сложилось четкое ощущение, что коды распались, но не исчезли, т.е. стало допустимо многое, но не все. В результате обыватель оказывается в сложнейшей ситуации отсутствия любых объективных ориентиров, помогающих

* *Горалик Л.* «Стыдно, как во сне». Адекватность костюма: Субъективная тревога и поиск объективных факторов // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – М., 2012. – Вып. 23. – С. 191–208.

принимать решения относительно собственной одежды. Эти решения, таким образом, отходят полностью в область субъективного.

В этой ситуации делается естественная попытка нащупать некоторые константы, способные если и не заменить собой своды правил, то хотя бы способствовать избежать тех или иных фрустрирующих ошибок в одежде. Естественно, такие константы обычно оказываются лежащими в области эстетики, а не этикета, т.е. включается способность приближать конкретного носителя к пусть и субъективно понятому идеалу красоты. Другим таким ориентиром служит «гармоничность» – опять же понятое субъективно приемлемые сочетания цветов, «классические» силуэты.

Первое ощущение, которое возникает в момент осознания неуместности собственного костюма, – это риск быть «неправильно понятым». Но варианты этого оказываются очень разными. Один вариант – опасность привлечь нежелательное внимание, особенно в местах, где это внимание может быть выражено нежелательным способом: в незнакомой компании, в ночном клубе. Второе – быть неправильно понятым во время прямой коммуникации с людьми, иногда даже знакомыми. Еще одним часто упоминаемым переживанием оказывается боязнь «быть осмеянным». Следующим по частоте упоминаний оказывается опасение быть принятым за человека, который «не знает, как надо», т.е. не привыкшего общаться в приличном обществе. Так же часто упоминается страх выглядеть бедным. И наконец, часто упоминается опасение быть принятым за человека, который «слишком старается», – переживание, близкое к опасению быть «разгаданным» в качестве человека, не уверенного в себе и слишком старающегося хорошо выглядеть.

С наибольшей остротой переживаются ситуации, в которых человек полагает, что должен был бы соответствовать некоторому коду – и не сумел этого сделать. Оставляя в стороне сюжеты, касающиеся чрезмерной обнаженности, самыми болезненными оказываются ситуации несоответствия там, где, казалось бы, правила сколько-нибудь сохранены. Очень много таких ситуаций связано с работой и присутствием на рабочем месте. Здесь сильнее всего ощущается фрустрация, вызванная сочетанием распада кодов, памяти о них и существования (все-таки) определенных рамок, пусть и относительно размытых.

Сравнительно близко к ситуациям, когда «неуместность» вызвана нарушением сколько-нибудь устойчивых правил, лежат ситуации, когда человек чувствует себя «пере-одетым» или «недо-

одетым» – т.е. неверно оценившим не только костюмные законы, но и модальность одежды. Обе ситуации очень болезненны еще и потому, что зачастую человек опасается трактовок, связанных не с его социальными навыками и знаниями, а с его материальным благосостоянием. В частности, «недо-одетость» может быть истолкована как признак бедности, а «пере-одетость» как желание продемонстрировать свой достаток. Эта тревога только усиливается, когда у человека возникает ощущение реального классового несоответствия, а не только «костюмной ошибки».

Еще один тип болезненных переживаний, связанных с неуместностью собственного костюма, имеет отношение к интерпретации возрастных правил. Подобные ситуации можно объяснить распадом костюмных кодов, отличавшихся когда-то сравнительным единством для представителей одного поколения в одной социальной стране.

Определенную трудность представляют собой сюжеты, в которых человек описывает себя как одетого для той или иной ситуации слишком модно. Человек здесь, казалось бы, вполне следует правилам, диктуемым (в его понимании) текущей модой, однако само его положение на шкале «модности» оказывается неправильным применительно к данной ситуации.

Стратегии, которые выбирает человек, ощущающий неуместность своего костюма в той или иной ситуации, отличаются разнообразием: от «немедленно спрятаться и при первой возможности уйти» до «вызывающе так и ходить». Однако подавляющее большинство предпочитает менее радикальные меры, помогающие не выйти за пределы оценочной шкалы, но так или иначе скорректировать свое место на ней.

Наиболее простой мерой оказываются изменения собственного костюма в пределах моментально возможного. При этом у многих ощущение тревоги бывает настолько велико, что они не могут удержаться, чтобы не объяснить возникшую ситуацию, не оправдаться за свой внешний вид.

Еще более остро, чем вопрос коммуникации с другими в ситуациях «неуместно одетого» человека стоит вопрос «коммуникации с собой»: снижения собственной тревоги, устранения еще более нелепой ситуации из-за скованности или растерянности. Наиболее распространенной методикой оказывается обращение к собственному чувству юмора. Но иногда удар по самолюбию оказывается

настолько тяжелым, что смеховое отстранение не помогает. Тогда зачастую в ход идет своего рода «подмена шкалы». Неудачно одетый человек обращается к какой-нибудь объективной шкале, на которой, по его мнению, может набрать больше очков. Разновидностью этой стратегии является ее инверсия: когда человек обращается к критике окружающих, уходя от субъективной темы костюма к каким-нибудь объективным (по его мнению) ценностям.

Т.А. Фетисова

В. Чернова

МЕЧТЫ И РЕАЛИИ НЕРЯДОВОЙ СОВЕТСКОЙ МОДНИЦЫ*

Переписка Лили Брик и Эльзы Триоле на пятую часть посвящена моде и одеванию, что немало. Дискурс моды в переписке можно назвать дискурсом модных передач и посылок, что обнаруживает весьма интересную проблему эквивалентности обменов между обществом потребления (Франция) и обществом дефицита (СССР).

Сразу же стоит отметить, что эти две яркие женщины не были рядовыми советскими модницами. Обе вращались в рафинированной среде литераторов, критиков, поэтов, художников – светской богемы, жизнь которой сильно отличалась от жизни простых советских граждан. Лили Брик благодаря своим знакомствам и связям имела возможность время от времени выезжать за границу, что означало доступ к красивым нарядам и вещам. Мать Лили и Эльзы работала во Всероссийском кооперативном обществе в Лондоне и присылала оттуда Лиле вещевые посылки. Эльзе в этом отношении повезло даже больше, чем Лиле – она с 22 лет жила во Франции. Однако несмотря на все это, обе женщины были не менее ловкими и практичными в отношении моды и своего внешнего облика, нежели простые советские женщины.

Интересным является то, что в разные временные периоды насыщение писем «модными» сюжетами было различным. Так, в письмах 1920–1930-х годов этой теме посвящено не так много места, если учесть молодость обеих женщин. Это объясняется

* *Чернова В.* Мечты и реалии нерядовой советской модницы // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – М., 2012. – Вып. 23. – С. 301–321.

идеологией бытового аскетизма, доминировавшей в СССР в 1920-е годы. В середине 1930-х годов с изменением курса страны в направлении повышения уровня жизни среднего класса – основного социального слоя, поддерживавшего действующую власть, стало изменяться и отношение к моде: ее стали популяризировать и «продвигать» в массы. В переписке это заметно по незначительному, но увеличению модной тематики.

На период с 1945 по 1950 г. приходится самая значительная доля «модного» дискурса – больше трети, что скорее всего объясняется вынужденным шестилетним перерывом в переписке, связанным с репрессиями, ужесточением советского режима в отношении «вражеской заграницы» и последующей войной.

В 1950-е годы доля дискурса моды в переписке снижается и приближается к доле первых двух десятилетий переписки. Появляется новая тема – старости и болезней, беспокойства о самочувствии. В этом ключе модные события в письмах Брик – Триоле приобретают новые ценностные ориентации: акцент делается на рациональные и утилитарные свойства одежды и обуви.

Эльза и Лилиа и в преклонном возрасте оставались настоящими женщинами, сохранив интерес к моде, красивой одежде и своему внешнему облику, что доказывают оживленные развернутые описания обсуждаемых «модных» событий и покупок из жизни сестер.

