

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология даждест

3 (70)
2014

МОСКВА
2014

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит.
науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: Галин-
ская И.Л., гл. ред., и др. – М., 2014. – (Сер.: Теория и история
культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – **№ 3 (70)** /
Ред.-сост. вып. Галинская И.Л. – 220 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы
по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>А.Я. Флиер.</i> Культура культуры	7
<i>Н.В. Исакова.</i> Культурологическое знание как система: Основные этапы формирования	9
<i>С.Н. Иконникова.</i> Сценарии культурной политики в условиях глобализации	13
<i>Л. Рабелло де Кастро.</i> Дети – демократия и эмансипация.....	18
<i>С.В. Горюнков, Е.Ф. Матвейчук.</i> К проблеме единого школьного учебника истории	20

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Э. Кон-Винер.</i> История стилей изобразительных искусств	23
Манифесты экспрессионистов. (Обзор)	34
<i>М.В. Лукашина.</i> Культурная политика Швейцарии	62
<i>А.Ю. Котылев.</i> Личность в средневековой православной культуре	64

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Андрей Битов.</i> Муза прозы	66
<i>Игорь Клех.</i> «Сатириконт» и сатириконтцы	71
<i>А.А. Долин.</i> На перепутьях кармы	79
<i>А. Борисенко.</i> Клерихью и поэзия нонсенса	89
Роман «Кукушкин зов». (Обзор)	92

<i>Е.А. Шахова.</i> Город-палимпсест как литературный образ	95
<i>Геннадий Литвинцев.</i> Свобода и кинжал. Литературное расследование одного «идейного» убийства	98

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Марина Лобанова.</i> Основы эстетики и поэтики музыкального барокко: «Остроумный замысел»	101
<i>Марина Лобанова.</i> Сущность музыки в эпоху барокко: Музыка и космос	106
<i>В.А. Ерохин.</i> Композитор и компьютер	110
<i>Т.Ф. Владышевская.</i> Древнерусские колокола и звоны	114
<i>М.С. Белов.</i> Бытование народных художественных промыслов в современном культурном пространстве	130
<i>В. Дмитриевский.</i> Улицы – наши палитры	133

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Константин Фрумкин.</i> Закономерности духовных революций.....	138
<i>Алексей Лапшин.</i> Дети и зло	142
<i>Алексей Лапшин.</i> Боги и семья	144

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Б.Ш. Шмониевский.</i> Образ льва в изобразительном искусстве Китая: Связующее звено между Востоком и Западом (от Хань до Цин)	146
--	-----

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>Алена Лесняк.</i> Чехов и роботы	154
<i>Алексей Шлыков.</i> Усадьба «Рождествено».....	156
<i>Борис Грозовский.</i> Биткойн: «Бабло» из чисел	157

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

<i>Александр Нефедов. В лучах «Утреннего света».</i>	
Н.И. Новиков: Философ, просветитель, подвижник	158
<i>Т. Балашова. Между традицией и экспериментом: Опыт</i>	
Андре Мальро – писателя и министра.....	164

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

<i>Герман Андреев. Русская журналистика в эмиграции.....</i>	175
<i>Е. Проскурина. Автобиографическая одиссея</i>	
Гайто Газданова.....	178

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

<i>О.С. Сапанжа. Культурологическая теория музейности:</i>	
Опыт построения	181
<i>Алексей Шлыков. У времени в Клину</i>	183

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Анн-Катрин Вагнер. Престижные школы международной</i>	
культуры	184

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Советский фильм о Чапаеве	188
<i>Ю. Щербинина. Бес писательства. Об эволюции</i>	
графомании	190

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>И.Л. Галинская. Сергей Радонежский</i>	193
<i>И.Л. Галинская. Александр Невский</i>	195
<i>И.Л. Галинская. Марсель Пруст</i>	197
<i>И.Л. Галинская. К.С. Петров-Водкин</i>	199

<i>В.А. Луков. Уильям Давенант, младший современник</i>	
Шекспира	201
<i>И.Л. Галинская. Нельсон Мандела</i>	203
<i>И.Л. Галинская. Юрий Лотман</i>	205
<i>Константин Мильчин. Свободный человек</i>	207

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Моник де Сен Мартен. Воспитание чувства превосходства ..</i>	209
<i>Дмитрий Исаев. Демонизированная гомосексуальность</i>	214
<i>Дэн Хили. Традиционный секс и подавление возвращенного</i>	217

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.Я. Флиер

КУЛЬТУРА КУЛЬТУРЫ*

Автор статьи определяет культуру как «программу сознания и поведения людей, которая обеспечивает коллективный характер их жизнедеятельности, и всю совокупность социально значимых результатов (продуктов) их деятельности, достигнутых (произведенных) при осуществлении этой программы» (с. 68). Основной социальной функцией культуры автор считает стимулирование, поддержание и обеспечение коллективного характера жизнедеятельности людей, т.е. различие с Другим. Именно взаимодействие с Другим есть основная причина возникновения и развития культуры.

Впрочем, продукты индивидуальной деятельности людей также являются культурными при условии наличия социального контекста работы индивида. А это приводит к выводу о том, что «никакой культуры вне социального контекста не может быть по определению» (с. 69).

Автор называет четыре причины внутренней потребности человека в культуре: интерес, информированность, понимание, доверие (с. 70). Они в разных сочетаниях формируют многообразие вариантов культурного взаимодействия. Важнейшим свойством культуры является психологическая комфортность, для чего выработались такие формы и феномены сознания, как солидарность, идентичность и социальная ответственность.

* Флиер А.Я. Культура культуры // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА (Русской христианской гуманитарной академии), 2012. – Вып. 2. – С. 68–73.

Далее автор реферируемой статьи говорит о структурировании культуры, динамике культуры и социальной регуляции. Еще одна очень важная функция культуры – обеспечение режима социального неравенства. Своим происхождением такое неравенство непосредственного отношения к культуре не имеет. Оно возникает в результате дефицита продуктов, товаров и услуг в условиях конкуренции между разными группами населения за доступ к различным социальным благам.

Культура «обеспечивает психологическую адаптацию людей к ситуации социального неравенства» (с. 72). Она пропагандирует социальное неравенство как обыденную норму социального устройства. Интересно, что доктрина коммунизма утверждает отсутствие дефицита и социального неравенства в будущем обществе. А нынешний мультикультурализм является попыткой преодолеть подобное неравенство.

Завершает статью рассуждение о культурном прошлом, культурном настоящем и культурном будущем и о так называемой «внутренней культуре», т.е. о законах ее социальной эффективности.

И.Л. Галинская

Н.В. Исакова

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАНИЕ КАК СИСТЕМА: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ*

В решении принципиального культурологического (культур-философского) вопроса об определении ключевого феномена – культуры – существенное значение имеет характеристика науки культурологии.

Содержательная характеристика культурологии заключается в выявлении специфики данной науки, очерчивании ее внешних границ (взаимоотношений с другими науками), анализе ее внутренней структуры или увязанности внутренних параметров.

Сам процесс постепенной и последовательной систематизации культурологических знаний является объективным, реальным и развертывается во времени. Хотя до сих пор оставался вне поля зрения аналитиков.

Исследователем, который первым предпринял попытку обоснования теории культуры, был выдающийся американский культурантрополог Л. Уайт. Он ввел термин «культурология» в широкий научный оборот (хотя сам термин использовался и раньше). Обосновывая существование культурологии как науки, он или неявно обнаруживает, или явно указывает на причины ее возникновения: социальную (возможность уничтожения человека вследствие глобальной проблемы – угрозы термоядерного взрыва) и научную (необходимость особой науки для изучения и интерпретации особого, свойственного только человеку явления – культуры).

* *Исакова Н.В.* Культурологическое знание как система: Основные этапы формирования // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА, 2011. – Вып. 1. – С. 16–25.

Анализ эволюции культуры от прошлого и настоящего к будущему неизбежно имеет выход на выработку стратегии человеческого существования и свидетельствует о социальной значимости культурологии. Так, если назначение культуры состоит в сохранении и продлении жизни рода человеческого, а именно в налаживании связи человека с его природной средой, т.е. местом обитания на земле и окружающим космосом, а также между людьми, то задача культурологии как объемлющего знания об этих связях необходимо будет являться стратегической для человеческого общества. Столь высокое общественное значение культурологии обусловливает ее место среди других наук – на вершине иерархии социальных наук. (Сам Уайт для доказательства этой идеи привлекал другую аргументацию: «Поскольку культура, а не общественная жизнь – единственный уникальный и самый характерный продукт человеческой деятельности, то культурология, следовательно, должна рассматриваться как главенствующая наука, потеснив социологию с занимаемой ею вершины») (цит. по: с. 17.)

Поскольку культурология исследует некоторые стороны сознания (сознательной деятельности), то она является наукой гуманитарной. Но она также имеет отношение к наукам общественным (изучая содержание, семантику любого вида социальной деятельности). Следовательно, она не рядоположена другим наукам, подобно философии, которая играет роль методологического основания для познания любых сфер реальности (природа, общество и мышление) и потому имеет универсальное познавательное значение. Сходство культурологии с философией имеет еще одну сторону – существенно пересекаются их понятийные ряды: «человек», «культура», «цивилизация», «ноосфера», «архетип», «смысл», «сакральное», «символ», «ценность», «норма», «идеал» и др. Поэтому культурология, которая может обосновывать стратегические ориентиры любой социальной деятельности, т.е. выступать в роли методологии для социального познания и практики, имеет универсальное практическое значение.

Структура культурологии обусловлена спецификой данной науки и ее местом, которое она занимает в структуре науки. Поскольку она выступает в качестве знания методологического, т.е. ее предмет пересекается с предметами наук гуманитарных (в частности, истории, филологии) и наук общественных (экономики, правоведения и т.д.), – ее структурные подразделения (культуроло-

логические науки и направления исследований) образуются на стыке с другими науками. Например, теория культуры базируется на философии, историческая культурология имеет прямое отношение к истории, лингвокультурология представляет собой, по сути, философско-методологический пласт лингвистики и т.д. На стыке с общественными науками возникают новые направления исследований: культура правовых отношений, культура экономической деятельности и т.п.

Научная значимость культурологии определяется ее методологической ролью – наряду с философией – в отношении других наук. Так, если философия дает метод познания, то культурология обособливает ценностный контекст для понимания проблем (иерархии проблем) той или иной науки.

Социальная значимость культурологии, пожалуй, даже более существенна. Она детерминирована в конечном счете тем местом, которое занимает культура среди других характеристик человека. Родовой (культурный) признак человеческой деятельности неизбежно является нормативным для представителей *homo sapiens* – нормой деятельности человека и, соответственно, критерием для фиксирования отклонений; имеет значение стратегического вектора исторического движения общества, который служит ориентиром для выделения приоритетов в социальной политике в разных областях общественной жизни и выстраивания долговременных отношений в международной сфере. Причем значимость науки, исследующей культуру, все больше возрастает в переходный социальный период.

В заключение автор называет ученых, сыгравших наиболее значительную роль в становлении культурологии. Американский культурантрополог Л. Уайт заложил основы культурологии, охватив объемное поле исследований, обозначив узловые моменты в формировании системного знания, высказав некоторые идеи на уровне научных открытий. «И потому есть все предпосылки считать его основателем культурологии» (с. 25).

Идея системного видения культуры была воспринята прежде всего и главным образом Э.С. Маркаряном, который интегрировал системный и деятельностный подходы к культуре, акцентировал ключевую оппозицию в понимании ее, спровоцировал волну исследовательского интереса, со временем только усиливавшегося и выливающегося в нашей стране в широкое культурологическое движение. И потому он по праву считается классиком культурологии.

Наконец, аксиологический подход к культуре, будучи гуманитарным – культурфилософским, наиболее последовательно раскрываемым В.М. Межуевым, максимально соответствует поставленным условиям к определению культуры и системному видению культурологии. В предельно широкой системе координат – общеэволюционного процесса – именно «субъективистский» гуманитарный, а не «объективистский» обществоведческий подход к культуре согласуется с объективным естественно-научным видением ее как формата общей эволюции.

Э.Ж.

С.Н. Иконникова

СЦЕНАРИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ*

В современном мире культура приобретает значение фактора консолидации и сплочения общества, преодоления тенденций изоляционизма, выработки национально-этнического самосознания и чувства причастности к историческому процессу. Культура находится в процессе изменений, от ее уровня существенно зависят темпы трансформации общества, социальная эффективность модернизации, формирование идентичности нового типа личности.

Ряд объективных тенденций характеризуют колоссальный сдвиг в развитии человеческой цивилизации, определяют новые сценарии культурной политики, векторы социального и культурного развития общества.

Не претендуя на полноту описания, автор отмечает наиболее значимые сценарии развития культурной политики в условиях глобализации. Понятие глобализации культуры сравнительно недавно появилось в культурологических исследованиях. Оно охватило сферу распространения международных контактов и межкультурных коммуникаций, деятельность средств массовой информации и Интернет. Глобализация оказывает влияние на национальные системы образования, распространение научных открытий и технических инноваций, политических и демократических организаций, религиозных и философских концепций, воздейству-

* *Иконникова С.Н.* Сценарии культурной политики в условиях глобализации // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА, 2011. – Вып. 1. – С. 233–240.

ет на отношение к культурному наследию и современному искусству. Глобальные процессы содействуют развитию туризма и спорта, моды и дизайна, создают индустрию массовой культуры. Эти процессы приобрели характер «нашествия и обвала», изменяя повседневную жизнь и ценностные ориентации людей в разных странах, создавая мировое культурное пространство. Взаимодействие культур, несомненно, осуществлялось и в прежние исторические эпохи, но такой размах этот процесс приобрел только во второй половине XX в. и с тех пор набирает ускорение.

Рыночная экономика создает в культуре атмосферу жесткой конкуренции и соперничества, борьбы за прибыли, шоу-бизнес, вытесняя традиционные национальные формы. Наряду с экономическим, финансовым, политическим, информационным, экологическим и другими векторами глобализации, этот процесс в культуре особенно противоречив и обнаруживает как позитивные, так и негативные стороны, когда восторженные оценки сменяются предчувствием катастроф и человеческих трагедий.

В дискуссиях последних лет представлены три позиции относительно сущности и последствий процесса глобализации культуры.