Молодость Лили и Эльзы пришлась на период эпохи дефицита, в условиях которого недостаток доступных и подходящих фабричных вещей компенсировался зачастую их самостоятельным изготовлением «на дому». Сестры, судя по письмам, не обладали высочайшим уровнем мастерства, чтобы полностью отказаться от готовой одежды, но очевидно то, что они неплохо шили для себя простые вещи – платья, юбки и блузки. Они также собственноручно ушивали сапоги и ботинки, изготавливали шляпки, бусы и другие аксессуары.

Несмотря на то что в Париже можно было купить и красивую обувь, и изящные туалеты, Эльза, особенно в нелегкие времена, не раз прибегала к «альтернативным» повседневным практикам «самоконструирования», помогавшим советским женщинам «ларировать» между тем, что «можно», между тем, что красиво и удобно, и тем, что продается в магазинах.

Один из таких сложных периодов выпал на первые годы совместной жизни Эльзы и Луи Арагона, когда Арагон только начал пробивать себе дорогу в литературном мире. Эльза начала делать на продажу ожерелья из ракушек, искусственного жемчуга и всяких бытовых мелочей.

Постоянный дефицит и советская идеология хорошего вкуса, эквивалентного бережливости и накопительству, порождали особое отношение ко всем вещам в доме, в том числе и к предметам одежды. Люди того времени всеми силами старались продлить жизнь своих вещей. Приспособление к дефициту в виде переделки, перелицовки и превращения старого в новое стало характерной чертой и практикой советского потребительского поведения. Из писем сестер видно, что ими переделывалось абсолютно все – платья, костюмы, сумки, белье, верхняя одежда.

Практика передачи вещей «по наследству», «донашивания» и их многолетнего хранения – чаще в рамках одной семьи – в советское время была народной нормой и еще одной вынужденной стратегией продления жизненного цикла вещей. Так, девушки носили платья, костюмы и кофточки своих матерей и старших сестер, парни донашивали отцовскую одежду. Однако ритуалы обмена предметами одежды и их передачи распространялись также и на друзей, приятелей и коллег по работе.

Переписка показывает, что традиция «от старших – младшим» Лилей и Эльзой не соблюдалась, все было скорее наоборот, именно Лиля (будучи старшей), донашивала наряды младшей сестры, имевшей больше возможностей приобрести хорошие вещи.

Наиболее часто описываемым «модным» событием в переписке были «подарочки» – посылки и передачи, помогающие двум сторонам восполнить недостающие в повседневной жизни ресурсы. Из Франции доставлялись духи, косметика, шляпки, чулки, предметы роскоши, в периоды острого дефицита – обувь и одежда. Из СССР отправлялись советские сладости, чай, кофе, консервы и мыло (в первые послевоенные годы), сшитые на заказ у знакомой портнихи вещи и главным образом икра.

В условиях всеохватывающего идеологического прессинга и тотального дефицита советские женщины всеми силами старались хоть как-то выделить и обозначить себя, очертить свою индивидуальность. Творческая интеллигенция, несмотря на обывательское мнение, что богема живет в параллельном измерении и, несомнен-

но, в лучших условиях, жила все в том же советском обществе, в котором правили товарный голод, блат и черный рынок. Просто волею обстоятельств представители творческих профессий старались выделиться в еще большей степени, чем остальные.

Переписка двух известных женщин Лили Брик и Эльзы Триоле показала, что народная поговорка «голь на выдумку хитра» применима не только к простым советским женщинам, но и к представительницам привилегированных слоев общества в эпоху тотального дефицита.

Т.А. Фетисова

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Дмитрий Быков

ЛЕВ ГУМИЛЁВ*

Историк и археолог, специалист по Средней Азии Лев Николаевич Гумилёв был сыном поэтов Николая Гумилёва и Анны Ахматовой. Он родился в Царском Селе 1 октября 1912 г. Учился в школе г. Бежецка. В Ленинграде в 1934 г. Гумилёв поступил на исторический факультет университета, но в 1935 г. он был исключен из ЛГУ и арестован. Освобожден по просьбе матери и восстановился в ЛГУ. В 1938 г. Льва Гумилёва вновь арестовывают и осуждают на пять лет лишения свободы.

Л.Н. Гумилёв отбывал срок в Норильске, в Норильлаге. По отбытии срока он добровольно вступил в 1944 г. в ряды Красной армии и воевал на 1-м Белорусском фронте, участвовал в штурме Берлина. Был награжден медалями «За победу над Германией» и «За взятие Берлина». После демобилизации в 1945 г. Л.Н. Гумилёв восстановился в ЛГУ, который окончил в 1946 г. В декабре 1948 г. Гумилёв защитил в ЛГУ кандидатскую диссертацию на тему «Подробная политическая история тюркского каганата» и начал работать в Музее этнографии народов СССР.

В ноябре 1949 г. Л.Н. Гумилёв был вновь арестован и осужден на 10 лет. Срок отбывал в лагере около Караганды, а также в Саянах и в Омске. В мае 1956 г. Гумилёв был реабилитирован в связи с отсутствием состава преступления. Он жил в Ленинграде, работал в Эрмитаже, а затем – в Научно-исследовательском институте географии при ЛГУ. В 1991 г. Лев Николаевич Гумилёв был из-

* *Быков Д.* Лев Гумилёв // Дилетант. – М., 2012. – № 10, окт. – С. 86–92.

бран академиком Российской академии естественных наук (РАЕН). Скончался Лев Николаевич Гумилёв в Санкт-Петербурге 15 июня 1992 г.

Л.Н. Гумилёв – автор «пассионарной теории этногенеза», изложенной в его 11 книгах, из которых главная – «Этногенез и биосфера Земли»¹. Согласно Гумилёву, этнос – это группа людей, которые объединены стереотипом поведения и принятыми нормами. Этногенез есть происхождение народа, причем «откуда этнос берется и куда девается – непонятно» (с. 88). Пассионарность представляет собой способность людей действовать вопреки личной выгоде, а высший уровень пассионарности, по Гумилёву, – это способность отдать жизнь за идею.

Автор реферируемой статьи считает, что теория Л.Н. Гумилёва сходна с тремя другими теориями: с учением Арнолда Тойнби (1889–1975) о цивилизациях; с «философией жизни» Освальда Шпенглера (1880–1936) и с евразийством Н.К. Рериха (1874–1947). Из этих трех теорий Гумилёв мог знать только «Закат Европы» Шпенглера, поскольку первый том работы был переведен на русский язык в 1923 г.

К Европе Гумилёв питал воистину шпенглеровское недоверие. Дело в том, что «один из главных мотивов его теории – неприятие Запада, уверенность в его исчерпанности» (с. 89). Согласно евразийству Гумилёва, монголо-татарская Орда была не злой и не враждебной, а силой дружелюбной и покровительственной. В доказательство своей теории Лев Гумилёв приводил тот факт, что Орда не трогала христианских храмов. Вообще он считал, что «в русской душе гораздо больше восточного фатализма и отваги, нежели западного расчета» (с. 89).

Бесспорной ценностью работ Л.Н. Гумилёва автор реферируемой статьи считает способность увлекательно говорить об истории. «Он объяснил мир и сделал это просто, доходчиво, почти гипнотически», – заключает автор (с. 91).

И.Г.

¹ Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 526 с.

ГРАФ А.К. ТОЛСТОЙ

Алексей Константинович Толстой (1817–1875), писатель, драматург, поэт, происходил с материнской стороны из рода Разумовских (прадед – украинский гетман Кирилл Разумовский). А.К. Толстой писал стихи с раннего детства, первая его печатная публикация – повесть «Упырь» (1841, под псевдонимом Красногорский). В.Г. Белинский написал об этой повести положительную статью.