Первый сценарий культурной политики представляют «гиперглобалисты» (К. Омаз, В. Ристон, Д. Гуенно). Они утверждают, что глобализация открывает новую эру в мировой истории. «Локомотивом» этого процесса является экономическая и технологическая глобализация, скорость внедрения инноваций создает ситуацию нестабильности, постоянной гонки за лидером, смены потребительских эталонов. Экономическая модернизация является наиболее энергичной и активной, интенсивно вовлекает в свою орбиту новые сферы, в том числе культуру. Она влияет на перемещение товаров и услуг, идей и культурных ценностей, создает новые потребности и представления о цивилизованном образе жизни. Именно экономическая глобализация стимулирует возникновение новых форм культурной политики. Инициатива и реализация сценария культурной политики принадлежит крупным корпорациям и международным компаниям, обладающим финансовыми ресурсами для реализации поставленных целей.

Национальные государства осуществляют лишь представительские функции и постепенно теряют реальную власть и авторитет в культурной политике.

Распространение потребительской продукции массовой культуры приводит к гомогенизации, постепенному исчезновению национальных особенностей и традиций, порождает новые культурные гибриды, лишенные этнической и исторической индивидуальности и уникальности. Глобализация неизбежно вызывает ломку и ускоренное исчезновение национальных культур. Такова плата за прогресс.

Второй сценарий культурной политики в условиях глобализации представлен скептиками (П. Хирсе, Дж. Томпсон, С. Хантингтон). Они считают, что гиперглобалисты выдают желаемое за действительное, им выгодно преувеличивать параметры экономической интеграции и масштаб влияния международных корпораций. На этой основе они создают миф о могуществе и неотвратимости процесса глобализации, неизбежном падении политической роли национальных государств, превращении их в бесправный придаток мировых корпораций. На самом деле ситуация складывается иная. Национальные правительства вовсе не утратили власти, их авторитет растет, они осуществляют разработку и реализацию основных направлений культурной политики, защиту исторического культурного наследия, поддержку новых проектов. Национальные государства становятся архитекторами глобализации и интеграции, а не пассивными жертвами. Глобализация не устраняет, а усиливает социальные и культурные различия стран, выдвигает на авансцену истории новых национальных лидеров. По мнению скептиков, конфликт цивилизаций является неизбежной перспективой глобализации. Тем не менее, поскольку столкновения возможны именно в сфере различия культурных интересов и предпочтений, национальные государства должны вырабатывать культурную политику, направленную на всемерное поддержание и сохранение культурной индивидуальности. Идея мультикультурализма рассматривается как методологическая основа развития межкультурных отношений, толерантности и диалога.

Третий сценарий представляют «трансформисты» (Э. Гидденс, Дж. Розенау, М. Кастелс). Они не придают значения какому-либо одному фактору в процессе развития глобализации – экономическому, политическому, информационному. Все факторы действуют в совокупности, комплексно, и преобразуют общество и культуру, создавая совершенно новый, не похожий на прежний социум

и жизненный мир. Это не просто новый мировой порядок, а иная конфигурация социальной и культурной жизни, земного сообщества. Глобализация представляет мощную трансформирующую силу, на основе которой происходит процесс всестороннего «перетрагивания» прежних обществ. Он развивается стремительно, но неравномерно. Одни страны опутаны сетью глобальных отношений, другие остаются на обочине и тем самым оттесняются на второй план. Власть национальных государств не уменьшается, но преобразуется, приспосабливаясь к новой ситуации. Различные регионы мира становятся катализаторами глобальных процессов, инициаторами культурных преобразований, координаторами коллективных действий.

Трансформируется прежнее деление стран по геополитическому принципу Запад – Восток, Север – Юг, когда отличия предполагают разные уровни цивилизационного обустройства и образа жизни. Традиционная модель социальной структуры похожа на пирамиду с небольшой верхней частью благополучного существования («золотой миллиард») и широким массивным основанием, где существуют люди, лишенные элементарных благ.

Глобализация будет содействовать не столько выравниванию форм существования и перераспределению доходов, сколько создает принципиально новую трехъярусную модель из концентрических кругов, каждый из которых пересекает национальные границы, создавая общее культурное пространство с едиными стандартами цивилизации, но разным культурным достоянием. Этот процесс происходит энергично, но рассчитан на длительную перспективу, поэтому в культурной политике можно прогнозировать лишь ближайшие этапы.

Приведенные сценарии культурной политики подтверждают сложность и неоднозначность анализа процесса глобализации. Можно предположить, что будут использоваться разные сценарии, в зависимости от темпов и уровня глобализации и культурных особенностей, связанных с историческими традициями, культурным наследием и менталитетом.

Многообразие культур – исторически сложившееся богатство человечества, и диалог является важнейшим способом освоения и взаимопонимания народов, развития подлинного интереса и духовности. Известный исследователь процессов глобализации И. Валлерстайн утверждает: «Мы должны вступить в грандиозный

всемирный диалог» (цит. по: с. 237). В условиях глобализации диалог является важным методологическим ориентиром развития культурологических исследований.

Диалог как способ реализации человеческих отношений рассматривали в своих трудах философы и культурологи М.М. Бахтин, М. Бубер, В.С. Библер, Л.М. Боткин, М.С. Коган. Как справедливо отмечал М.С. Коган, «обретение понятием “диалог” статуса категории в культурологических, социальных и гуманитарных науках отражает процесс формирования на наших глазах нового исторического типа мышления, типа человеческих отношений и взаимоотношений культур, государств, политических партий; это новое состояние цивилизации и следовало бы назвать диалогическим» (цит. по: с. 237).

На основе вектора глобализации и развития диалога культур и цивилизаций приобретает актуальность сравнительная культурология как современный ориентир научных исследований. Сравнительная культурология раздвигает привычные бинарные структуры исследования древних и современных цивилизаций и предлагает гораздо более сложные «полифонические» структуры и схемы, способствуя преодолению предвзятых стереотипов и пренебрежительных оценок иных культур.

Наиболее перспективным и гуманистическим ориентиром процесса глобализации является развитие диалога на основе уважения и взаимопонимания, толерантности и преодоления ксенофобии, сокращения культурного наследия и достижений каждой культуры.

Э.Ж.

Л. Рабелло де Кастро

ДЕТИ – ДЕМОКРАТИЯ И ЭМАНСИПАЦИЯ*

Люсия Рабелло де Кастро является профессором Института психологии Федерального университета в Рио-де-Жанейро (Бразилия). Она также – основатель и научный директор Междисциплинарного центра изучения современного детства и юношества. Реферируется публикация ее лекции, прочитанной в командировке в Калькутте (Индия) в Центре исследования общественных наук.

В научных публикациях, как правило, детство и политика относятся к двум далеко отстоящим друг от друга понятиям, напоминает автор. Когда в 1989 г. ООН предложила ратифицировать «Закон о правах ребенка», то его поддерживали почти все государства мира, кроме США и Сомали (с. 169). В реферируемой работе автор стремится показать возможность соотношения вопросов политической теории и изучения детства. Обсуждаются следующие проблемы: несправедливость и издевательства в школе; создание коллективной точки зрения учеников; денатурализация иерархии «взрослый – ребенок»; сопротивление учащихся всем случаям их угнетения.

Отношения «учитель – ученик» имеют множество несправедливых ситуаций, но одной общей проблемой в бразильских школах является недоброжелательность в подходе к детям из беднейших семей. При обсуждении этого вопроса исследователи соглашались с тем, что такие дети за спиной у учителей испытывают неодолимое желание «сжечь школу» и сообщить об этом в газеты и на радио (с. 171). При этом исследователи пишут, что дети име-

* *Rabello de Castro L. Children – democracy and emancipation // Alternatives global, local, political. – Victoria, Canada, 2012. – Vol. 37, N 2. – P. 165–177.*

ют «собственное мнение о том, что происходит в школе» (с. 172), и что к их суждениям следует прислушаться.

В заключение автор цитирует статью из журнала «Дети и общество» («Children & Society», N 14, 2000), в которой сказано, что учителя в школах не могут «игнорировать демократию, а должны постоянно помнить о демократических принципах и работать в соответствии с таковыми» (с. 175).

И.Г.

С.В. Горюнков, Е.Ф. Матвейчук

К ПРОБЛЕМЕ ЕДИНОГО ШКОЛЬНОГО УЧЕБНИКА ИСТОРИИ*

Неоднократно приходилось убеждаться, что нет в отечественной истории такого явления, события или личности, по поводу которых не было бы высказано по меньшей мере двух взаимоисключающих мнений. При этом в массовом сознании историческая наука считается инструментом добывания, изучения и изложения объективных исторических фактов. Однако если вникнуть в суть разногласий историков, то становится ясно, что главными предметами споров являются не столько сами факты, сколько претензии на право их монопольной – положительной или отрицательной – оценки. Телевизионные шоу типа «Суд времени», «К барьеру» и др. дают в этом смысле исключительно богатый материал для размышлений: они свидетельствуют, что единственным их практически значимым результатом всегда остается статистика голосов «за» и «против», плюс подтверждение той истины, что спорящие предпочитают верить лишь тому, во что им изначально хочется верить.

Но если разные точки зрения на исторические явления, события и личности – это разные этические оценки, то и сама проблема создания единого учебника истории должна решаться как проблема выработки единого критерия этической оценки этих фактов. Выработать единый критерий этической оценки – означает понять, какие из исторических явлений, событий и личностей следует считать положительными, а какие отрицательными.

* Горюнков С.В., Матвейчук Е.Ф. К проблеме единого школьного учебника истории. – Режим доступа: http://www/zpu-journal.ru/e-zpu/2013/5/Goriunkov_Matveichuk_Unified-History-Textbook/

Проблема выработки единого критерия тесно связана с управлением общественным сознанием. Обычно оно сводится к тем или иным способам искусственного формирования коллективных представлений о «добре» и «зле». В зависимости от поставленной задачи тем или иным понятиям манипуляторы придают положительный или отрицательный смысл.

Однако манипулятивный характер этой техники, будучи недостаточно скрыт, подрывает тем самым доверие к власти. Поэтому в настоящее время используется более изощренная техника управления массовым сознанием, известная под названием «универсальной морали» или «общечеловеческих ценностей». Суть ее в том, что реально существующему в истории культуры диалогу мировоззрений противопоставляется умозрительная утопия – некий абсолютный ценностный стандарт для людей всех культур и эпох.

Из этой утопии произрастает самонадеянная претензия некоторых максималистов на монопольное владение этической истиной, а также ценностная дезориентация, которая имеет следствием деградацию общественного сознания – ведь у людей, поверивших в «общечеловеческие ценности», теряется понимание смысла происходящего как столкновения разных ценностных установок. Тем самым разрушается система цементирующих эти установки запретов, т.е. сама культура, которая, по ее современному семиотическому определению, есть не что иное как система ограничений, налагаемых на биологические функции – на вседозволенность. Оба эти следствия – две стороны одного и того же явления: утраты массовым сознанием способности различать «добро» и «зло», что облегчает управление людьми.

Но у технологии «общечеловеческих ценностей» есть свое уязвимое место. Заключается оно в том, что избавиться от понятий «добра» и «зла» под предлогом их относительности не просто. Ведь за этими понятиями стоит мощная культурно-историческая традиция различения «своих» и «чужих», которая является универсальной, данной нам опытным путем, основой всякой нравственности, единственной реальной почвой для ценностных установок, воплощаемых в понятиях «добра» и «зла».

Избавиться от утопии «общечеловеческих ценностей» означает обрести иммунитет к одной из самых изощренных и эффективных манипулятивных технологий и воспринимать оценки исторических явлений, процессов, событий и личностей не как свиде-

тельства «объективной, научно доказанной истины», а как выражение идеологических установок и ценностных предпочтений тех «референтных групп», которые в момент вынесения оценок находились или находятся у власти.

Выработать единый этический критерий – означает также способность признавать права не только за своими, но и за чужими. Ведь нравственность целиком производна от своего мировоззренческого обоснования. От конкретных представлений человеческого Я о мире и его устройстве целиком зависит понимание данного места у разных Я. Суть нравственного выбора сводится к выбору наиболее адекватного реальному порядку вещей взгляда на мир.

Большое препятствие решения проблемы – недоступность для народных масс полноты знаний о мире, которая чаще всего организуется искусственно.

Нельзя сказать, что острота проблемы «неполноты знания» не осознается. Уже многими осознается, что пропаганда национальной истории как сплошного негатива так же порочна, как и освещение истории как сплошного позитива. В равной степени нейтральная позиция, содержащая неполноту информации, а потому провоцирующая лживые умозаключения, по своим последствиям не менее пагубна.

Полной истории нужно полное знание о самой себе.

Т.А. Фетисова

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Э. Кон-Винер

ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ*

В монографии известного немецкого искусствоведа Э. Кон-Винера исследуются художественные стили Древнего Египта, крито-микенский, греческий, эллинистический, римский, древнехристианский, романский, готический и его формы, итальянского Возрождения, немецкого Ренессанса, барокко, регентства, рококо, Людовика XVI, ампира, искусства XIX столетия и современности. Анализ этих стилей автор посвящает 16 глав книги.

Ни один из стилей не появляется сам по себе, каждый постепенно развивается из предыдущего. Отсюда названия стилей «говоря объективно, неверны, потому что они являются классификацией явлений, между которыми в сущности нельзя провести ясной границы, но и субъективно они неверны: если вообще необходима какая-нибудь классификация, она должна рассматривать все движение в целом от конструктивного начала до орнаментального конца» (с. 213). В работе показано, что понятие красоты является субъективной оценкой нашего интеллекта. Это понятие зависит от исторического периода времени и культурного пространства. Поэтому оно не может быть принято за основу оценки стилей. Для изучения закономерностей художественных стилей необходимо исходить из условий самого произведения.

Автор монографии использует системный подход к выявлению общих закономерностей формирования, развития и преемст-

* Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 216 с.

венности художественных стилей. В результате анализа европейского искусства Э. Кон-Винер приходит к трем основным стилям: конструктивному, декоративному и орнаментальному. В отличие от вышеперечисленных традиционных стилей последние три стиля назовем системообразующими. Ряд традиционных стилей входят в один из системообразующих, другие являются переходными от одного системообразующего стиля к другому. Только при такой классификации можно связать и пластику, и живопись с движением стилей, что не удавалось при традиционном делении.