В 40-е годы XIX в. А.К. Толстой начинает работать над историческим романом «Князь Серебряный» (1863). В 50–60-е годы создает ряд баллад и лирических стихов, которые печатаются в «Современнике». В это же время А.К. Толстой в сотрудничестве со своими двоюродными братьями А.М. и В.М. Жемчужниковыми создает образ *Козьмы Пруtkова*. Комический персонаж, поэтичный чиновник высмеивал самодовольство и пошлость николаевских бюрократов. Был опубликован и вымышленный портрет Козьмы Пруtkова в юмористическом приложении к журналу «Современник». В 1859–1863 гг. в «Искре» и «Современнике» печатались пародии и афоризмы Козьмы Пруtkова, а в 1863 г. авторы объявили о его смерти.

В 40–50-е годы А.К. Толстой был на дипломатической службе, но в 1861 г. он уволился и занялся исключительно художественным творчеством. Драматическая трилогия, состоящая из трагедий «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Фёдор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870), ставится на сценах русских театров по сей день, а в 1898 г. постановкой трагедии «Царь Фёдор Иоаннович» был открыт Московский Художественный театр. В этой драматической трилогии изображена русская жизнь конца XVI – начала XVII в. и правление трех самодержцев: тираничного Ивана Грозного, мягко-сердечного Фёдора Иоанновича и мудрого Бориса Годунова.

В 1873 г. граф Алексей Константинович Толстой был избран членом-корреспондентом Петербургской академии наук. Русские дворяне Толстые стали графами с начала XVIII в.

Проникновенная лирика А.К. Толстого с ярко выраженным песенным началом подвигла многих композиторов написать музыку к его стихам. Русскими композиторами Н.А. Римским-Корсаковым, П.И. Чайковским, М.П. Мусоргским, А.Г. Рубинштейном, С.И. Танеевым и др. написана музыка к более чем 70 стихотворениям А.К. Толстого: «Средь шумного бала, случайно...», «То было раннею весной», «Колокольчики мои», «Коль любить, так без рассудку», «Край ты мой, родимый край», «Спускается солнце за степи» и др. Это как бы психологические новеллы в стихах:

*Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль,
Колодников звонкие цепи
Взмечают дорожную пыль.*

*Идут они с бритыми лбами,
Шагают вперед тяжело,
Суровые сдвинуты брови,
На сердце раздумье легло.*

*Идут с нами длинные тени,
Две клячи телегу везут;
Лениво сгибая колени,
Конвойные рядом идут...*

*Слышен звон кандалный,
Путь сибирский дальний:
Нашего товарища на каторгу ведут...*

В стихотворных политических сатирах «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (опубл. 1883), «Сон Попова» (опубл. 1882) и др. А.К. Толстой «подверг беспощадному осмеянию исторические явления, которые, как он считал, породили современную ему политическую систему»¹.

И.Л. Галинская

¹ Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 7. – С. 542.

МЭРИЛИН МОНРО*

Американская киноактриса Мэрилин Монро была найдена мертвой у себя дома в Лос-Анджелесе в ночь с 4 на 5 августа 1962 г. Она отравилась барбитуратами (снотворными и наркотическими средствами).

Мэрилин Монро (настоящее имя и фамилия – Норма Джин Бейкер) родилась в 1926 г. Она была внебрачной дочерью Глэдис Перл Бейкер. По материнской линии у Монро были шотландские и ирландские корни, а имя ее отца и его происхождение – предмет споров историков и фанатов по сей день. Мать Мэрилин Монро пережила дочь на 22 года.

В 1942 г. Норма Джин Бейкер в первый раз выходит замуж. Ее муж – офицер полиции Джеймс Доггерти – вскоре уходит на фронт, а после войны они разведутся. В 1946 г. Норма Джин Бейкер подписывает контракт со студией «20 th Century Fox» и меняет имя на *Мэрилин Монро*. Ни одной роли в фильмах этой фирмы вначале она не получала, только мелькала в массовках.

В 1949–1950 гг. Монро исполняла эпизодические роли в фильмах «Асфальтовые джунгли» и «Все о Еве». В 1959 г., когда вышел фильм «Некоторые любят погорячее» (в советском прокате – «В джазе только девушки»), Мэрилин Монро удостоилась премии «Золотой глобус» за лучшую женскую роль. В 1961 г. Мэрилин Монро разводится с известным драматургом Артуром Миллером, за которого она вышла замуж в 1956 г.

Премию «Золотой глобус» Мэрилин Монро вновь получает в 1961 г. за роль в фильме «Неприкаянные» режиссера Джона Хьюстона. Приз «Самая популярная актриса года» Мэрилин Монро

* *Корецкий В., Мильчин К.* 50 лет Мэрилин Монро // Русский репортер. – М., 2012–2013. – № 50(279), 20 дек. – 17 янв. – С. 94–103.

получила еще в 1954 г. Она становится знаменитой кинозвездой в 1953 г. после выхода фильма «Джентльмены предпочитают блондинок».

В 1962 г. во время съемок фильма «Что-то должно случиться» студией «20th Century Fox» актриса тяжело заболела и пропустила больше половины съемочных дней. Студия «20th Century Fox» разорвала контракт с Монро и потребовала уплату неустойки в размере полумиллиона долларов. Картина не была закончена. Ее затем пересняли с Дорис Дей в главной роли.

По опубликованным недавно фрагментам дневников Мэрилин Монро и по воспоминаниям ее современников можно понять, что «это была умная, талантливая и глубоко несчастная женщина», пишут авторы реферируемой работы (с. 94).

И.Г.

Валерий Козырь

В.И. ДАЛЬ – ПИСАТЕЛЬ, ВРАЧ, УЧЕНЫЙ*
К 140-летию со дня смерти

Владимир Иванович Даль, известный всем как автор «Толкового словаря живого великорусского языка», – личность воистину незаурядная. Он был диалектологом, лексикографом, географом, этнографом, естествоиспытателем, писателем и врачом.

В.И. Даль родился 10 ноября 1801 г. в Луганске, на Украине, в небольшом одноэтажном домике, чудом сохранившемся до настоящего времени. Отец Владимира Ивановича, датчанин Иоганн Христиан Даль, ученый, владевший многими языками, был приглашен в Россию Екатериной II и определен придворным библиотекарем. Однако в этой должности он пробыл недолго, уехал в Германию, окончил медицинский университет в Йене и вернулся в Россию врачом. Иоганн Христиан Даль получил русское имя Иван Матвеевич вместе с русским подданством в 1799 г. через год после приезда в Луганск. Неизвестно, почему он поселился в глухом, захолустном шахтерском городке. Он служил лекарем горного ведомства, организовал здесь первый лазарет для рабочих.

Владимир Даль не сразу пошел по стопам отца. После окончания Морского кадетского корпуса он служил мичманом на Черноморском флоте, затем, после повышения в чине, на Балтийском флоте. Однако прекрасное домашнее образование (мать Владимира также владела несколькими языками, знала литературу и музыку) и пытливым ум побуждали Владимира Даля к дальнейшему совершенствованию знаний. В. Даль оставляет флот и поступает в

* *Козырь В.В.* И. Даль – писатель, врач, ученый. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2012/75/k6.html>

Дерптский университет на медицинский факультет. Современные исследователи восстановили страницы медицинской деятельности Даля по скучным строкам из некоторых его трудов, архивных документов, редких свидетельств современников. Он защитил досрочно диссертацию по проблемам трепанации черепа и скрытых изъязвлений почек. Даль участвует в русско-турецкой войне (1828–1829), вместе с русской армией он совершает переход через Балканы, непрерывно оперируя в палаточных госпиталях и на полях сражений. «Видел тысячу-другую раненых, которыми покрылось поле... резал, перевязывал, вынимал пули...». Дарование Даля-хирурга высоко оценивал выдающийся русский хирург Пирогов. Далю пришлось участвовать в сражениях и осадах, разворачивать полевые боевые госпитали, в тяжелых условиях бороться с лихорадкой, чумой и холерой.