Основной принцип конструктивного стиля заключается в том, что предметов, не имеющих определенного назначения, не существует. При нем не строят парадных дворцов, которые служат только для представительства, не изготавливают посуду лишь для украшения. В архитектуре и прикладном искусстве назначение, для которого выстроен дом и сделана утварь, является основанием для его формы. В постройке каждая часть конструктивного стиля также определяется ее назначением, отделяется одна от другой, целое расчленяется удобно и ясно. Внутренняя и наружная формы постройки соответствуют друг другу. Стены и устои выражают силу упора. Главное для стены – плоскость, которая замыкается горизонтальными линиями (горизонтальные слои камней). Плоскостной орнамент подчинен той же логике в целях ясности его построения. В прикладном искусстве утварь также функциональным образом разделена на части. Украшения сосуда развиваются, исходя из плоскости, форма его орнамента остается линейной. Одежда является простым покрывалом, находящимся в полном соответствии со структурой тела. Конструктивными стилями являются дорический стиль Древней Греции, романский – Средневековья, ранний Ренессанс Италии. Им присущи все упомянутые особенности. Ниже кратко характеризуется каждый из этих стилей.

Архитектура дорического храма основывает всю мощь здания на расчленении отдельных форм, на ясном делении опоры и груза, несущих и лежащих частей. Храм Посейдона – необычайно мощная постройка с гармоничным сочетанием частей, ритмом пропорций. Восстановленный храм Афайи (прежнее название – храм Афины) имеет функциональное разрешение до мельчайших частей. Цветной орнамент является не внешним украшением, а разъясняет смысл и значение формы, на которой находится. Он служит

связующим звеном между нижними и верхними частями здания, соединяя их в одно целое. Благодаря скульптурному украшению фронтоны становятся органическим элементом архитектуры. Корни греческого храма заложены в деревянной постройке (возможно, в микенской). Формы сосудов начинают тектонически разделять на устойчивую ножку и вместилище. Рисунок вазовой живописи основывается еще на микенском принципе, но равномерное чередование орнамента, похоронных процессий или рядов воинов указывает на переход к конструктивному стилю. Основная цель живописи при этом – подчеркнуть назначение отдельных частей сосуда. Но постепенно выразительная целесообразность дорического стиля переходит в эстетическую целесообразность стиля ионического с его изумительной утонченностью.

Романский стиль получил свое развитие прежде всего в Германии. При нем элементы Античности переходят в рисунок, а затем делаются совершенно линейными. Романский храм является развитием древнехристианской архитектурной тенденции: «Со времен дорического храма романская постройка является самым благородным организмом, который когда-либо был создан в архитектуре» (с. 81). Пример тому – храм Св. Годехарда. Все части храма строго ограничены в своей форме, ясно выражены в наружной постройке. Внутренняя постройка так же логична, как и наружная. Главным условием постройки является крепость стены. Замок и скала сливаются в единое целое. Несущие колонны имеют четкое расчленение, при всем богатстве сохраняют стойкость и силу, никогда не являются просто украшением. Плоский рельеф является необходимым средством выражения. Живопись и пластика не связаны с пространством, полны величия, отрешения от всего земного. Это касается как стенной живописи, так и страницы книги, миниатюры. Стена, страница книги, ее переплет, стенки сосуда, деревянный ларь требуют равномерного плоскостного рисунка, который не нарушает плоскостей, на которых он представлен. Предметы художественного ремесла формируются и расчленяются с той же целесообразностью. Все следует одному и тому же закону красоты, который придавал и дорическому стилю такую мощь, определяя возникновение каждой его формы из необходимости и ясно выраженного назначения.

Во Флоренции и других городах Италии в торговой конкуренции и постоянной борьбе за власть развивалось сильное и свобод-

ное городское общество. Ожесточенная борьба города против города, партии против партии требовала прочных построек, небольших крепостей с плоскими массивными стенами, маленькими окнами и узкими проемами дверей для защиты. Дворец раннего Ренессанса вполне строг и прост. Здесь отсутствуют церковные пристройки, план здания квадратный. Для общего плана и каждой отдельной формы определяющим является ясность тектоники. Все ограничивающие линии (цоколь, острые грани стен, далеко выступающий карниз) резко выражены. Горизонтальная линия, как и в романском стиле, является главенствующей. Камни кладки не отделаны. Замыкающая арка окон и дверей выложена камнями, отесанными в виде клиньев. Внутренний дворик берет начало от готики, только его элементами становятся теперь коринфские колонны, круглые арки, карнизы с античным профилем; аркады и ряды широких окон оживляются более богатыми украшениями. Не античное искусство создало Ренессанс. Развитие индивидуальности позволило использовать в своих целях античные формы. Ранний Ренессанс не богат разнообразием мебели. Ларь в виде прямоугольного ящика имеет тяжелый профиль цоколя, лепной рельеф и линейная живопись подчинены плоскости. Страница книги, теперь уже печатная, использует оформление книг романского периода. Фрески раннего Ренессанса сохраняют стенную плоскость. Но чем спокойнее становилась жизнь, тем дом менее напоминал крепость, тем больше украшений появлялось снаружи здания, тем более самостоятельными искусствами становились живопись и пластика. Постепенно наступала эпоха Высокого Возрождения.

Конструктивный стиль в своем развитии приводит к разрешению холодной напряженности в целом, в отдельных частях и орнаменте. Постепенно вступает в свои права стиль декоративный. Формы становятся изящнее, они лишаются тектонического чувства. Части здания теряют свое функциональное назначение: «...колонны, пилястры и стены разрушаются живописно прочувствованной, выступающей из плоскости декорацией, лишенными тектоники архитектурными формами, орнаментом и фигурной пластикой... силы тяжести и опоры мало разграничены друг от друга, как и одно помещение от другого» (с. 212). Связующим звеном между отдельными частями здания является орнамент; встречаются и пространственные соединения. Осуществляется попытка объединения пространства в противоположность делениям, вы-

званным конкретными условиями. Такие отношения переносятся даже за пределы самой постройки, на лежащие вокруг нее парк и площади. Это связано с сильным стремлением расширить пространство, создать впечатление, идущее дальше назначения здания. Разрушается ограничивающая линия крыши поднимающимися башнями готики, декоративными вазами, статуями поздней Античности и барокко. Разложение отдельных частей, их слияние, живописное разрешение орнаментом в ремесле носит тот же характер. Декоративная ступень развития стиля представлена эллинистическим и римским стилями, развитой готикой и барокко.

В архитектуре коринфского стиля с четвертого столетия отмечается постепенное преобладание декоративного элемента над тектоникой, живописная подвижность берет верх над спокойными, ясными формами. Так, самыми интересными произведениями из школы Скопаса являются битвы амазонок. Они построены на художественном контрасте нежных форм женщины и мускулистого тела мужчины. Во времена эллинистической эпохи искусство утратило зависимость от цели и стало свободным для завоевания всех возможностей художественной выразительности. Поиски нежной красоты осуществляет Пракситель (Афродита перед купанием). Не только женское, но даже мужское тело становится более нежным (изображения богов Гермеса или Диониса в виде юношей). Художественной идеей группы Лаокоона, во всей полноте высказывающей тенденцию времени, является разнообразие психического и физического возбуждения, разнообразие аффектов и их проявлений в теле. Эллинизм интернационален. Современники Праксителя получали заказы из-за пределов своей родины. Мастера четвертого столетия объединяются вокруг малоазиатского памятника — мавзолея в Галикарнасе. Строительные формы имеют своей целью создать свободу движений, произвести впечатление. К огромным залам храма ведут высокие лестницы. Сами храмы строят не отдельно, а в виде единого комплекса зданий.

Со времен конца республики (I в. до н.э.) Рим превращается в эллинистический город. В императорскую эпоху строятся в огромном числе чисто репрезентативные постройки, триумфальные арки, общественные здания, даже храмы превышают всякую потребность. Помпеянский дом в первую очередь олицетворяет могущество своего хозяина. В прилегающем к нему садике расставлены мраморные столы, статуи и гермы. Все это имеет цель произ-

вести как можно более живописное впечатление. Стенная живопись становится важной частью украшения.

Готический стиль ведет свое происхождение из Франции. Если романская архитектура видела в стене единственную опору для перекрытия, то тенденция нового искусства направлена на полное уничтожение стены. В Нойоне стена, хотя и проломленная, продолжает существовать. В Реймсе эти проломы занимают главное место. В Страсбургском же соборе исчезает последний остаток стены. Стены между устоями превращаются в окна. Переплеты являются не только рамой для стекла, но и получают самостоятельное орнаментальное значение. Переплеты и витражи своими расчленениями окончательно уничтожают плоскость. Тонко расчлененный устой оставляет впечатление сильного стремления вывысь. В готике место орнамента заняли вполне реалистически трактованные листья дуба, плюща, клена, винограда. Простое отверстие водосточной трубы принимает формы фантастических животных. В Кёльне в отличие от Парижского собора целесообразность башен уже не играет никакой роли. Башни становятся все более крутыми и служат лишь для выражения постройки в вышину. Собор создавал впечатление полета души за пределы земного. Таким образом, собор брал на себя функцию посредника между небом и землей. Он строился в расчете не на целесообразность, а определенное впечатление. Скульптурные фигуры, вначале зависящие от архитектуры, становятся понемногу свободными, развиваются в пластику высокой и самостоятельной красоты. Автор ставит скульптуру этого периода наравне с искусством Перикла, которое тоже было для нее временем освобождения. Характер прикладного искусства также декоративный. Вместе с готикой возвращается прозрачная эмаль, просвечивающая смальта на серебряном фоне. Фигуры моделируют вглубь серебряного фона, достигая этим впечатления пространственной глубины. Используется тонкая резьба по слоновой кости, фигурки на которой созданы полным горельефом. Миниатюра порывает с плоскостью романской страницы. Строгий романский шрифт уступает место нарядным готическим буквам. Страница книги теперь украшена тончайшими формами растительного орнамента.

Барокко культивирует религиозные идеи и любит репрезентативные, монументальные постройки. Оно создает интернациональный тип дворцов и интернациональный католический стиль

церковной архитектуры. Между готикой и барокко есть внутреннее сродство. Оба эти стиля по сути декоративны. Их художественная задача – величавость и достоинство формы. За сравнительно спокойными формами фасада барокко открывает внутри церкви роскошное убранство, не лишенное величавости. Купол в ней все объединяет. Он завершает здание не в качестве архитектурного элемента, его действие, безусловно, живописное. Он привлекает глаз своим светом. Главные линии, границы купола и сегментов, из которых он состоит, еще соблюдаются, но повсюду в них проникает оживленный орнамент, сложным образом изогнутые завитки или фигурные украшения. Благодаря совершенству техники, преодолевающей все условия целесообразности, и богатству разработки декоративных форм, в постройке открывается полная свобода художественного выражения. Храм перестает служить исключительно своим целям, он становится памятником в художественном отношении. Бах в своей величавости – истинный композитор барокко. Фуга, вероятно, не случайно возникла именно в это время. Позднее французское светское барокко стоит на более высокой ступени развития по сравнению с итальянским церковным. Спокойный фасад и роскошные приемные залы дворцовой постройки продолжают тенденцию церковного барокко. Итальянское раннее барокко уничтожает расчленения стены пестротой орнамента, а во французском высоком барокко стена и пространство исчезают совершенно. Барокко пользуется потолком для живописного изображения уходящей вверх архитектуры. Свободная пластика и станковая живопись приходят к величайшей свободе художественного творчества. Усиливается физическая возбужденность в движениях фигур. Теперь тело знают в последних тайнах его строения и пользуются этим знанием, развивая до предела возможности его трехмерной выразительности. На фоне этих общих форм резко выделяются отдельные художественные школы. В Италии приходят к изнеженной манерности; в аристократической Фландрии живопись служит целям помпы, льстивости; испанская школа гораздо тоньше и правдивее в своем живописном выражении; больше всех по силе чувства, тоньше по краскам и трактовке света развивается искусство Нидерландов.

В орнаментальном стиле совершенно исчезают все целесообразные формы, орнамент главенствует повсюду. Задача этого стиля – достижение впечатления как можно большего богатства. Раз-

личие между декоративным и орнаментальным стилями заключается в том, что постепенно граненая форма заменяется легкими изгибами, целесообразные расчленения – округлостью слияний. В живописи господствует та же мягкая слитность, тот же нежный нюанс, которые характерны в архитектуре и прикладном искусстве. Главные сюжеты ее изображений – пастушеские сценки, галантные празднества, любовные сцены. Как и в архитектуре, все рассчитано на впечатление деревенского уединения. Эти тенденции выражены в позднем римском стиле, готике и рококо.

Нарисованная и вылепленная архитектура позднего римского стиля в конечном итоге превращается в чистый орнамент, стена исчезает за украшениями. Круглый храм Баальбека перегружен украшениями без конкретного назначения. Пилястры и арки служат только обрамлением. Все является украшением круглой стены. В храме исчезает чувство целесообразной красоты. Разрушается и структура утвари. Дно чаши, например, украшается горельефом. Серебряную чашу с изображением Афины можно рассматривать только как предмет роскоши. Характерно, что теперь так любят стекло, прозрачность которого совершенно уничтожает ограничивающую плоскость. Обратная сторона зеркала времен Империи украшена таким образом, что кажется главной. Пластика и живопись становятся все более зависимыми от сюжета, все драматичнее и сентиментальнее. Скульптурный фриз с изображением битвы гигантов на алтаре Зевса в Пергаме тянется без всякого архитектурного расчленения. В это время развитого индивидуализма портрет становится важной задачей искусства. Жест и поза характерны для этих портретов.

Орнаментальное богатство поздней готики стало неотъемлемой составляющей ее красоты, оно обращается в нестерпимо вычурную манерность. Тектонический элемент становится лишь носителем богатого оформления. Переплет окон делается все изящнее и тоньше. Свод теряет ясность своей структуры. Несущие nervures чередуются с чисто декоративными. Внутреннее пространство храма залито светом через огромные окна. Орнамент, помимо мотивов растений, состоит из столбиков, завивающихся вокруг своей оси, загибающихся и покрытых зубчиками. Богатство, изумительное по красоте орнаментальных мотивов, служит только украшением и беспощадно разрушает всякую форму. Непрочное основание – очень характерный признак сосудов, мебели этого

времени. В мужской одежде и обуви – обтянутые ноги и остроколенные башмаки, в женской – корсет. Живопись и пластика становятся свободными. Нидерландская школа живописи – самая значительная в эту эпоху. Выразительность достигается энергичным рисунком, исполненным с величайшим мастерством, передачей самых тонких оттенков, совершенства индивидуальности модели. Портреты написаны в современных костюмах и обстановке. В ландшафте достигнуто полное выражение пространства. Ювелирное дело, гобелены и другие отрасли художественной промышленности достигают пика своего развития. Миниатюра создает свои лучшие произведения. Поздняя готика, как и поздняя Античность – высшая ступень развития для живописи и пластики в те эпохи.