Награжденный орденами и медалями, с 1832 г. Даль становится ординатором Петербургского военно-сухопутного госпиталя. Здесь он заслужил славу прекрасного хирурга-офтальмолога и стал медицинской знаменитостью Петербурга.

Известны также научные исследования Даля по организации медицинской службы на театре военных действий, по гомеопатии, фармакологии. Найдены наброски статей об оперативной тактике при огнестрельных ранениях. Представляет несомненный интерес одна из первых опубликованных (и первая, подписанная псевдонимом Казак Луганский) статей Даля «Слово медика к больным и здоровым», положения которой остаются актуальными и в настоящее время. Основное внимание в статье обращается на необходимость правильного образа жизни.

В.И. Даль вместе с А.С. Пушкиным ездил по местам Пугачёвского бунта. Не исключено, что именно Пушкин подал Далю взяться за словарь. Восхищенный сказками Даля, Пушкин подарил ему рукописный текст одной из своих сказок с дарственной надписью: «Сказочнику Казаку Луганскому – сказочник Александр Пушкин». Сейчас мало кто знает, что первая сказка нашего детства «Курочка Ряба» принадлежит сказочнику Казаку Луганскому (В.И. Далю).

В трагические январские дни 1837 г. Владимир Даль, как близкий друг поэта и как врач, принял деятельное участие в уходе за смертельно раненым Пушкиным. К Далю были обращены слова умирающего Пушкина: «Жизнь кончена...». Ему благодарный

поэт вместе с перстнем-талисманом передал черный сюртук, простреленный пулей Дантеса, со словами: «Выползину (сюртук) тоже возьми себе». Даль принимал участие и во вскрытии поэта, им же написано в акте о причине смерти – «рана относится, безусловно, к смертельным...». Необыкновенной художественной силы записки о последних часах жизни великого поэта также принадлежат Дально.

Работа в качестве врача была лишь частью многогранной деятельности Даля. Нам теперь представляется наибольшей ценностью его «Толковый словарь», для современников же Даль был ценен прежде всего как писатель Казак Луганский. В 30–40-х годах XIX столетия он был самым популярным бытописателем и составил 100 очерков русской жизни, которые печатались в «Отечественных записках» и в других столичных журналах, позже составили два тома в его собрании сочинений. Его писательскую деятельность высоко оценивали Пушкин, Тургенев, Белинский, Добролюбов. В 1845 г. Белинский писал о Дале: «После Гоголя это до сих пор решительно первый талант в русской литературе».

На творчестве Даля положительно отразилось хорошее знание им современной жизни – ведь никто из писателей XIX в. не странствовал по Руси столько, сколько Владимир Даль. Прекрасные душевные качества, одаренность, общительность, разносторонность интересов Даля привлекали к нему людей. Поэтому он близко сходится с Пушкиным, Гоголем, Некрасовым, Тургеневым, Жуковским, Одоевским, Лажечниковым. Был знаком и с Шевченко, переписывался с ним и даже принял участие в его освобождении из ссылки. На организованных Далем Петербургских четвергах бывали многие прогрессивные деятели того времени, среди которых композитор Глинка, хирург Пирогов, географ Литке и многие другие.

Даль был еще и естествоиспытателем, так, им написаны два учебника – «Ботаника» и «Зоология». В 1838 г. Петербургская академия наук избрала Владимира Даля членом-корреспондентом по отделению естественных наук. В «Литературной газете», издававшейся в то время в Петербурге, неутомимый Даль вел раздел «Зверинец», в котором печатались его рассказы о животных.

Необходимо отметить заслуги Даля и как этнографа. Во время десятилетнего пребывания в Нижегородской губернии он собрал

огромный научный материал для географического атласа распространения различных говоров. Особенную известность среди специалистов ему принесли этнографические описания народов Нижнего Урала и Казахстана.

Наконец, «Толковый словарь живого великорусского языка» Владимира Даля. Это собрание нравственного, философского, житейского, фольклорного опыта, словесное закрепление огромной многовековой истории живого великорусского языка. Словарь этот – дело всей его жизни! Сам же он о своем труде сказал: «Я любил отчизну свою и принес ей должную крупицу по силам». Владимир Крупник, один из далеvedов, в юбилейной статье к 180-летию со дня рождения Владимира Даля писал: «...всегда нам в укор будет то, что одиночка Даль совершил труд, равный труду многих десятилетий иного гуманитарного института с его могучим коллективом и современными средствами науки и техники». А известный современный писатель Андрей Битов назвал Даля Магелланом, «...переплывшим русский язык от А до Я. Представить себе, что это проделал один человек, невозможно, но только так и было». За полвека Даль объяснил и снабдил примерами около 200 тысяч слов! Но кроме этого Далем собрано более 37 тысяч пословиц русского народа. А ведь он еще служил, врачевал, занимался научной и писательской деятельностью.

Работа Даля над словарем получила высокое признание всего русского общества, за этот труд ученый получил престижную Ломоносовскую премию и стал почетным членом Академии наук.

С.Г.

Александр Сенкевич

ЕЛЕНА БЛАВАТСКАЯ: МЕЖДУ СВЕТОМ И ТЬМОЙ*

Елена Петровна Блаватская (1831–1891) – русская писательница и теософ, «бабушка мирового оккультизма». В 1875 г. под влиянием индийской философии она основала в Нью-Йорке Теософическое общество, которое имело три основных цели: 1) создание «Всемирного братства без различия вер, рас и происхождения»; 2) содействие в распространении «арийских и других восточных языков, наук и знаний»; 3) изыскания в области «сокровенных законов природы и психических сил человека» (с. 282–283).

В Теософическом обществе изучались иудейская и вавилонская культуры, а также культура Древнего Египта. Монументальный труд Елены Блаватской «Изида без покрова» (в русском переводе: «Разоблаченная Изида. Ключ к тайнам древней и современной науки и теологии») вышел в 1877 г. Он состоит из двух книг: «"Непогрешимость" современной науки» и «"Непогрешимость" религии». Диапазон проблем, которые рассматриваются в этом труде Блаватской, очень широк. «Это теории по поводу психических феноменов, тайны природы, возможности индийских магов, секты ранних христиан, <...> восточные космогонии и записи Библии, тайны каббалы, эзотерические доктрины буддизма, пародированные в христианстве, ереси ранних христиан и тайные общества, иезуитство и масонство, Веды и Библия, миф о диаволе» (с. 293).

* Сенкевич А. Елена Блаватская: Между светом и тьмой. – М.: Алгоритм, 2012. – 479 с. – (Носители тайных знаний).

Над двухтомным трудом «Тайная доктрина», который вышел в Лондоне в 1888 г., Блаватская работала в течение четырех лет. В «Тайной доктрине» излагается история того, как появилась жизнь и как она развивается. В первом томе «Космогенез» рассмотрены общие закономерности развития. Во втором томе «Антропогенез» Блаватская «пытается вписать человека в грандиозную космическую панораму» (с. 457). В «Тайной доктрине» имеются три основополагающих принципа: 1) «признание существования вездесущего, вечного, Бога»; 2) правило периодичности бесчисленных распадов и возродений; 3) «единство между индивидуальными душами и Богом, между микро- и макрокосмосом» (с. 458).

Елена Петровна Блаватская скончалась 8 мая 1891 г. «Приобщаясь к Единородному и Всеблагому, она ощутила в себе самой творение Божие. Теперь ей предстояло обрести новую жизнь и новое мужество» (с. 474), – заключает автор реферируемой работы.

И.Г.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

А.И. Кобзев

АСТРОЛОГИЯ КИТАЙСКАЯ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ*

Специфику оригинальной и автохтонной китайской астрологии составляет мировоззренческая универсальность, тотальное проникновение во все сферы традиционной культуры. В широком смысле астрологической является исконная методология китайского мышления, сформировавшая философские, научные, общекультурные стандарты. С формирования основ китайской цивилизации в эпоху Чжоу в начале I тыс. до н.э. и далее на протяжении почти трех тысяч лет универсум в ней осмыслялся как единый пространственно-временной континуум, соответствующая двоичная структура которого выражалась бинарными обозначениями космоса, вселенной, мироздания: *тянь ди* (букв.: небо–земля), *юй чжоу* (букв.: протяженность–длительность / пространство–время), *ши цзе* (букв.: век–простор). В отличие от Запада, где в понятии «космоса» пространство господствовало над временем, в Китае последнее выступало первым среди равных. Идею времени (дня, сезона, времени года) нес иероглиф *тянь* (букв.: небо), который также обладал пантеистической семантикой, обозначая одновременно бога, верховное божество, высшую божественную силу и природу, естество, естественность, натуральность. В физическом смысле *тянь* – это небосвод как носитель астрономических, метеорологических, погодных явлений и объектов (поэтому астроло-

* *Кобзев А.И.* Астрология китайская. Теоретические основы и историческое развитие. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Астрология_китайская

гия и астрономия – учение о «небесных знаках»), в метафизическом – структурный элемент пары «небо – земля» и триады «небо – человек – земля», выражающих единство времени, пространства (земля) и человеческого бытия. Интегральная укорененность человека во вселенной, его неразрывная связь с ее временными ритмами еще ярче видна в этимологии иероглифа *тянь*, происходящего от знака «человек». Конкретным примером такого умонастроения может служить реакция потомка *Конфуция* в двадцатом поколении, придворного астролога-историографа и сподвижника *Цао Цао* (155–220) Кун Жуна (153–208) на введение его патроном запрета на вино: «На небе есть созвездие Цзюци («Винное знамя»), на земле есть округ Цзюцюань («Винный источник»), а у людей есть врожденная склонность смаковать вино. Если бы *Яо* (мифический идеал правителя. – *Авт.*) не выпил бы тысячи мер вина, разве он стал бы совершенномудрым». Поэтому определяемая «небом» судьба индивида – «небесное предопределение», «небесная расчитанность», «небесная вычисленность» – считается отраженной в «восьми иероглифах», которые представляют собой четыре пары циклических знаков, указывающих на год, месяц, день и час (двенадцатую часть суток) рождения. Это самое общее понятие гороскопа сформировано с помощью двух парных наборов циклических знаков – 10 «небесных стволов» и 12 «земных ветвей, которые в свою очередь коррелируют с силами ян и инь, Солнцем и Луной и прочими бинарными оппозициями. Последовательно сочетаясь друг с другом в пары «ствол – ветвь», они образуют систему неповторяющихся двоичных символов 60-ричного цикла. Поскольку таких сочетаний может быть всего 120, логично предположить, что половинное использование комбинаторного потенциала связано либо с более общей методологической моделью (например, 60-ричным счислением), либо с прерогативной физической реальностью (например, 60-летием как наименьшим общим кратным 30-летнего – «векового», минимального «изменения неба» и 12-летнего цикла Юпитера – «Звезды года» (*Суй син*), воплощения божества времени (*Тай-суй*)).

Происхождение этой системы, вызывающей нумерологические ассоциации с Месопотамией, загадочно и уходит в глубины дочжоуской истории Китая. Ее символы присутствуют уже в древнейших памятниках китайской письменности – гадательных надписях на костях эпохи Шан-Инь (вторая половина II тыс. до н.э.), где они обозначают, во-первых, дни, основу счисления которых

составляла декада, во-вторых, усопших предков. Взаимосвязь обоих видов наименований трактуется специалистами по-разному (как день рождения или смерти либо позиция в родственно-брачной системе), но в любом случае ясна астрологическая функция этой древнейшей циклической системы по привязке человеческой сущности, фиксируемой личным именем, к определенному моменту времени. Согласно словарю «Изъяснение знаков и разбор иероглифов» (начало II в.), «небесные стволы» соотносились так же с частями человеческого тела от головы до ног, что аналогично «халдейской» трактовке знаков зодиака, синхронно засвидетельствованной Секстом Эмпириком («Против астрологов», 21) и породившей астрологический образ зодиакального человека.

Набор «земных ветвей» в качестве соотнесенных с астральными духами 12 «[небесных] ориентиров» применялся для обозначения «времен» суток, т.е. двухчасий; 30- и 29-дневных месяцев года и годов 12-, 19-летия (цикл Метона) и 76-летия (цикл Калиппа), а также 12 «участков» пояса эклиптики – «желтый путь» и небесного экватора – «красный путь», связанных с циклом Юпитера и в конце эпохи Мин (XIV–XVII вв.), приравненных к западному зодиаку. По крайней мере с рубежа н.э. он идентифицировался с китайским зодиакальным циклом 12 животных (мышь, бык, тигр, заяц, дракон, змея, лошадь, баран, обезьяна, курица, собака, свинья), который, как и египетский вариант позднеримской эпохи (кот, шакал, змея, скарабей, осел, лев, козел, бык, сокол, бабуин, ибис, крокодил), точно соответствует исходному смыслу греческого термина «зодиак» («звериный круг»), в отличие от западного зодиака, включающего в себя символы не только животных.

Примером фольклорного истолкования состава и последовательности членов этого цикла может служить китайская народная сказка «О том, как по животным счет годам вести стали», переводчик которой Б.Л. Рифтин считает «очень возможным, что весь животный цикл китайцы заимствовали у древних тюркомонгольских племен». Вопрос о происхождении распространенного по всей Евразии 12-ричного животного цикла пока остается до конца не решенным. Одни исследователи считают его тюркским, другие связывают с Западной Азией, Египтом или всем Ближним Востоком, третьи – с греко-бактрийским ареалом. Известный немецко-американский синолог В. Эберхард (1909–1990) высказал предположение, что звериный цикл был унаследован от Вавилона

и греков, причем он дошел до Китая через Центральную Азию. Факт содержательного соответствия этого цикла этимологическому смыслу термина «зодиак» может служить одним из аргументов в пользу подобной связи с греческим источником.

Во второй половине I тыс. до н.э. последовательно разбитые на пары 10 «небесных стволов» были соединены с фундаментальной системой «пяти элементов», выступавшей в виде универсальной классификационной схемы, охватывающей, в частности, главные планеты: Юпитер (дерево), Марс (огонь), Сатурн (почва), Венера (металл), Меркурий (вода) и зоны небосвода – «небесные дворцы»: центральный, восточный, южный, западный, северный, благодаря чему некоторые астрологи образовали «школу пяти элементов».

С рубежа н.э. весь комплекс 60 сочетаний «небесных стволов» и «земных ветвей» стал использоваться для стандартного на всем Дальнем Востоке летосчисления 60-ричными циклами. В целом же все эти символы вместе и отдельно применялись не только в хронологии, но и в различных астрологизированных хронотопограммах, звездных картах, магических диаграммах, амулетах и оберегах. На подобных предметах они обычно сочетаются с ориентированными по странам света четырьмя символами «небесных дворцов» (Зеленый дракон, Красная птица, Белый тигр, Черная черепаха), числами 9-ричного магического квадрата и 10-ричного «магического креста», восемью триграммами (*ба гуа*) и 64 гексаграммами «Чжоу и» («Чжоуские перемены», или «И цзин» – «Канон перемен»), соотнесенными с эклиптической и небесным экватором 24 годовыми сезонами и 28 небесными («солнечными и лунными») «станциями», «домами», или созвездиями (*сю*), заимствованными из Индии, а теперь благодаря обнаружению их диаграммы на чуском ларце V в. до н.э. и др. археологическим открытиям конца XX в. (*Цинн-лун*) признаны аутентичными и, возможно, заимствованными Индией. Подозрение в иноземном происхождении 28 *сю* было обусловлено наличием, во-первых, аналогичной системы у индийцев и арабов, предположительно возводимой к вавилонским «созвездиям на пути Луны», во-вторых, нетипичностью для Китая и, напротив, приоритетностью для Запада нумерологических чисел 7 и производного от него 28 (28 *сю* делятся по семь на четыре группы, соответствующие сторонам света и квадрантам неба). Однако дополнительно в пользу автохтонности 28 *сю* можно со-