Рококо главным в жизни считает праздник, утонченное наслаждение, любовные утехы. Тенденция барокко расширить пространство получает в рококо окончательное развитие. Здесь все рассчитано на то, чтобы вызвать настроение. Комната превращается в волнуемое море блистающих завитков и зеркал. Стена утратила всякое подобие плоскости благодаря рельефному орнаменту и множеству картин с уходящими вдаль сентиментальными пейзажами, написанными нежными красками. Они разрушают плоскость стены, а зеркала окончательно ее уничтожают. Одной из основных тем для придворных архитекторов являются павильоны в густом саду, китайские домики, укромные гроты. В природе ищут идиллических настроений, лужаек и ручейков. Придворные кавалеры и знатные дамы воображают, что ведут пастушеский образ жизни на лоне природы в якобы пастушеских костюмах. Однако эти наряды противоречат естественному строению человеческого тела. Их противоестественность автор сравнивает с одеждой крито-микенского времени. Рококо не лишено выразительности, не одно только изящество получает развитие в нем. Музыка Моцарта и Гайдна может служить подтверждением этому. О каком-нибудь различии несущих и лежащих частей, которые еще существовали в мебели барокко, нет и речи. Художественной задачей становится исключительно грациозность формы. Например, в комоды того времени исчезло чувство целесообразности. Когда выдвигаются его ящики, разрушается рисунок. Рококо – до крайности утонченный стиль, в формах которого, однако, пропал последний остаток целесообразности. Утварь становится простым

орнаментом, обращается в тонко очерченный завиток. Глядя на предмет, не знаешь, как он стоит. Предмет превращается в игрушку. После открытия тайны тонкого китайского фарфора он становится почти единственным материалом европейской керамики.

Вся историческая последовательность развития европейских стилей показывает, что всякий раз за конструктивным стилем следует декоративный, а затем орнаментальный стиль, последний снова вытесняется конструктивным и т.д.: «За греческими стилями следует эллинистическо-римский, за древнехристианским и романским – готический, за ранним Ренессансом – высокий Ренессанс, барокко и рококо» (с. 213). Развитие стилей в прикладных искусствах является движением, колеблющимся между конструктивной и декоративной тенденциями, каждый стиль постепенно развивается из предыдущего. Так, пластика и живопись конструктивного стиля всецело подчинены законам целесообразности, они лишь украшают архитектуру и стоят на равных правах с орнаментом. Пластика связана с плоскостью, это фигурная декорация или плоский рельеф; живопись является линейной стенописью. Они зависят от архитектуры, подчеркивают ее конструктивную ясность. Группа в этом случае – лишь ряд стоящих обособленных фигур, затем отдельные фигуры становятся свободнее в своих движениях. Образуется связь между отдельными частями группы. И наконец, горельеф и пластика, изображение в живописи пространства разрушают последние остатки тектонического чувства плоскости. Вместе с тем повышается выразительность сюжета. Возникает принцип чистого искусства как основной принцип всякой эпохи с отсутствием тектоники. Перед этим «царствует» прикладное искусство, а затем господство переходит к искусству высокому. При этом господство продолжает существовать даже тогда, когда в архитектуре и художественной промышленности начинают прорываться конструктивные тенденции (начало дорического стиля, романского и Ренессанса). Последнее автор объясняет тем, что прикладные искусства стоят в более тесной связи с культурными тенденциями самой жизни. Именно на этой стадии развития появляется реализм, путь которого ведет к утраченному чувству целесообразности.

Автор считает, что не духовные, а материальные движения жизни народа оказывают на перемену стилей почти решающее влияние. По нашему мнению, основой изменения стилей является

двойственная природа человека; его материальное и духовное начало. Борьба этих двух начал, их компромисс и определяют в данное время в данной культуре и конкретной ситуации стиль и тенденцию его изменения. По мнению автора, тектонический стиль создается всегда самым сильным народом своего времени. В стилях, лишенных тектонического чувства, заложена, наоборот, нивелирующая, интернациональная тенденция. Возможно, что такие стили и возникают именно благодаря этой тенденции. Всякому тектоническому стилю присуще нечто демократическое. Простота его форм делает его доступным для любого члена общества: «Стиль не создается сознательно, но зависит от закономерных движений созидания и разрушения, от общего закона развития. Этот закон и является, быть может, сам по себе последней причиной» (с. 216).

В заключение отметим, что в монографии представлена и иная, несколько расширенная и терминологически отличная система стилей, которая включает четыре основных течения развития изобразительных искусств: спокойно-тектоническое, тектонически-члененное, патетически-подвижное и подвижное без определенного направления. В античном мире эти тенденции нашли свое выражение в египетском, дорическом, ионийском и коринфском, а также в эллинистически-римском периодах; в Средневековье – в древнехристианском, романском, готическом и позднеготическом стилях.

В.И. Довгий

МАНИФЕСТЫ ЭКСПРЕССИОНИСТОВ (Обзор)

Поздний символизм, натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм – все эти течения, точнее, их немецкие аналоги, вобрал в себя экспрессионизм. Немецкий экспрессионизм – явление в истории мировой культуры уникальное. Он стал мощным литературно-художественным движением первой трети XX в. В «экспрессионистское десятилетие» (1911–1921) это течение создало новый тип художественного мышления и мироощущения и нашло для него – особенно в поэзии, в драматургии и живописи – адекватную форму.

Апокалипсис, Страшный суд и его неумолимое наступление – ключевой образ поэзии экспрессионизма. Человечество, сбившееся с дороги в ночных закоулках исполинского города, одичавшее и «всей оравой, гурьбой и гуртом» (О. Мандельштам) бредущее на убой. Город – и опустевшие небеса над ним: Бог то ли умер, как изрек Ницше, то ли ослеп, оглох и утратил всякий интерес к происходящему на земле (5).

Один из зачинателей экспрессионизма Август Штрамм (1874–1915) в стихотворении «Всемогущество» пишет:

*Ум и ухо
Тайнознатцы
Бред и бегство
На коне!
Смрад и семя
Драют землю
Ложь и кривда
Сеют свет!
Боль и мука
Ключ к блаженству*

Смерть и нежить

Будят мир!

Высь и бездна

Путь единый

Везельвулом

Распят Бог!

(Перевод В. Топорова)

Для всех представителей экспрессионизма характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и духовный (как у Марка, Нольде, Кандинского, Шагала, Руо) опыт исключительно с помощью художественных средств (цвета, линии, композиции, деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике – черного пятна, обострение контрастов черное – белое, черное – цветное, усиление энергетики формы путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур – характерные черты экспрессионистского языка в изобразительных искусствах. Многие из этих приемов активно использовали и довели до логического завершения представители некоторых направлений в живописи середины и второй половины XX в. Так на грани предметно-беспредметных изображений с агрессивно напряженными цветоформами работали участники международной группы «Кобра». Экспрессионистские традиции в абстрактном искусстве продолжили абстрактный экспрессионизм и ташизм (Д. Поллок).

По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам экспрессионизм – это последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека, посткультуры; последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. Перед угрозой научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: *инстинкт против разума, донисийское против аполлоновского* (1).

Известный экспрессионист Франц Марк, как и Василий Кандинский, стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал «всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях» (цит. по: 1, с. 497). Путь к ним многие экспрессионисты вслед за Гогеном усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями «мистико-имманентной конструкции» мироздания, усмотренной Марком еще у Эль Греко, пронизано все его творчество. Оно характерно и для русского варианта экспрессионизма – неопримитивизма Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Кирхнера, Шмит-Роттлюфа, Отто Мюллера; в них обнаженные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цветоформные доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, т.е. антицивилизационным, антимилитаристским) духом наполнены работы Макса Бекмана, Георга Гроса, Отто Дикса. Новый (и различный) взгляд на христианство стремились выразить живописными средствами Эмиль Нольде и француз Жорж Руо (1).

Принципы экспрессионизма были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX в. В архитектуре они хорошо просматриваются в «Гётеануме» основателя антропософии Рудольфа Штайнера, у Ле Корбюзье и многих других. В литературе экспрессионистские черты (тяготение к повышенной эмоциональности, гротеску, мистико-фантастическим образам и ситуациям, изломанному напряженному стилю, острому монолизму) характерны для писателей, группировавшихся вокруг журналов «Штурм», «Акция» и др. Среди наиболее ярких фигур писателей-экспрессионистов можно назвать имена Г. Майринка, Л. Франка, Ф. Кафки, раннего И. Бехера, Л. Андреева. Элементы экспрессионизма органично вошли в художественные языки многих крупных писателей и драматургов второй половины XX в.

Стилистические приемы экспрессионизма характерны для киноязыка ряда мастеров того времени, ибо немое монохромное кино требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов киноязыка – обостренного динамизма действия, контрастов света – тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов, утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кинопространства и т.п.

Большое место в фильмах экспрессионистов занимают изображения бессознательной жизни человека (снов, галлюцинаций, бреда, кошмаров); героями многих из них являются фантастически-мистические или зловещие существа: Голем, Гомункулус, вампир Носферату, сомнамбулический убийца Чезаре и т.п. (режиссеры Р. Райнерт, П. Вегенер, Ф.В. Мурнау и др.) (2). В музыке предтечей экспрессионизма считается Рихард Вагнер, а собственно к экспрессионистам относят прежде всего «нововенцев» А. Шёнберга (сотрудничавшего с альманахом экспрессионистов «Синий всадник»), А. Берга, отчасти А. Веберна, раннего Г. Эйслера. Экспрессионистские черты усматриваются у молодых Прокофьева и Шостаковича, у Бартока, Онеггера, Мийо, Бриттена и других композиторов первой половины XX в. Они обострились особенно во время мировых войн XX в. К специфически экспрессионистским характеристикам музыкального языка относят повышенную диссонансность гармоний, болезненную изломанность мелодики, вязкость фактуры, использование жестких, пронзительных звучаний (2).

Предлагаем вниманию наших читателей документы экспрессионизма. В первом Альфред Дёблин (1878–1957) – немецкий писатель, романист, эссеист – пытается сформулировать разницу между экспрессионизмом и футуризмом. Во втором Казимир Эдшмид (1890–1966), немецкий писатель, литературный критик и издатель, один из основоположников и теоретиков экспрессионизма, касается отличия нового течения от натурализма и импрессионизма. На манифест Эдшмида отвечает известный писатель Герман Гессе. Переводы выполнены Вальдемаром Вебером.

Альфред Дёблин

Футуристическая техника слова

Открытое письмо Ф.Т. Маринетти

Дорогой Маринетти, впервые Вы побывали у нас прошлым летом на выставке футуристических картин. Я написал тогда в «Штурме»: «Футуризм – великий шаг. Он представляет собой акт освобождения. Он не направление, он – движение. Еще точнее: он – движение художника вперед». Внутренняя напряженность и самобытность, смелость и абсолютная непринужденность произвели на меня тогда впечатление. «Если бы у нас и в литературе

было что-нибудь подобное!» – эта мысль часто посещала меня, и я выразил ее Вам у «Дальбелли»¹. Вы промолчали тогда. Через несколько месяцев литературные манифесты уже кружились над крышами наших домов. То, чего нам не доставало, стало реальностью. Не так мне виделось это. Я не оспариваю Вашего права влиять на нас. Вы наделены энергией, настойчивостью, мужественностью, доставляющими, как видно, много беспокойства литературе, перегруженной эротизмом, ипохондрией, уродствами, ужасами. В своем «Мафарке»² Вы часто давали волю прямому выражению безыскусного цельного чувства. Вы риторичны, но Ваша риторика не лжива.

И Вам, и мне, Маринетти, ясно одно: мы не хотим никакого украшения, никаких украшений, никакого стиля, ничего внешнего, но – жесткости, холода, огня, мягкости, трансцендентальности и потрясения – в неупакованном виде. Упаковка – дело классиков. Супинаторы от плоскостопия, гипсовые корсеты и другие ортопедические принадлежности мы чтим наряду с сонетами – мировоззрением, годящимся в подарок благородным девицам на именины. То, в чем нет прямоты, непосредственности, что не пропитано целесообразностью, мы оба отвергаем; традиционное, эпигональное оставим в удел беспомощности. Натурализм и еще раз натурализм; нам пока очень далеко до истинных натуралистов. Вплоть до сего момента наши мнения совпадают. Видите ли, Маринетти, все это для нас не ново. Можно даже сказать: Вы объявляете себя нашим сторонником. Но здесь Ваш манифест и Ваше усердие начинают чрезвычайно сильно гримасничать и навязчиво повторять о трижды святой функциональности. Вы – наполовину африканец; Ваша любовь к абсолютной реальности принимает черты чего-то свирепого. Вы чавкаете, обгладывая довольно крепкую шутовину, и вызываете во мне чувство жалости. Вы облизываете его со всех сторон, как змея лягушку. Вначале Вы анализируете нарушения и искажения, которые художественная продукция испытывает по вине размера и ритма. Вы клеймите все обязательное, все отвлекающее и самодовольное в динамике стиха и предостерегаете, оплакивая ускользнувшую реальность. Как если

¹ Берлинское литературное кафе. – *Здесь и далее прим. переводчика.*

² «Мафарка-футурист. Африканский роман» – произведение Ф.Т. Маринетти.

бы кто-то захотел половить омаров и ему бы здорово досталось от Маринетти, ибо он не выудил кольраби.

Все, Маринетти, зависит от того, какова цель; придя в кафе, Вы не станете требовать от кельнера артиллерийского залпа. Когда Бодлер позволяет ритму овладеть собой и говорит его устами, и плывет на гребнях его волн, он знает, что делает. И какое ему дело до Вас, Маринетти! Он художник, как и Вы; реальная жизнь, с которой он имеет дело, ему знакома лучше, чем Вам. Вы – не опекун художников. Иначе бы Вы стали растить эпигонов, а это путь к самоубийству. Не можете же Вы думать, что существует лишь одна-единственная действительность, и отождествлять мир Ваших автомобилей, аэропланов и пулеметов с миром вообще? Так далеко мы еще не зашли; да и не столь велико Ваше чрево, чтобы найти в нем место хотя бы еще для меня. Или, может быть, этому негладкому, слышимому, красочному миру Вы приписываете абсолютную реальность, к которой мы должны благоговейно приближаться в качестве протоколистов? Неужели Вы, художник, так можете думать и учить нас неизбежному в этом смысле натурализму? Это ужасно – и все же, кажется, почти похоже на правду. Выходит, мы должны имитировать лишь бляение, вой, пыхтение, грохот земного мира, стремиться достичь темпа окружающей нас действительности и это все называть не фонографией, а искусством, и не просто искусством, а футуризмом? Неужели Вы, Маринетти, совершили эту ошибку, хотя и совсем небольшую, – спутали реальность с предметностью, даже не предполагая, что таится за этим? Порой мне кажется, что так оно и есть.