слаться на общую для всех народов близкую к 28 дням длину лунного (сидерического, аномалистического) месяца и гипотезу А.М. Карапетьянца об их «геометрическом» прообразе как 28-клеточном внешнем ободе квадрата 8×8 , хорошо известного в китайском «учении о символах и числах» (и прежде всего ассоциирующегося с квадратным расположением 64 гексаграмм. В центре этих конструкций, традиционно делившихся по окружности на 365 с четвертью градусов, в «срединном дворце», в одном из «трех городищ» небосвода – *Цзы вэй* (Пурпурная Глубина), располагается Полярная звезда (*Бэй цзи* – Северный предел), осмысляемая как центр круговращения мироздания, космическое выражение Великого предела (*Тай цзи*), местопребывание божественного Великого единого (*Тай-и*) и символ императора. С близкой, но иной локализацией *Тай-и* – в качестве самостоятельной звезды (бета Малой Медведицы, согласно Э. Шаферу; 42-й или 184-й Дракона, согласно Дж. Нидэму) также связано представление о центре неба в Китае на рубеже II–I тыс. до н.э., которое либо занималось ею самой, либо маркировалось ею в паре с *Тай цзи* (Полярной звездой). Кроме того, начиная с комментария Чжэн Сюаня (127–200) к нумерологическому и цзинистическому трактату «Система проникновения в [небесное] Творчество» (II–I вв. до н.э.), известно, что *Тай-и* движется в соответствии с числами магического квадрата ло шу). Изоморфно «делению звезд» на небе «делились просторы» на земле. Между проведенным в начале Чжоу членением неба на 12 «участков», включающих в себя по два или три из 28 созвездий, проводилась астрологическая и мантическая связь с соответствующими «областями» (чжоу) и «государствами» (го) Поднебесной, якобы даже позволявшая в обратном направлении, с земли, влиять на ход планет. Сыма Цянь («Ши цзи», гл. 38) описал следующий исторический эпизод: «На тридцать седьмом году (480) чуский Хуэй-ван покончил с княжеством Чэнь. Планета Ин-хо (Марс) задержалась в созвездии Синь. Созвездие Синь – это участок Неба, [покровительствующий] княжеству Сун. Цзин-гун был опечален этим. Звездочет Цзы-вэй сказал: “Можно переложить [вину] на советников”, на что Цзин-гун ответил: “Советники – это мои руки и ноги”. Тогда [Цзы-вэй] предложил: “Можно переложить [вину] на народ”. Цзин-гун ответил: “Но правитель общается с народом”. Цзы-вэй сказал: “Можно переложить вину на урожай”, на что Цзин-гун ответил: “Когда год голодный,

народ страдает, для кого я тогда буду правителем!” Тогда Цзы-вэй сказал: “Небо высоко, но оно слышит то, что [происходит] внизу. Вы, правитель, трижды произнесли слова мудрого мужа, планета Ин-хо (Марс) обязательно должна сдвинуться”. После этого стали наблюдать за планетой, и она действительно отошла на три деления» (пер. Р.В. Вяткина).

С.Г.

ОБМАНУТЫЕ ОЖИДАНИЯ*

Редакция журнала «Русский репортер» сообщает о вариантах «конца света» в двухтысячные годы. 21 декабря 2012 г. ожидали начала войны, думали, что мир уйдет под воду, что проснется Йеллоустонский супервулкан или прилетят инопланетяне. Ничего такого не случилось.

Вообще в двухтысячные годы едва ли не ежегодно ожидали «конца света». Так, в 2000 г. таковой должен был случиться в результате сбоя всех мировых компьютеров. Эти ожидания называются «проблемой 2000».

В 2002 г., согласно предсказанию российской старообрядческой отшельницы Анастасии и пророчествам одного из индейских племен, мир должен был погибнуть в результате глобальной катастрофы.

В 2003 г., по предсказанию американского астролога Джейн Диксон, Земле следовало распасться на отдельные части. В 2006 г. ждали «конца света» в связи с сочетанием шестерок – 06.06.06.

В 2008 г. «конца света» ожидали в Пензенской области. Члены секты Петра Кузнецова закрылись в связи с этим в пещере.

В 2010 г. некоторые ученые предсказывали «конец света» в результате запуска на полную мощность Большого андронного коллайдера. Словом, вариантов сценария «конца света» было множество, но жизнь будет продолжаться на Земле еще не одну тысячу лет, а то и гораздо дольше, считают непредвзятые жители нашей планеты.

И.Г.

* Обманутые ожидания // Русский репортер. – М., 2012–2013. – № 50(279). 20 дек. – 17 янв. – С. 14.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

М. Адамчак

СИСТЕМА ФИНАНСИРОВАНИЯ И ПОДДЕРЖКИ КИНЕМАТОГРАФА В ПОЛЬШЕ ПОСЛЕ 2005 года*

Режиссер Юлиуш Махульский, автор популярнейших фильмов «Ва-банк» и «Секс-миссия», недавно заметил: «...Парадокс в том, что в Польше профессиональный кинематограф закончился вместе с крахом социалистического режима» (с. 7).

Польский кинематограф времен социализма сталкивался с очевидными неудобствами – например с политической цензурой. Зато государство на 100% финансировало кино, которое было убыточным на протяжении большей части существования ПНР. Деньги в бюджет польского кинематографа поступали, в частности, за счет средств от проката зарубежных фильмов.

Процесс финансового, а затем и художественного упадка начался еще в ПНР, в эпоху кризиса 1980-х годов. «Отрасль, находившаяся во все более плачевном финансовом положении, но вместе с тем с радостью неразумного поросенка спешившая высвободиться из силков государственной “заботы”, еще не знала, что впереди ее ждут два тяжелейших удара <...>, от которых оправляться ей придется многие годы» (с. 8). Первый удар – необходимость конкурировать с зарубежными фильмами, в том числе на новых носителях. Второй удар – снижение господдержки и установление правил свободного рынка, которые для многих оказались гораздо более суровым ограничением, чем цензура времен ПНР.

* *Адамчак М.* Система финансирования и поддержки кинематографа в Польше после 2005 года / Пер. с пол. Мих. Черняка. – М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2012. – 62 с.

Тем не менее кинематографисты свято верили в светлое будущее. Подобные надежды были следствием общей убежденности в огромном потенциале польского кино (который якобы сдерживало лишь ущербное социалистическое хозяйствование), веры в польский творческий гений (ранее ограниченный цензурой) и в привязанность аудитории к национальному кинематографу.

В 1990-е годы оживленно обсуждался вопрос о необходимости господдержки культуры вообще и кинематографа в частности. В это время на одного поляка приходилось лишь 0,75 проданных билета в кино, причем и эти зрители смотрели почти исключительно голливудскую кинопродукцию (с. 11). Независимых продюсеров, способных взять на себя риск финансирования кинопроизводства, практически не было. В 1998 г. на поддержку кинопроизводства из госбюджета было выделено 23 млн. злотых, а в 2002 г. – всего 6 млн., т.е. стоимость производства двух полнометражных художественных фильмов (с. 12–13). Из трех важнейших киношкол времен ПНР (Варшава, Лодзь, Вроцлав) осталась только варшавская.

Кинопроизводство упало до самого низкого уровня со времен Второй мировой войны. Польский кинематограф оказался на грани физического исчезновения. Ситуацию несколько скрашивала лишь поддержка государственного телевидения, являвшегося своего рода «капельницей» для поддержания жизни в системе. Производство телесериалов послужило убежищем для основной массы работников киноиндустрии.