Из-за этого Вы на мгновение забыли, почему ритмика и стиховая техника у Бодлера и Малларме столь хороши, необходимы и божественны: потому что искусство действует еще и как наркотик, как стимулятор, может показать и бездны, и высоты действительности, потому что в этом нарастании звука, его направленности и его волнующем приземлении заключены опьянение и полет, – Вы все же слишком редко летали на аэроплане, – иначе бы понимали, что в этой музыке слов «сущностное», «вещественное» содержание может стать нематериальным, может потерять свой смысл, отойти на задний план, испариться. Этой и другой музыке мало интересны сами «вещи», что с шумом тащатся ей вослед. Наши немецкие мистики бесконечно часто писали подобным образом: темно, как бы давая понять, что за этой туманностью таится дейст-

вительность, которая еще туманней; их слова шелестели и позванивали ей вдогонку. И совершалось это без насилия над действительностью, без насилия над поэтом, без фальсификаций, и мы, читавшие, ощущали, что слова – не главное. Надо это уметь, Маринетти. Вот в чем все дело.

А Вы, сказав очень сильное слово, выразили очень слабую мысль. То, к чему Вы стремитесь, ясно, хотя при этом Вы вместе с водой выплескиваете и ребенка. Старая песня: поближе к жизни! Жизнь предлагает нам колоссальные сокровища, выкопать которые нашими лопатами невозможно. У нас не только нет инструмента, более того, мы приступаем к раскопкам, наведя косметику, надушив одежды и надев лайковые перчатки. Вы, вооруженный специальной киркой, в комбинезоне и с лампой, пробегаете в спешке мимо лежащих на поверхности грандиозных вещей. По сути, я не должен был бы с Вами полемизировать, так как слишком очевидно то, ради чего Вы мечетесь, – ради себя самого, ради нескольких батальных сцен, темп и грохот которых Вы передаете, действительно, с блеском. Потому-то они и не вызывают волнения, не производят революции; что ж, продолжайте в том же духе; мы рады этому; на свете, кроме сражений, есть, впрочем, и другие вещи и, между нами говоря, даже сражение можно «устроить» совершенно не так, как это делаете Вы. Но хуже всего, опаснее всего Ваша мономания – ведь Вы же страдаете мономанией – там, где Вы покусаетесь на синтаксис в угоду пластичности изображения битвы.

Эти Ваши обобщения я нахожу ужасающими. А Ваше представление о прилагательном, о наречии! У полного предложения есть различные валентности: в нем доминируют его члены, несущие различные функции, то субъект, то глагол, то наречие. Вы можете усилить мощь воздействия слова, уменьшить ее. Вы можете сделать предложения короче, скатать их вместе в периоды, можете каждое слово – существительное, прилагательное, глагол, наречие – выделить в отдельное предложение и таким способом вплотную приблизиться к реальности, – как Вам угодно, по обстоятельствам или в зависимости от Ваших представлений, – но для чего вдруг эта ампутация? Неужели все мы, Маринетти, только и должны, что орать, стрелять, тарыхтеть? Не запретите же Вы мне пить горячее миндальное молоко или есть пирожное со сливками, или разрушить Ваши планы, когда и как мне будет угодно!

И если Вы захотите писать так лишь порой, с определенными целями, никто Вам в этом препятствовать не будет: мы рады каждому оригинальному сочному стилю; в своем страстном стремлении к действительности мы – товарищи; поэтому не нужно к нам, которые все это хорошо знают, а многое умеют даже лучше Вас, обращаться с категорическими предписаниями, не надо убийственных жестов, предназначенных потрясти мир. Столь трагически наши несущки не кудахчат, Маринетти. Вы нападаете на нас, Вы обзываете нас пассаистами, называете нас отсталыми. Я защищаю не только свою литературу, я атакую также и Вашу. Я говорю: картины Ваших сражений можно выписать много лучше. Они перегружены образами, аналогиями, сравнениями. Прекрасно, но для меня это выглядит не очень современно – это все же добрая, сытая, старая литература. Я готов подарить Вам все эти образы – но займитесь же битвой! Самой непосредственно битвой, Маринетти! Да, это удобно называть полководца «островом», обращаться с людскими головами, точно с футбольными мячами, а со вспоротыми животами – точно с лейкой! Пустая забава! Старо! Музей! Где головы, что стало с животами? И Вы хотите называться футуристом? Это дурной эстетизм! Вещи единственны в своем роде; живот есть живот, а не лейка: это азбука натуралистов, азбука истинного откровенного художника. Отказ от образов – проблема для прозаиков. Чтобы передать этот хаос, состоящий из геометрии, наблюдений, литературных реминисценций, психологизмов, не было нужды в таком угрожающем расточительстве.

«Остров – полководец» – банальный поблекший образ: и я хочу сейчас показать Вам, на сколь малое способен телеграфный стиль. Вы даете читателю, слушателю короткие ключевые слова к основному слову – этикетки ко многим «освобожденным» Вами существительным: головы – футбольные мячи, животы – лейки и т.п. Как это просто и как это хило, – если уж образы, ассоциации, подтекст, то тогда без усечки. Вы несколько переоцениваете слушателя, читателя; Вашу задачу организатора образного материала Вы перекладываете на него. В Ваших ассоциациях многое осталось непонятным также и для меня, но какое мне дело до Ваших ассоциаций, если Вы не даете себе труда сделать их внятными: о, катастрофа отсутствующей пунктуации и отсутствующего синтаксиса! У Вас ведь есть свои ассоциации, они же связующие звенья, но Вам никак не удается выразить эти связи. Вам не хватает – это

видно по каждой второй строке – не хватает синтаксиса, Вы пытаетесь обойти его, Вы принуждаете, насилуете Ваши идеи, оставляете их непонятными, лишь бы не изменить принципу. По отношению к искусству это грубо: методу нет места в искусстве, уж лучше безумие. И что может сказать мне Ваш свободный от прилагательных и наречий безглагольный «остров – полководец», а также проходящие мимо меня один за другим не связанные между собой существительные, подобные гладким, стриженным пуделям? Все, почти все остается витать в неопределенности, в пустоте. Слово «полководец» мне ничего не объясняет, добавление «остров» не улучшает положения – в Вашей голове все быть может расположено правильно, но это пока не проявилось, не сочинилось, не стало выговоренной реальностью, с периодами или без них – мне совершенно все равно. Мне хочется слышать не только пятьдесят раз повторенное: «трам, трам, тарарам» и т.п., что не требует особо искусного владения речью, мне хочется видеть Вашего полководца, Ваших арабских скакунов – но показать мне их Вы не можете. Вы капитулируете там, где у прозаика начало самого горячего момента.

«Аммиак, клиника, бистури¹, коррида» и т.п. – лишь заметки на полях; я не хочу дать теориям ввести себя в заблуждение, лишит себя особой захватывающей дыхание реальности борьбы – темперамент меня к этому не принуждает; Вы пытаетесь все до такой степени уплотнить, что во время процесса конденсации Ваши реторты разлетаются на куски, и Вы можете представить нам в качестве образцов Вашего искусства одни только осколки. Эссе мусор.

Полководец может быть пластически изображен как воплощение одного движения, он должен быть так изображен, иначе все лишь болтовня. Ваша кавалерия без коней и солдат плавает по пустому пространству, не сотрясая земли под собой, не препятствуя ветру. «Кавалерия» – скажу прямо, это не по моей части. Это бледно и пусто, как «солнце» и «дух», полная абстракция. Рев пушек и вой шрапнели хотя и оглушают меня, но не ослепляют. Но на подобную абстракцию Вы обречены Вашей теорией. Дорогой Маринетти, в Вашем «Мафарке» Вы представили страстную смесь драматургии, романа и поэзии; собрание Ваших стихотворений Вы

¹ Хирургический нож.

называете «Деструкцией»; в конце Вы набрасываетесь на стальной каркас языка: пружины матраца остались целы, Вы же взлетели на воздух. В честности Ваших стремлений сомнений нет. Но я нахожу прискорбным, что Вам постоянно приходится видеть перед собою препятствия, что Вы постоянно должны наталкиваться на них, что Вам не дана легкость чистого, нетеоретизирующего поэта, воспаряющего над ними. Вы напрасно тратите свой дар убеждения на нас, тоже пишущих. Пластичности, концентрации и интенсивности можно достичь многими путями; Ваш путь наверняка не лучший и вряд ли верный. Не почитите за труд, поучитесь у нас! Ваши книги доказали, что Вы – художник, поэт, и энергия Ваших инстинктов, свобода и честность Вашего натурализма, Ваша анти-эротика встречаются у нас и у меня лично полную симпатию. Но никогда не забывайте, что нет искусства, есть только тот, кто делает искусство, и что каждый растет по-своему и должен исключительно бережно обращаться с себе подобным. В литературе не существует массового универсального производства. То, что не завоевано собственными силами, не удержишь. Не стремитесь к стадности, от нее лишь много шума и мало шерсти. Выведите свою овцу из зоны опасности. Позаботьтесь о своем футуризме. Я же позабочусь о своем дёблинизме (4).

1918 г.

Казимир Эдшмид

Об экспрессионизме в литературе

*(Речь, прочитанная в Берлине в декабре 1917 г.
в «Немецком обществе имени 1914 года»)*

Когда ты связан с каким-нибудь движением лично и ощущаешь потребность высказаться о нем, требуется, прежде всего, непреклонность и самоотдача. Глубоко веря в идею, тревожишься о ее долговечности. Наш взгляд, слишком погруженный в земную жизнь, способен легко обмануться в своей любви. Но страсть бесконтрольная – неукротима. Только вера, саму себя терзающая тоской, становится в конце концов действенной. Глубокое осмысление возникает в результате самоистязания. Лишь поношение собственной самоотверженности делает ее по-настоящему сладостной. На многое нужно решиться, чтобы избежать невнятности, решиться на все, чтобы внятно выразить то, что считаешь пра-

вильным. Одно лишь рвение – страсть ограниченных. У смелости, которой знакомы мучительные сомнения – благородные отважные цели. Даже между посторонним наблюдателем и вечностью стоит время. У посвященного и соучаствующего прибавляется к этому еще и желание сделать свое переживание, которому он придает беспредельную форму, непреходящим. К тому же любовь отнимает у него еще и способность верной оценки. Тут уместна поэтому только суровость. Объективная реальность является перед нами со всей очевидностью только в таком обнаженном виде. Но и это мы лишь предчувствуем.

Окончателность суждения выявится лишь во времени, а не во временности текущего дня. Чтобы быть справедливым, нужна большая дистанция. Ее мы достигаем мужеством строгости. Да, мы должны решиться на это в надежде, что громоздим одну за другой бессмертные цели, и при этом помнить, что мы лишь игрушка творения, а то, что нам казалось великим и величайшим, – всего лишь маленький эксперимент. Иначе сарказму подверглось бы все то, что мы любили, презрению – наша страсть. Учитывая это, мы должны перейти в наступление. Необходимо мужество, большее, чем то, которое утверждает, будто очерняет и надувает самого себя, вскрывая череп сделанной вещи из любопытства, чтобы узнать, есть ли внутри нечто непреходящее. Лишь умение не доверять самому себе не дает угаснуть тоске, придает позитивному законченные черты. Лишь таким образом испытующий взгляд способен сохранить дистанцию. Лишь так у движения исчезнет горгоноподобная голова, заигрывающая со временем – и мы вонзимся ему в сердце. Одним единым порывом.

Перебои этого сердца связаны с прошлым и с будущим. Лишь с помощью строжайших художественных установок мы придем к вневременной точке зрения. И здесь, может быть, также придется только ждать, верить и надеяться, а не ведать. Но мы хотя бы обречем более опытный взгляд. Взгляд обращен к истории. Она же всего лишь логична, глуха к темным взаимосвязям внутри идеи. Дух не развивается логично, следуя более глубоким силам, он воспаряет, пенясь или безмолвствуя. Мы лишь ощущаем его. Взаимосвязи не прямолинейны, они глубже, чем видимая сторона времени. К тому же чисто формальное развитие у нас лишено четкости. Также трудно установить и чисто ориентировочные критерии о внешнем ходе развития в Германии. У нас нет еще традиции, нет

еще твердой родной почвы, на которой в процессе органичного роста развивается идея. Во Франции, например, каждый революционер стоит на плечах своего предшественника. В Германии же восемнадцатилетний считает двадцатилетнего идиотом. Во Франции молодой уважает в человеке старше себя своего прародителя. У нас он его игнорирует. Француз черпает из средоточия народного всемирного чувства. Немец каждый раз начинает с какого-нибудь нового места в провинции. У нас еще многое – конвульсии формирующегося народного менталитета. Еще многое представляет собой низвергающийся хаос, еще не превратилось в равнину, способную выдерживать большие нагрузки. Поэтому у нас более неистовые, более беспредельные, но и более терзаемые противоречиями художественные произведения. У других народов форма менее подвержена изменениям. Так уже при поисках сущности возникают трудности с отображением формального развития. История и здесь – только внешнее руководство.