Новый период в развитии польского кинематографа начался с принятием закона о кинематографе от 30 июня 2005 г. Этот закон стал началом пути к возрождению киноиндустрии. Реализация государственных задач в области кино возложена прежде всего на Польский институт киноискусства (ПИК). Автономность ПИК обеспечивается, в частности, практической несменяемостью его директора, назначаемого на пять лет. Основные средства в пользу ПИК поступают не из госбюджета, а из доходов кинопроката и телевещателей, которые отчисляют 1,5% от своих доходов. Реально на долю кинопроката приходится менее 10% поступлений, а остальное – от телевещателей, включая кабельное и цифровое ТВ (с. 19).

В последние годы объем государственных средств, выделяемых на кинопроизводство, составлял от 90 до 120 млн. злотых, т.е. в 4–5 больше, чем до принятия Закона о кинематографе 2005 г.

ПИК в той или иной мере финансирует практически все полнометражные художественные фильмы, выпускаемые в стране. Производство художественных фильмов финансируется в пределах 50% бюджета картины, но не более 4 млн. злотых. Однако так называемое «сложное кино» (включая авторское) может финансироваться в пределах 70% от бюджета производства. В эту же категорию входят фильмы, предназначенные для молодого зрителя или ориентированные на семейный просмотр, а также документальные и анимационные фильмы (с. 23–24). Никакие налоговые льготы для кинопроизводителей не предусмотрены (в отличие, например, от чешского и венгерского кинематографа).

В печати часто говорится о переходе от «режиссерского кинематографа» к «кинематографу продюсеров». Но к Польше эта формула мало применима. «Скорее можно говорить о том, что после 1989 г. польский кинематограф – это не “кинематограф продюсеров”, а “кинематограф режиссеров под видом продюсеров”. А в контексте развития системы после 2005 г. <...> вполне возможно, что формулировка может быть исправлена на “кинематограф экспертов и институтов”» (с. 33).

В «лучшие» годы ПНР – на рубеже 1970–1980-х годов – выпускалось до 40 художественных фильмов в год. В 1990-е годы эта цифра упала вдвое. Ныне число производимых картин снова достигло 40. Некоторые эксперты считают, что это и есть оптимальная цифра, «если мы не хотим, чтобы польские фильмы в борьбе за зрителя друг друга «позабивали», и что лучше выделять больше средств на меньшее число проектов» (с. 40). Для сравнения: в Великобритании в последние годы ежегодно выпускается 70–90 фильмов, в Германии – 100–120, в Испании – 120–150, во Франции – 170–190, а в Чехии и Венгрии около 25 (с. 40).

Доля польского кино на внутреннем кинорынке стабилизировалась на достаточно высоком для европейского кино уровне в 20–25%, а в лучшие годы доходит до 30% (с. 41). Польский кинорынок, несмотря на тенденцию к росту, все еще довольно «мелок», и собрать прибыль кинопроизводителю крайне сложно. Зарубежные рынки также не приносят дополнительных доходов. Бюджеты крупнейших польских картин не превышают расходов Голливуда на изготовление копий блокбастеров.

Доминирующее положение в прокате занимают две категории картин. Первая – костюмированные исторические масштабные

полотна, основанные либо на классике польской литературы XIX в., либо на трагических событиях XX в. Вторая – романтические комедии весьма низкой художественной ценности, чаще всего произведенные концерном ITI и практически неизвестные за пределами Польши. В 2009 г. было продано 39 млн. кинобилетов, т.е. размер аудитории вернулся к уровню поздней ПНР. На одного жителя Польши приходится один билет в кино в год. Это соответствует уровню стран Центральной и Восточной Европы, но вдвое ниже западноевропейского уровня (с. 42).

Сейчас в стране действует около 500 кинотеатров с более чем 1000 экранов. 80% проданных билетов приходится на мультиплексы, размещенные по большей части в торговых центрах. Поход в кино стал в гораздо большей степени, чем во времена ПНР, развлечением больших городов. На шесть крупнейших городских агломераций (Варшава, Лодзь, Краков, Познань, Вроцлав, Гданьская агломерация) приходится 57% проданных билетов (с. 43). Дистрибьюторы, принадлежащие голливудским компаниям или связанные с ними долгосрочными отношениями, контролируют 60% польского рынка (с. 45).

Самый масштабный проект ПИК в области кинематографического образования – это проект «Школьная кинотека». Ее суть состоит в безвозмездной передаче всем заинтересованным школам коллекции из 55 лучших польских фильмов на DVD-дисках, сопровождаемых киноведческим анализом каждого фильма.

Число кинозрителей ныне находится на самом высоком после 1989 г. уровне и несмотря на развитие Интернета продолжает расти. Представители киноиндустрии заявляют о своих убытках, считая каждое скачивание фильма в Интернете равноценным стоимости билета в кинотеатре, однако такое сравнение вызывает сомнения. Нелегальными источниками зрители пользуются, чтобы смотреть фильмы, которые они не посмотрели бы на платной основе (с. 58).

Благодаря Закону о кинематографе 2005 г. и Польскому институту киноискусства произошел количественный, но пока еще не качественный скачок (если иметь в виду художественную ценность кинопродукции). Польское кино в последние годы практиче-

ски не представлено на крупнейших международных фестивалях и в международной дистрибуции, за исключением работ режиссеров, составивших себе имя еще в прежние десятилетия, таких как Вайда и Скалимовский.

К.В. Душенко

Юлия Идлис

ОН ПОБЕДИЛ ГОЛЛИВУД*

Американский сценарист и преподаватель киносценаристики Роберт Макки родился в 1941 г. в Детройте (штат Мичиган) в семье инженера. Получил диплом бакалавра по английской литературе, был актером и режиссером в Нью-Йорке. В 70-е годы снял два короткометражных фильма и стал писать киносценарии. В 1981 г. Роберт Макки начинает вести семинар «История» («Структура истории») и выпускает учебник киносценаристики. За него в 1999 г. он получил премию «Moving Image Book», которой награждаются книги о кино.

Семинар «История» («Структура истории») проводится в разных городах мира (Лондон, Сеул, Москва, Киев и др.). Это лекции, которые читаются для киносценаристов, режиссеров и продюсеров.

Автор реферируемой статьи взяла интервью у Роберта Макки после его лекции в Москве. Она пишет, что Макки является одним из главных имен в современной американской киноиндустрии. Его семинар начинается с того, что он выходит к залу, набитому кинематографистами разных национальностей, пола и веры, и мрачно произносит: «В Голливуде ежегодно снимают порядка 500 фильмов. И большой процент этих фильмов – полное дерьмо» (с. 78). Макки считает, что хорошее кино требует от его создателей познания природы человека, обладания талантом и необходимой идеей о гармонии жизни. Он учит слушателей находить событие, которое нарушает жизненную гармонию, и затем бороться за восстановление этой гармонии.

* *Идлис Ю.* Он победил Голливуд // Русский репортер. – М., 2012. – № 44(273), 8–15 нояб. – С. 78–85.

Роберт Макки рассказывает, что в мире существует много романтических мифов про искусство. Дескать, это вдохновение и талант. К вам нисходит Муза, и из вас льется нечто прекрасное. Для опровержения такого мифа Макки приводит историю Джеймса Джойса (1882–1941). Знаменитый ирландский писатель утверждал, что его романы «сами исторглись из него» (с. 81). А после его смерти обнаружились черновики, «бесконечные варианты, которые Джойс писал и переписывал, придумывая свой поток сознания» (с. 82).

Уже более 30 лет Роберт Макки пытается донести до человечества свой нехитрый гуманизм, заключает автор статьи Юлия Идлис. Макки сказал на семинаре: «Причинять вред другим и испытывать удовольствие от их страданий – зло» (с. 85). Вот почему его ученики снимают «простые истории о том, что убивать нехорошо, а хорошо любить людей и иметь совесть» (там же).

И.Г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ*

Авторы реферируемой монографии – преподаватели кафедр английского и немецкого языков Северо-Восточного государственного университета города Магадана канд филол. наук Н.В. Вороневская, д-р филол. наук Е.Л. Лысенкова, канд. филол. наук Е.В. Харитоновна, д-р филол. наук Р.Р. Чайковский. В монографии рассматриваются взаимосвязи перевода и культуры.

Понятия «язык» и «культура» являются фундаментальными. При этом «язык» есть необходимая и неотъемлемая составляющая культуры. П.С. Гуревич в работе «Культурология» замечает, что число определений культуры сегодня измеряется четырехзначными цифрами (с. 8). Вопрос о взаимодействии языка и культуры, согласно гипотезе Сепира – Уорфа, состоит в том, что язык – это не выразитель культуры, а определяющий ее фактор¹. Авторы реферируемой монографии считают удачной формулировку взаимодействия языка и культуры, данную И.В. Приваловой: «Как язык не существует вне культуры, так и культура не существует вне языка» (с. 17).

Что касается художественного перевода, то авторы пишут о двух типах межкультурных барьеров. Во-первых, это «сопротивление принимающего языка, коммуникативного пространства» (с. 20). Во-вторых, это сопротивление оригинала переводу на уровне лексики и на уровне стиля. Основная сложность воссозда-

* Художественный перевод как форма межкультурной коммуникации (начала теории) / Вороневская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитоновна Е.В., Чайковский Р.Р. – Магадан: Сев.-Вост. гос. ун-т, 2012. – 103 с.

¹ Эдуард Сепир (1884–1939); Бенджамин Ли Уорф (1897–1941).

ния оригинала заключается в глубине контекста: «Чем больше глубина контекста, тем меньше текст поддается переводу» (с. 21). Важны также этноцентричность восприятия, ментальность нации и отражение соответствующих реалий национальной культуры, т.е. своеобразия обычаев, норм поведения, традиций и т.д.

Преодоление лингвокультурологических барьеров в практике перевода означает использование таких видов, как приблизительный перевод, описательный перевод и контекстуальный (т.е. трансформационный) перевод (с. 27). Проблемы перевода в жанровом аспекте (ритмическая проза, стихотворения в прозе и т.п.) представляют особую трудность. Нельзя, например, жаргон одного языка выразить жаргоном другого языка. Перевод лагерной лексики (лагеризмов) требует использования приблизительных аналогов: зэк – *prisoner, criminal, convict*; опер – *secret police officer* и т.д. (с. 33). Часто вместо собственно перевода используются не только приемы описания, но и прием опущения. Так, например, выражение «получить минус в правах» в английском переводе описывалось как «запрет жить и работать согласно желанию», т.е. специфическое наименование реалии опускалось.

Далее даются дефиниции терминов «языковая личность» и «полилингвальная творческая личность». Языковая личность – это носитель языка. Творческая языковая личность не только пользуется языком, но и обогащает его. «Полилингвальная творческая личность – явление редкостное, элитарное» (с. 37). Такой личностью был известный немецкоязычный поэт Райнер Мария Рильке (1875–1926). Он родился в Праге, которая входила тогда в состав Австро-Венгрии, что обусловило его изначальное двуязычие. Затем он жил в Мюнхене, на севере Германии, потом в Париже, ездил в Россию, Испанию, Италию, Данию, Швецию. Рильке изучал русский, итальянский, датский и другие языки, писал стихи не только по-немецки, но и на русском, французском и итальянском языках, переводил с разных языков. «Полилингвальные творческие личности – это люди эпохи, а не конкретного времени, это люди мира, а не какой-то страны» (с. 39). Такие личности обладают способностью распространять ценности одной культуры в сферы других культур.

Говоря о личности переводчика и о переводческих стратегиях, авторы специально рассматривают переводы «Одного дня Ивана Денисовича» А.И. Солженицына. Они отмечают, что в английских

переводных текстах «специфические лагерные наименования употребляются гораздо реже, чем в подлиннике» (с. 52). И это отражается на читательском восприятии произведения Солженицына.

Произведения Р.М. Рильке переводятся на многие языки во всем мире, но авторы реферируемой монографии рассматривают рецепцию Рильке в России. Его произведения переводились на русский язык начиная с 1897 г. Многие хрестоматийные стихотворения Рильке переводились русскими поэтами десятки раз. «Рильке для России поэт особый, многогранный и неисчерпаемый» (с. 60).

Перевод на английский язык «Сонетов к Орфею» Рильке Д. Паттерсоном является примером «достаточно успешной межъязыковой поэтической коммуникации» (с. 63). В США «Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии» Рильке переводились не менее 20 раз, причем первые переводы появились в Америке еще при жизни Рильке в 1918 г. Выходят в США и научно-популярные книги о творчестве Рильке.

Переводы прозы немецкого писателя Эриха Марии Ремарка (1898–1970) на русский язык были многократными. Так, существуют пять переводов романа «На Западном фронте без перемен» и четыре перевода романа «Три товарища». Авторы монографии (в написании этого раздела принимала участие В.В. Михалева) считают, что эти переводы «по уровню художественности неизбежно уступают оригиналам Э.М. Ремарка» (с. 70).

В различных переводах, проанализированных авторами, имеют место так называемые лингвокультурные переключения семантико-стилистического регистра текста, т.е. возникающие в результате переводческих трансформаций «перепады качества текста на уровне семантики и стиля» (с. 75). При этом механизм переключения может как повышать качество межкультурного общения, так и приводить к «сбоям в межъязыковой и межкультурной коммуникации» (с. 81).

И.Л. Галинская

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ КАТЕГОРИИ СОСТОЯНИЯ*

Коллективная монография Н.А. Боженковой, Р.А. Боженковой, И.А. Диневич и Г.Н. Майерс исследует *категорию состояния*. Эта категория вызывает много научных дискуссий. Одни возводят слова категории состояния до уровня самостоятельной части речи, иные считают, что слова категории состояния растворены «в системе других частей речи» (с. 8).

Слова категории состояния в русском языке по происхождению связаны с наречиями, существительными, краткими формами имен прилагательных и страдательных причастий: *весело, душно, морозно, время, пора, лень, грех* и т.д. (с. 14).

В английском языке лингвисты также пишут о двух подходах к категории состояния: объединение всех слов, передающих категорию состояния, и выделение категории состояния в отдельную часть речи. В немецком языке считается, что категория состояния может выражаться модальными глаголами.

Академик В.В. Виноградов предлагал четыре лексико-семантические группы слов, которые обозначают категорию состояния: чувства, «физическое состояние, состояние природы, состояние окружающей среды» (с. 42). В английском языке лексемы категории состояния могут принадлежать к таким семантическим группам: «психическое состояние лица, физическое состояние лица, физическое состояние объекта, состояние объекта в пространстве» (с. 44). В немецком языке пока отсутствует «единая структу-

* Лингвокультурологическое описание лексико-семантических единиц категории состояния: (На материале индоевроп. яз.). – Курск: Юго-Зап. гос. ун-т., 2012. – 102 с.

рированная лексико-семантическая классификация слов категории состояния» (с. 45).

Опираясь на целый ряд традиционных классификаций, авторы реферируемой монографии представляют общую для русского, английского и немецкого языков таксономию слов категории состояния (в отдельном разделе на с. 46–66).

В Заключении авторы реферируемой монографии пишут, что «лингвокультурологический анализ лексико-семантических единиц категории состояния позволяет прийти к выводу о том, что категория состояния – уникальная самостоятельная часть речи, имеющая единообразный план содержания и своеобразный план морфологического и синтаксического выражения в русском, английском и немецком языках» (с. 86). Лексико-семантические единицы категории состояния могут функционировать в семантических полях положительных, отрицательных и нейтральных эмоций. В совокупности эти «три поля репрезентируют одновременно как “ментальную” устроенность субъекта, так и некие состояния души, обусловленные положением вещей, которое человек воспринял или созерцал, и его интеллектуальной оценкой этого положения, и тем самым становятся важнейшими компонентами текстов любой организации» (с. 88).

Библиографический список литературы содержит более 80 названий (с. 90–102).

И.Г.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2013 № 3 (66)

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/VIII – 2013 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,25. Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 300 экз. Заказ № 93

**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