Со времени романтики царил стагнация. Начался великий взлет буржуазного чувства, первые признаки конца которого мы переживаем сегодня. По обескровленному эпигонству ударила натуралистическая волна. Из-под грима, фасада и фигового листа бесстыдно явился факт. Ничего о сути самой вещи. Никакой подлинности за предметом чувственного мира. Только фиксация, одни наименования. Но все произносится с грандиозной, мощной громогласностью, не имеющей значения для художественного произведения в его окончательной форме, но дающей импульсы, побуждающие к борьбе. Натурализм был битвой, которая сама по себе имела мало смысла, но он породил новый образ мыслей. Вновь неожиданно возникли конкретные вещи: дома, болезнь, люди, бедность, фабрики. У них еще не было связи с вечным, они не были оплодотворены идеей. Но они были названы, показаны. Обнажились зубы эпохи, они свидетельствовали о голоде. Он задал вопросы, касающиеся человека, и этим приблизил нас к существу бытия. Он тесно переплетался с социальными проблемами, он выкрикивал: голод, проститутки, эпидемии, рабочие. Но, не имея представления о своих возможностях, он боролся не только с явлениями преходящими, у него были также и творческие амбиции. Он думал, что может обойтись без духа, и затеял борьбу букашки с Богом. Это и стало его концом. Он просуществовал не дольше вздоха. Его бессистемной ориентации противостояло движение,

исполненное большой долей аристократизма. В противовес шуму – дворянство, асоциальность, искусство *a tout prix*¹. Слишком высокая оценка механистического привела к тому, что стали замечать душу. И тут снова явилась поэзия. Великая фигура Стефана Георге встает перед нами. Но ей, еще стоящей слишком близко к чистым фактам, было не дано создать великих всеобъемлющих творений, которые выразили бы темп, дух и форму своей эпохи. Для этого время еще не настало. Существеннейшей заслугой этого направления было то значение, которое оно придавало формальному аспекту произведения. Вновь начали осознавать, что является описательностью, а что, напротив, истинной поэзией.

Стали ясными различия между беллетристом и поэтом. Различия эти были слишком четко сформулированы. На том это движение и застыло. Спутали творчество с достоинством. Думали, что сущностное есть августейшее, а достоинство лучше мужества необходимого вмешательства. Поддерживался культ тайной вечери. Эстетизм находил все большее распространение и пришелся на эпоху, которая, обогатившись за годы грюндерства, перенасытившись притоком денег, верила в то, что может играть роль прекрасного декаданса на еще абсолютно не сформировавшейся культурной почве своего времени. Тем не менее общий уровень поднялся. После Георге уже нельзя было забыть, что художественное творение немислимо вне высокой формы. Отныне невозможно было пытаться достичь поэтических целей лишь посредством эпатажа, фотографирования действительности или вялых сантиментов. Строгий закон Георге вышел за пределы «тайного союза», утвердился в поэзии и эссе, в драме и романе и способствовал воспитанию. Импрессионизм положил начало попытке синтеза. В определенной области он был даже достигнут.

Направляющие движения эпохи сливались вместе, но разгорались они только одной искрой момента. Это было искусство мгновения. Тот, кто создавал его, был опытен и полон замыслов. С натурой обращались с нервической нежностью. Произведения создавались вспышками творчества. Была попытка решить проблемы при помощи изысканной словесной техники, что часто приводило к описательности. Подлинный, последний смысл изображаемого не выявлялся. Ведь световой луч творца освещал их лишь

¹ Любой ценой, во что бы то ни стало (франц.). – *Прим. переводчика.*

на мгновение. Были ослепительные жесты, божественные моменты. Бессмертное всплывало, ошеломяло и исчезало. Это было как взывание к духу, чьи дрожащие очертания парят в воздухе, ощущаются, но никогда бурно не выливаются в реальную форму. Были моментальные снимки, свидетельствующие о красоте, были жесты, говорящие о глубине, может быть, имело место даже какое-то действие, какой-то поступок, — бессмертная красота, вырвавшаяся на мгновение на свет. Но и эта эпоха находилась в той огромной сфере, которая, будучи доступной буржуазным представлениям, будучи подвластной капиталистическим обстоятельствам, оставалась сферой личной. Заботы и нужды индивидуума жили в ней. Буржуазное общество определяло темы, проблемы, содержание.

Брак, семья, буржуазное бытие стали темами, которые в художественном и профессиональном отношении умело разрабатывались. Когда же обращались к космическому, то, не достигая его, выражались нечленораздельно. Обращались к природе — получался фрагмент, обращались к жизни — запечатлевали долю секунды, обращались к смерти — изображали лишь одно угасание, а не вечно длящееся непостижимое событие трагического ухода. Импрессионизм, никогда не бывший столь тотальным и давший лишь отрывочные создания, только драматические, лирические или сентиментальные, предназначенный для одного жеста, для одного чувства, но придававший этим маленьким фрагментам огромного мира законченную форму, по отношению к космосу стал и должен был стать мозаикой, на которой лежал отсвет божественного творения. Он расчленил мир на бесчисленные маленькие части, дабы вдохнуть в него более глубокое дыхание. Он был концом долгого развития. Великое пространственное чувство Ренессанса завершило здесь свой путь. Он все разлагал, растворял, разбивал на куски и из разрушенного создавал «малые ощущения», воссоздавал связи, утрачивая при этом былую масштабность. За ним могла быть только анархия. Футуризм — заключительный этап его распада. Экспрессионизм не имеет с последним никаких признаков родства. Это они, футуристы, еще раз взорвали пространство, разбитое на части, минуты, ферматы, изображая картину мира как одновременное соседство чувственных впечатлений. Они всего лишь слепили части импрессионизма вместе, отшлифовали полученное, придали им более резкие формы и более призрачные очертания,

избегая при этом кокетливости, и погрузили последовательный порядок импрессионистского мирового процесса в хаос суетливого торопливого сосуществования и взаимопроникновения. Экспрессионизм, заглавное слово сомнительной точности, ничего общего не имеет с импрессионизмом. Он вышел не из него. У него с ним нет никакой внутренней связи, нет даже связи с тем новым, что призвано прикончить старое. Если что и объединяет эти два направления, так это то, что одно подготовило другое, следуя темному имманентному и нелогичному закону инстинкта, закону усиления идеи и нарастания силы. У экспрессионизма было много предшественников во всем мире и во все времена соответственно тому великому и всеобъемлющему, что лежит в его основе.

То, что люди видят сегодня, знакомясь с ним, – это почти всегда только лицо, то, что будоражит, что эпатирует. Им не видно нутра. Программы, которые легко постулировать, но которые невозможно осуществить, рожают в мозгу хаос, но когда какое искусство было движимо чем-то другим, как не потребностью зачатия. Мода, гешефт, страсть, успех увиваются вокруг него, осмеянного вначале. Вот они перед нами, в глухом порыве творческого инстинкта сотворившие новое. Когда я три года назад, мало заботившийся тогда о художественных проблемах, написал свою первую книгу, то прочел с удивлением: вот первые экспрессионистские новеллы. Слово и смысл были тогда для меня понятиями новыми, я был глух к ним. Только те, кто бесплоден, опережают теорией практику! Выступать в защиту чего-то – для этого нужна смелость, это проблема достоинства и порядочности, объявлять же себя сторонником чего-то одного – признак ограниченного мозга. Тщеславием наполнена вся эта поверхностная борьба за стиль, за душу гражданина. Последнее слово – за справедливой, верно направленной силой.

Появились художники нового движения. Они больше не были возбудителями легкого волнения. Они больше не были носителями голого факта. Мгновение, секунда импрессионистского творения была для них пустым зерном в мельнице времени. Они не были больше рабами идей, бед и личных трагедий буржуазного и капиталистического мышления. Чувство открылось им беспредельно. Они не глядели. Они взирали. Они не были фотографами. Они имели свое лицо. Вместо вспышки они создали продолжительное волнение. Вместо момента – действие во времени. Они не показы-

вали блестящего циркового представления. Они хотели переживания, длящегося долго. Великое трансформирующее вселенское чувство было направлено, прежде всего, против молекулярного дробленного мира импрессионистов. Земля, бытие предстали как величественное видение, включавшее в себя людей и их чувства. И они должны были быть осознаны в своей сути и своей первозданности. Великая музыка поэта – это его герои. Они величественны у него только тогда, когда величественно их окружение. Они не героического формата – это привело бы лишь к декоративности, – нет, они величественны в том смысле, что их бытие, их переживания – часть великого бытия неба и земли, что их сердце, родственное всему происходящему, бьется в едином ритме с миром. Для этого были необходимы по-настоящему новые художественные формы. Необходимо было создать новый образ мира, который не имел бы ничего общего с питающимся лишь опытом образом мира натуралистов, ничего общего с дробленным пространством, давшим импрессию, мимолетное впечатление, – образ мира, который выразил бы нечто во много раз более простое, подлинное, и потому прекрасное. Земля – исполинский пейзаж, созданный для нас Богом. На него надо смотреть так, чтобы ничего его от нас не заслоняло. Никто не сомневается, что не может быть настоящим то, что предстает перед нами как внешняя реальность. Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета.

Нельзя довольствоваться лишь описанным фактом, принятым на веру или являющимся плодом воображения, картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас самих. Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд – у него взор. Он не описывает – он сопереживает. Он не отражает – он изображает. Он не берет – он ищет. И вот нет уже больше цепочки фактов: фабрик, домов, болезней, проституток, крика и голода. Есть только видение этого. Факты имеют значение лишь настолько, насколько позволяют художнику проникнуть в сокровенное за ними. Он видит человеческое в проститутках, божественное в фабриках. В отдельном явлении ему открывается то великое, что составляет мир. Он дает более глубокий образ предмета, ландшафт его искусства – огромный райский, изначально сотворенный Богом ландшафт, что прекрасней, красочней и бесконечней, чем тот, ко-

торый наши глаза способны воспринять в своей эмпирической слепоте, изображать который не принесло бы радости – искать же в нем глубокое, сущностное, духовно прекрасное значит ежесекундно иметь дело с новыми открытиями и новыми радостями. Все приобретает связь с вечностью.

Больной – не только калека, который страдает. Он становится самой болезнью, его тело излучает муки всего его существа, вызывая сострадание у создателя. Дом – это не только предмет, не только камень, не только объект зрения, не только четырехугольник с атрибутами прекрасного или жалкого существования. Он поднимается выше всего этого. И нужно исследовать его изначальную суть до тех пор, пока не проявится сокрытая в его глубине форма, пока дом не встанет во весь рост, освобожденный от затхлой зависимости от действительности, пока в нем все до последнего уголка не определится, не просеется до того выражения, когда, даже рискуя своей привычной внешностью, он будет готов окончательно выявить свой характер, пока не воспарит или рухнет, пока не придет в движение или не застынет, до тех пор, пока не исполнится все то, что в нем заложено, но до поры еще дремлет. Проститутка отныне – не только существо, накрашенное и обвешанное аксессуарами ремесла. Она явится ненадушенной, без румян, без сумки, не будет раскачивать бедрами. Ее подлинная сущность должна исходить из нее самой, чтобы простота формы взрывалась пороком, любовью, вульгарностью и трагедией, наполняющей ее сердце и составляющей ее ремесло. Ведь зримая действительность ее существования значения не имеет. Ее шляпка, ее походка, ее губы – это суррогаты. Ее существо не исчерпывается ими. Мир перед нами. Было бы бессмысленно повторять его. Застать его в состоянии высшей истомы, в его наиподлиннейшей сути, застать и воссоздать – вот величайшая задача искусства.

Каждый человек теперь не только индивидуум, связанный долгом, моралью, обществом, семьей. Он в этом искусстве становится не чем иным, как самым возвышенным и самым жалким существом на свете – он становится человеком. Здесь заключено то новое и то неслыханное по сравнению с предыдущими эпохами. Здесь буржуазная мировая мысль наконец-то забуксовала. Здесь больше нет обстоятельств, затуманивающих образ человеческого. Никаких семейных историй, никаких трагедий, возникающих из столкновения условностей и потребности свободы, никаких быто-

вых пьес, никаких грозных шефов или жизнерадостных офицеров, никаких кукол, висящих на нитях психологических мировоззрений и играющих пьесу об этом созданном и сконструированном человеком общественном существовании, с его законами, точками зрения, заблуждениями и пороками. Сквозь все эти суррогаты безжалостно проникает взор художника. Оказывается, они были лишь фасадами. За кулисами и под ярмом оставленных в наследство фальшивых ощущений не скрывается ничего, кроме человека. Не белокурая бестия, не подлый примитивный человек, а человек простой, безыскусный. Его сердце дышит, его легкие полны страсти; он отдается Творению, но он не часть его, мир таков, каким он его отражает. Он устраивает жизнь, руководствуясь не мелочной логикой, не следствием, не постыдной моралью и причинностью, а лишь беспрецедентным мерилom своего чувства.

С тех пор как его нутро вырвалось наружу, он связан со всем. Он понимает мир, он сросся с землей. Он твердо стоит на ней, его страсть охватывает видимое и увиденное. Человеком, наконец, опять овладели большие непосредственные чувства. Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный, весь пропитанный волнами своей крови, и порывы его сердца столь очевидны, что, кажется, его сердце нарисовано у него на груди. Он больше не фигура. Он, действительно, человек. Он часть космоса, вернее, космического чувства. Он в жизни не мудрствует лукаво. Он идет прямой дорогой. Он размышляет не о себе, он изучает себя. Он не бродит вокруг вещей, он проникает в их сердцевину. Он не недо-, не сверх-, он лишь человек, трусливый и сильный, добрый, подлый и прекрасный, такой, каким его Бог, создав, отпустил в наш мир. Поэтому все те вещи, чью сердцевину, чью настоящую сущность он способен увидеть, ему близки. На него не окажешь давления, он любит и борется по собственному побуждению. Единственное, что им руководит – его большое чувство, а не искусственное мышление. Таким образом, он может, все более вдохновляясь, достигать состояния высочайшего воодушевления, великого экстаза души. Он возносится до Бога вершиной чувства, достичь которой можно лишь при неслыханном подъеме духа. И все ж эти люди не безрассудны. Просто их мыслительный процесс имеет другую природу. Они не зашорены. Они свободны от рефлексий. Их переживания не совершают кругов и поворотов, их не волнует эхо. Их чувства движутся по прямой. В этом состоит высочайшая тайна этого ис-

кусства. Оно лишено привычного для нас психологизма. Тем не менее их чувства глубже. Их чувства выбирают простейшие пути, не те – извилистые, созданные человеком, не те – опозоренные человеком способы мышления, которое, будучи направляемо известной причинностью, никогда не сможет быть космическим.

Из психологической сферы применяется только анализ. Он применяется, чтобы раскрывать, контролировать, делать выводы, объяснять, а не показать свое всезнайство, выказать свой лицемерный ум, идущий все-таки лишь по следам результатов, которые и без того очевидны нашим глазам, слепым к великому чуду. Ибо не будем забывать: все законы и психологические связи между жизненными циклами придуманы нами самими, нами же восприняты и приняты на веру. Для необъяснимого, для мира, для Бога в психологической сфере нет объяснения. Лишь пожимание плечами, лишь отрицание. Поэтому это новое искусство позитивно. Так как интуитивно. Так как, имея простейшие чувства, оно с готовностью, но тем не менее гордо отдаваясь великому чуду бытия, обладает свежими силами для активной деятельности и страдания. Эти люди не идут окольными путями спиритуальной культуры. Они отказываются от себя во имя Божественного. Они прямолинейны. Они примитивны. Они просты, потому что простейшее – самое трудное и самое сложное, но оно приводит к величайшим открытиям. И мы не заблуждаемся: только в конце всего сущего нас ждет простота, только в конце прожитых дней жизнь входит в спокойное непрерывное русло. И так получается, что это искусство, так как оно искусство космическое, достигает больших вершин и глубин, чем какое-либо другое – импрессионистское и натуралистическое, но при условии, что его представители обладают силой.

С отпадением психологического аспекта исчезает вся декадентская возня, затрагиваются самые насущные вопросы, ведется наступление на большие жизненные проблемы. Совершенно по-иному открывается мир навстречу разгорающемуся чувству. Огромный райский сад Бога открывается за миром вещей, если смотреть на них нашим бессмертным взглядом. Тогда распахиваются широкие горизонты. Однако новый непривычный способ видения часто искажает для человека изображаемое. А так как он глядит и не видит, новые очертания для него обманчивы. Человеку неподготовленному это видение представляется чем-то далеким, примитивный же предмет, напротив, понятным и близким. Удаление

психологического аспекта диктует строению художественного произведения другие законы, требует более благородной структуры. Исчезает второстепенное.

Внутреннее устройство, среда остаются лишь слегка обозначенными, они – как короткий набросок на раскаленной массе души. Искусство, которое хочет только подлинного, исключает второстепенное. Нет больше *Entremets*¹, нет *Hors-d'oeuvre*², отныне никакого мудрствования, коварно вводящего в заблуждение, ничего эссеистического, обо всем говорящего в общих чертах, ничего декоративного, имеющего целью внешнее украшательство. Нет, существенное и важное следуют друг за другом. Целое приобретает чеканные очертания, ясные линии, строгую сжатую форму. Нет больше дряблого живота, обвислых грудей. Торс художественного произведения, вырастая на стройных тугих бедрах и становясь все более благородным, превращается в натренированное соразмерное туловище. Пламя чувства, сливающегося непосредственно с сердцевинной вселенной, овладевает этой непосредственностью и поглощает ее. Ничего другого не остается. Порой в сильном порыве чувства увлеченность произведением настолько сплавляет все воедино, что оно может показаться искажением. Но структура произведения доведена до последней степени напряжения, жар чувства так накалил душу творящего, что она в своем стремлении к безмерному начинает исторгать неслыханное. Это стремление отчетливее всего проявляется в живописи, яснее всего – в скульптуре. В литературе сжатие и видоизменение формы, хоть и предпринимаются не впервые, никогда доныне не достигали такой проникновенности и такой радикальности и поэтому приводят в замешательство.

В скульптурах Родена поверхности еще разорваны, каждая линия, каждый жест еще ориентирован на эффект, на мгновение, на однократное действие, короче: они выражены мгновением и при всей выразительности подчинены психологической идее. Один мыслит, двое других целуются. Все остается происшествием. У современных же изображений поверхности даны мгновенным контуром, складки разглажены, вылеплено только существенное. Но изображение передает типичное, более не подчиненное одной

¹ Легкое блюдо, подаваемое перед десертом (франц.)

² Закуска (франц.)

мысли. Теперь это не только трепет одной секунды, изображение приобретает значимость во времени. Отсутствует все второстепенное. Суть дает идею: отныне предметом изображения будет не мыслящий, нет – мышление. Не двое слитых в объятии, нет – само объятие. Тот же самый инстинктивно царящий закон, который исключает, не отрицая, закон, по которому лишь избирается момент, соединяющий точки, магнетически тяготеющие друг к другу, он дисциплинирует структуру письма. Предложения укладываются в ритм не так, как это делается обычно. Они подчинены одной цели, единому потоку духа, рождающему только сущностное. Они во власти мелодики и словотворчества. Но в этом нет самоцели. Предложения в длинной единой цепи служат духу, который их формирует. Им известен только путь духа, его смысл. Они сочленяются друг с другом, звено к звену, проникают друг в друга, более не связанные ни буфером логического перехода, ни упругой, показной шпаклевкой психологии. Их эластичность находится в них самих. Так же и слово обретает другую силу. Описательное, обсасывающее предмет со всех сторон исчезает. Для него нет больше места. Слово стало стрелой. Оно поражает нутро предмета и одухотворяется им. Выкристаллизовывается подлинный образ вещи. Отпадают слова-вставки. Глагол удлинняется, заостряется, напряженно стараясь найти четкое истинное выражение. Прилагательное сливается в единый сплав с носителем словесной мысли. Оно тоже не должно описывать. Оно должно самым сжатым образом выражать сущность. И только сущность. Но именно эти второстепенные вещи, не главные цели, мешают обычно успеху дискуссий. Вопросы словесной техники сбивают с толку, становятся предметом насмешек. Их принимают за блеф. Никогда еще в искусстве техника исполнения не была в такой степени продуктом духа, как здесь. Не непривычная форма создает уровень художественного произведения. Не в этом ее цель и ее идея. Натиск духа и бурная волна чувства превращаются в сплав. И уже из этой просеянной, очищенной формы вырастает идея возникающего произведения. Но человечество знать не хочет, что под внешней формой всегда скрывается непреходящее. Дух, возносящий вещи на более высокое существование в иной форме, чем та, в которой они воспринимаются чувственным ощущением в нашем ограниченном мире, человечеству не ведом.

От осознания этого нас отделяет до смешного малое расстояние. Однако человечество еще не знает, что искусство – только этап на пути к Богу. Но цели находятся там, где Бог. Лучи человеческого сердца уходят к нему, отрываясь от земной оболочки. Личное перерастает во всеобщее. Прежнее преувеличенное значение единичного подвергается более сильному воздействию идеи. Богатство снимает с себя внешнее облачение и становится богатым в своей простоте. Все вещи возвращаются к своей сути: к простоте, всеобщности, сущности. Сердца, направляемые таким непосредственным образом, бьются свободно и широко. Действие наполняется благоговением также и в рядовых ситуациях. Элементы живут по великим законам. Так целое становится одновременно и этическим. Но вот внезапно возникают родственные черты. Их истоки – не в предыдущем поколении, от которого это искусство отмежевывается во всем. Они не в чем-то отдельно взятом – не в готике, не в национальном, не у Гёте, Грюневальда или Мехтильды Магдебургской. Не в романской крипте, не у Ноткерова, не у Отто Третьего, не у Экхарта, не у Кретьена де Труа, не в заклинаниях. История души не движется столь просто по логическому конвейеру былого.

Родство не ограничено. Традиция – вопрос не национальный и не связанный с историей какого-то периода. Нет, родственное, похожее, склонность к чему-то возникают повсюду там, где чья-то неистовая сила побуждает душу становиться сильнее, искать бесконечного, стараться выразить то последнее, беспредельное, что связывает людей с космосом. Всюду, где возгоралось пламя свободы, превращая все моллюскообразное в обугленные трупы, но при этом облекая бесконечное в такую форму, словно ему следовало возвратиться назад к длани творца, – все мрачные великие эволюции духа порождали один и тот же образ творения. Называть явление, для которого сейчас употребляют стертое слово «экспрессионизм», новым – ложь. Называть модой – оскорбление. Называть только художественным явлением – клевета.

Всегда, когда тот или иной представитель человечества держал в руках корни вещей и у него была крепкая хватка, и он испытывал чувство благоговения, удавалось то же самое. Этот способ выражения не немецкий, не французский. Он наднациональный. Он не только задача искусства. Он требование духа. Он – не программа стиля. Он – вопрос души. Это – проблема человечества.

Экспрессионизм существовал во все времена. Не было ни одной области, которая бы не знала его, ни одной религии, которая бы его страстно не создавала. Не было ни одного племени, которое бы не воспевало и не воплощало с его помощью свое смутное религиозное чувство. Развившийся в великие времена сильнейших потрясений, питаемый глубокими пластами гармонично развивающейся жизни и корнями уже сложившейся в гармоничных условиях традиции, был создан стиль, общий для многих: ассирийцы, персы, готика, египтяне, примитивисты, старые немецкие мастера владели им. У совсем древних народов, подверженных непогоде, насылаемой на них божеством из безграничных пространств природы, он стал анонимным выражением страха и благоговения. У отдельных великих мастеров, чья душа была переполнена продуктивностью, он стал естественнейшим способом выражения. Он был в виде драматического экстаза у Грюневальда, был лиричным в песнях о Христе монахини¹, глубоко взволнованным у Шекспира, непреклонным в своей нежности у китайцев и в своей жесткости – у Стриндберга. И вот он уже захватывает целое поколение. Целое поколение Европы. Великая волна духовного движения взлетает повсюду высоко. Последнего требует эпоха.

Целое поколение хочет удовлетворять этому требованию. Все, что придет, будет битвой этого требования. Ибо то, что художественные произведения появлялись на свет, никогда не было следствием идеи. Она была только жаждой по еще большему совершенству, и целью ее был человек. Для творчества нужно обладать силой. У поколения она или есть, или ее нет. Что нас ждет впереди, наш мозг предугадать не в силах. Главная опасность, грозящая движению, имеет пока неясные очертания, и тем острее и со всей строгостью должно быть поставлено требование истинного искусства. Лишь чувство справедливости при столь высокой цели делает художника радикальным. То, что было взрывом, уже становится модой. Внутрь уже пробирается тлетворный дух. Вскрывать эпигонство, обнажать недостатки, подчеркивать неудовлетворительное – в той степени, насколько это возможно – остается задачей честных. Глубочайшая ценность, глубочайший смысл пока сокрыты от нас. Нет, не творческая интенсивность, принимающая стран-

¹ Имеется в виду Мехтильда Магдебургская.

ные внешние формы, придает направлению стертые черты чего-то иррационального, слепо следующего моде.

Это в большей степени сознательно проводимая программа. Духовное движение не выдает рецептов. Оно следует лишь организирующему чувству. Так как движение уже осуществилось, его теория начинает действовать задним числом. Оно становится школой, академией. Факельщики превращаются в полицейских, в глашатаев однообразной догматики, ограниченных, связанных верностью букве. Стил в высшем его смысле осуществляет себя как силу, как буйный рост, регулируемый тысячами притоков и течений, имеющих своим началом дух творческой силы. Никогда – как форму. Как раз простые линии, большие плоскости, усеченная структура становятся до ужаса монотонными, смертельно скучными, когда они только умело сделаны, а не прочувствованы. Но чисто абстрактное устремление не знает границ. Не может осознать, какие сбалансированные возможности существуют между предметом и творящей формой. Прорываясь через границы чувственного, оно творит сплошную теорию. Нет больше вещи, которую бы создавали, преобразовывали, искали, есть только голая абстракция, покидающая поле битвы. Здесь, как это часто бывает, забывается, что у каждой правды есть та крайняя точка, где она, осуществленная с безрассудной последовательностью, становится ложью. Не гениален тот, кто намеренно косноязычен, не первозданен тот, кто подражает неграм – имитируя, нельзя создать нового. Здесь больше, чем где-либо, все решает честность. Мы не можем ничего поделаться ни с собой, ни с нашим временем. Сознательная наивность ужасна. Деланный экспрессионизм – жалкое варево, люди, созданные усилием воли, становятся машинами. И это тоже вопрос величия служения. Движущим и объединяющим являются только вера, сила и страсть. Но там, где все это объединялось в мистический свадебный праздник, экспрессионизм был в каждом искусстве, в каждом поступке. Вначале – творение, великие круги мифов, сказания, «Эдда». Он был у Гамсуна, у Баал Шема, у Гёльдерлина, у Новалиса, у Данте, у юто-ацтеков, в санскрите, у Костера, у Гоголя, у Флобера, в мистике Средневековья, в письмах Гогена, у Ахима фон Арнима. У фламандца Демольдера, Гёте, порою у Гейнзе, в сербской народной песне, у Рабле, у Георга Бюхнера, у Боккаччо. Эти имена, взятые наугад, не итог, они не претендуют на полноту, они лишь намеки, их, наверное, даже недос-

таточно. Они – лишь частности. Но они переносят одну эпоху в другую. На этом стоят сегодняшние. Целое поколение. Поколение Европы.

Оно формирует из глубоко страдающей эпохи человека, любовь, мир, судьбу. Здесь на сцене люди, мир, судьба. Это может привести к созданию великого искусства, к удачной постройке вавилонской башни. Если на это достанет сил. Ведь цели ясны, их можно окинуть взором, и в искусстве, и в вопросах нравственности. Но обозреть силу дарований еще невозможно. Пошло осуждать их, близоруко восхвалять их. Никто не может решиться дать более глубокую оценку. Здесь также уместно сказать «да», как и «нет». Все это – судьба. Вера, что цели этого искусства выше, чем цели искусства недавнего прошлого, не должна дать нам забыть, что великое художественное произведение создает все же только великий творец. И на этом все сходится. Трагичность времени могла бы пожелать распределить дарования по своему усмотрению и по своим для нас непроницаемым понятиям. И у нее могут быть разные мнения. Она может направить великие таланты в эпохи искусства более приземленные, а малые таланты оставить для великих боев и глубоких целей. И это тоже надо учитывать. Наши глаза еще можно увлечь. У нас еще нет пространства для зрения. Единственный распорядитель созданных произведений – время. В конечном итоге все решает – мы знаем это сегодня, как знали всегда – творческая мощь.

Но самое большое заблуждение состоит в том, что люди, поверженные духом временности, смешивают честолюбие, вызванное произведенной работой, с произведением. Хотя воля духа и разрастается сегодня все энергичней и выше, но последнее слово принадлежит личности. Ничто не лучше, оттого что ново. Никакое искусство не плохо, оттого что не схоже с другими. Так думать было бы безграничной самоуверенностью. Когда приходит время спокойной, справедливой оценки, выясняется, что только доброе постоянно, только истинное справедливо. Хороший импрессионист, если он великий художник, для вечности оставит больше, чем средний экспрессионист, как бы он ни стремился к бессмертию. Как знать, может быть, перед последним судом бесстыдная, гигантская, заикающаяся нагота «правды» Золя предстанет как нечто более ценное, чем наши борения во имя Бога. И это тоже судьба. Может случиться, что экспрессионизм приведет к великим дос-

тижениям. Мы бы приняли их на свои плечи. Может случиться, мы поймем, что были предназначены для дел не столь великих, что не достигли своей цели. Но даже в этом случае в нас был смысл. Мы как бы расчищали путь чему-то другому, более великому, тому, что только позднее ворвется в жизнь, учили высокому уровню на примере больших задач и подготовили истинный стиль эпохи. Было бы гуманно взять на себя и эту задачу. Но это уже за пределами нашего знания. Об этом ведаёт один Бог, побуждавший нас к творчеству. Мы никому не выносим приговора, у нас есть лишь вера. Мы верны нашим принципам и в малом. И это тоже бессмертно (4).

Герман Гессе

По поводу «Экспрессионизма в поэзии»

...И у Эдшмида тоже есть полное право не признавать какого-нибудь направления в искусстве, в котором он видит черты буржуазной эпохи, не ценить его и не иметь желания с ним познакомиться. Так произошло, что, к его собственному удивлению, его первые новеллы были однажды названы экспрессионистскими. Он тогда ещё ничего не знал об экспрессионизме.

С очень многими художниками предшествующей эпохи произошло то же самое – они создавали импрессионистское искусство, понятия не имея об импрессионизме. Но наряду со всем этим в искусстве любой эпохи живёт также и дух вневременный, вселенское чувство, на котором нет меты времени и у которого нет возраста. Если когда-нибудь, скажем, лет через сто, кто-нибудь соберёт вместе стихи, написанные с 1850 по 1910 год, в которых найдёт это вневременное вселенское чувство, то, не исключено, что это будет не Штефан Георге и не сегодняшние молодые, а кто-нибудь из тех поэтов, которых ныне причисляют к «импрессионистам». Импрессионистов от экспрессионистов в поэзии отличает, мне кажется, главным образом то, что импрессионистом поэта кто-то нарекает, экспрессионист же избирает свое имя сам.

В спорах об искусстве дело обстоит так же, как и в любом споре мнений. Невозможно понять другого, доколе его не полюбишь. Но полюбить друг друга можно только тогда, когда мир постигаешь в большей степени своим нутром, чем внешней активностью. Любят не объекты, они для нашей души лишь желанный по-

вод проявить свою способность к горячей любви, дать ей излиться, точно сверкающему потоку. Я никогда не мог понять, как можно не любить стихотворения, потому что оно написано французом или японцем, как можно отвергать человека, потому что он католик, еврей или консерватор.

Я люблю Достоевского иначе, чем люблю Гёте, а Корнфельда¹ иначе, чем Мёрике, но для меня невозможно было бы ответить, кого я люблю больше. Я люблю каждого в тот момент, когда он занимает меня, когда я могу принадлежать ему, могу слушать его – только в этом случае он проводник электротока моей души.

Так за многие часы чтения я по себе узнал, что можно очень полюбить Готфрида Келлера, а также и Верфеля. В течение целого дня я могу быть счастлив, читая в саду Гёльдерлина, а в «Бенкале» Шикеле² нахожу страницы, щедро меня одаряющие.

И я тоже вижу «экспрессионизм» всюду там, где искусство обращается ко мне глубоко и мощно. Так как для себя, в своей чисто приватной теологии и мифологии, экспрессионизмом я называю звучание космического, память о прародине, вневременное вселенское чувство, лирический диалог отдельной личности с миром, самовыявление и самопознание, выраженные в любой форме.

Это тот экспрессионизм, сторонником которого объявляет себя также и Эдшмид в наименее полемической части своей статьи. «Никто не лучше другого оттого, что пишет по-новому. Никакое искусство не хуже оттого, что не похоже на прежнее». Так говорит Эдшмид. И если он и не всегда поступает так, как говорит, то это тоже право его молодости. У юности трудная задача, она полна сил, но повсюду наталкивается на правила и условности. Ни к чему не питает такой ненависти сын, как к предписаниям и условностям, в которых, как ему видится, погряз его отец. Удар кулаком в лицо пиетету – один из поступков, без которых невозможно оторваться от юбки матери. И вот теперь, когда молодое поколение чувствует, что этот десятилетиями существовавший буржу-

¹ Пауль Корнфельд (1889–1942) – писатель из круга пражских немецких писателей, драматург и прозаик.

² Рене Шикеле – немецкий экспрессионист, поэт и прозаик (1883–1940).

азный мир, под придиричивой розгой которого оно выросло, погружается в небытие, оно возликовало по праву.

То, что в этом гибнущем мире тоже были и доброта и своеобразие, что эти умирающие и умершие дяди ни в коем случае не были лишь гнусными комедиантами, что в течение всей той импрессионистской эпохи сотни сердец горели вневременным огнем, – ведать об этом, признавать это, быть благодарным за это – не обязанность молодых.

И потому задача тех, кто в большей степени сопережил то время и то искусство – не дать повести себя ложным путем. Задача того, кто старше, в том, чтобы свободней, изобретательней, щедрее и мудрее обращаться со своей большей, чем у юности, способностью внушать любовь. Старики всегда чересчур поспешно называют молодых открывателями старых истин. Старики сами всегда с удовольствием подражают жестам и манере молодых, сами фанатичны, сами несправедливы, сами считают только себя способными дарить счастье, сами легко ранимы. Старость не хуже, чем юность. Лао-цзы не хуже Будды, голубой цвет не хуже красного. Лишь тогда старость выглядит жалкой, когда хочет играть роль юности (3).

«Ди Нойе Рундшау», 1918, Берлин

Список литературы

1. *Бычков В.В.* Экспрессионизм // *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. – М.: Изд-во МБА, 2010. – С. 496–499.
2. *Бычкова Л.С.* Экспрессионизм // *Культурология: Энциклопедия: В 2 т.* – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 1045–1047.
3. *Гессе Г.* По поводу «Экспрессионизма в поэзии». – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2013/4/33g.html>
4. *Дёблин А., Эдмид К.* Манифесты экспрессионизма. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/2/d30.html>
5. *Топоров В.* Поэзия эпохи перемен // *Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма.* – М.: Московский рабочий, 1990. – С. 5–16.

С.А. Гудимова

М.В. Лукашина

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ШВЕЙЦАРИИ*

Швейцарская Конфедерация – уникальное государство, ибо находится на пересечении трех европейских культур: немецкой, французской и итальянской. Население 29 швейцарских кантонов, т.е. более семи миллионов человек, говорит на четырех языках: немецком и его диалектах, французском, итальянском и ретороманском. «Однако лингвистическое разнообразие не мешает населению страны гордо называть себя швейцарцами» (с. 279).

Швейцарской культуре характерно доминирование регионального культурного разнообразия, но есть и общее единство, заключающееся в стремлении сохранить присущую традиционность. Федеральное управление культуры (Office fédéral de la culture) было основано в 1975 г. и является одним из составляющих Департамента внутренних дел. Оно занимается поддержкой и защитой национального кинематографа, библиотек и музеев, а также сохранением культурного наследия и памятников культуры, социальной поддержкой артистов, разработкой норм, законов и актов о культуре Швейцарии.

В 1939 г. был создан культурный фонд «Pro Helvetia», финансируемый из казны Конфедерации. Задача фонда состоит в поддержке языка и культуры всех кантонов и в развитии культурных связей с другими государствами. Недавно фонд «Pro Helvetia» начал осуществлять программу по развитию национальной швейцарской культуры.

* Лукашина М.В. Культурная политика Швейцарии // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА, 2012. – Вып. 2. – С. 279–282.

Культурная политика Швейцарии осуществляется на четырех уровнях: федеральном, кантональном, городском и частном. Доминируют кантональный и федеральный уровни. «Каждый из швейцарских кантонов богат своими уникальными культурными традициями» (с. 280). Это обычаи, праздники и особенно традиционные способы ведения ремесла. Носителем культурной традиции, как правило, является каждый человек, поскольку все люди берегут и соблюдают традиции.

Швейцарская конфедерация осуществляет деятельность по культурному обмену в рамках международных программ, занимается организацией всевозможных культурных проектов, активно «практикует систему студенческих кредитов и стипендий для поддержки молодых и талантливых деятелей культуры и искусства» (с. 282). Таким образом, главная цель культурной политики Швейцарии состоит в развитии и реализации человеческого потенциала как основного ресурса общества.

И.Г.

А.Ю. Котылев

ЛИЧНОСТЬ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ*

Говоря о вариантах проявления личностного начала в средневековой культуре, А.Ю. Котылев отмечает, что «все средневековые сообщества имеют центром своего мировоззрения представление единого Бога» (с. 166). Такая организация сознания людей обеспечивала относительно высокую степень целостности сознания всего коллектива, проявлявшуюся в единстве действий сообщества. В этом случае имеется в виду общинное крестьянство. «Отдельные представители правящего сословия подвергались активной мифологизации» (с. 167).

Церковная иерархия конфликтовала с правителями и имела свое видение путей развития страны и мира. Ядром церковной иерархии было христианское монашество. Во многих христианских странах организованное монашество становилось активной общественной силой. Воплощением религиозного идеала человека становится святость. Житийные произведения о святых открывали возможности для личностных проявлений.

Особое место в религиозных взаимоотношениях занимали ереси, их создатели и вожди. Ересиархи становились выразителями определенных народных интересов. Светская интеллектуальная и художественная культура не получала особого развития до эпохи Возрождения.

В Древней Руси X–XIII вв. сохранялся приоритет родового начала. Сыновья крестителя Руси Владимира Святого Борис и Глеб,

* *Котылев А.Ю.* Личность в средневековой православной культуре // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА, 2012. – Вып. 2. – С. 166–176.

князь Ярослав Мудрый, Александр Невский, святитель Леонтий Ростовский суть имена великие для русской культуры. Вообще в русской религиозной культуре этих веков основной формой проявления личностного начала была святость.

Личность в культуре Руси эпохи Православного Возрождения XIV–XV вв. также связана с монашеством. Сергей Радонежский, Дмитрий Прилуцкий, Кирилл Белозерский, Дионисий Глушицкий были лидерами монашества, которые «пытались вести уединенную и безмолвную жизнь в безлюдных местах» (с. 174). Но некоторые монашеские лидеры (Дионисий Суздальский, Феодор Симоновский и даже Сергей Радонежский) вынуждены были принимать активное участие в социально-политической деятельности за пределами своих монастырей.

Общим итогом Православного Возрождения на Руси автор реферируемой статьи считает «закладку основ новой социокультурной системы, определившей переход от Руси к России» (с. 175).

И.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Андрей Битов

МУЗА ПРОЗЫ*

Конечно, Ломоносов все свои открытия совершал сам, потому что в России. За бугром, может быть, все и было открыто раньше, но первенство в открытии атмосферы на Венере, пожалуй, от него не отнять. Опыт его – в воображении, реальность его – в мечте.

«Читая здесь о великой атмосфере около помянутой планеты, скажет кто: что в ней потому и пары восходят, сгущаются облака, падают дожди, собираются в реки, реки втекают в моря, произрастают везде разные прозябания, ими питаются животные... Некоторые спрашивают, ежели-де на планетах есть живущие нам подобные люди, то какой они веры? Проповедано ли им Евангелие? Крещены ли они в веру Христову? Сим дается ответ вопросный. В южных великих землях, коих берега в нынешние времена только примечены мореплавателями, тамошние жители, также и в других неведомых землях обитатели, видом, языком и всеми поведением от нас отменные, какой веры? И кто им проповедал Евангелие? Ежели кто про то знать или их обратить и крестить хочет, то пусть по евангельскому слову (“не стяжите ни злата, ни сребра, ни меди при поясах ваших, ни пиры на пути, ни двою ризу, ни сапог, ни жезла”) туда пойдет. И как свою проповедь окончит, то пусть поедет для того ж и на Венеру. Может быть, тамошние люди в Адаме не согрешили, и для того всех из того следствий не надобно» («Явление Венеры на Солнце...», 1761).

* *Битов А.* Муза прозы. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2014/1/14b.html>

Так все, что он видит, правильно. Как философ в науке он и впрямь опережает век. Он чувствует, что нет никакого «теплорода» и «флогистона», он слышит цвета в белом свете. То есть он прозревает – занятие, отвергнутое наукой.

«Правда и вера суть две сестры родные, дочери одного Всевышнего Родителя, никогда между собою в распрю прийти не могут, разве кто из некоторого тщеславия и показания своего мудрования на них вражду всклеплет. А благоразумные и добрые люди должны рассматривать, нет ли какого способа к объяснению и отвращению мнимого между ними междуусобия...»

Крестить людей на Венере – вот космический пролет!

Никто не приписывал Ломоносову такой первой роли даже во времена сталинской борьбы с космополитизмом за русский приоритет во всем, включая воздушный шар, паровую машину, паровоз, телефон и радио, оставив Ломоносову лишь первенство в открытии закона Лавуазье. При Сталине еще не было космических ракет и никто не отвел Михайле Васильевичу роли основоположника «русского космизма» в духе будущих Николая Федорова (при Советах запрещенного) или его ученика Циолковского.

Этот трактат об атмосфере на Венере уже не наука, а проза. А может, проза – это наука?

Пробежим по-школьному биографию Михайлы Васильевича, от всем известной лубочной картинки с юным пионером-помором, бредущим в лаптях за рыбным обозом в Греко-латинскую академию, а потом из бурсаков в школяры, из России в Германию, застряв там лет на двадцать. Как и Петр, разглядел он впервые живую и действующую европейскую цивилизацию, из которой и вернулся на родину века на два назад, чтобы, по образцу Петра, начать реформировать и основопологать все сразу: и Академию, и университеты, и музеи, и все несуществующие науки... Богатырская биография Ломоносова по-русски утопична в устремлении пройти враз весь путь, пройденный мировой наукой от Средневековья до эпохи Просвещения: от схоластики, догматики и алхимии до периода описания и систематизации, породившего теоретические науки.

Ломоносов прошел все эти стадии последовательно и непрерывно, все за тем же обозом. Трагедия в том, что прошел он этот путь в одиночку, как бы ни благоволила к нему императрица.

Описательный период естественных наук особенно нас здесь занимает не только потому, что его никак не обойти как первый этап, но и потому, что в нем зарождается проза. Путешествие, с его неупорядоченным грузом наблюдений и коллекций, – первый ее жанр. Оно порождает описание, описание порождает стиль (как и рисунки старинных экспедиционных художников, постепенно становящихся не только антиквариатом, но искусством на фоне более доступной в позднейшие времена фотографии).

В кунсткамеру, мой друг!

К 300-летию Ломоносова, несмотря на всю политику экономии на образовании и культуре, удалось добиться выделения некоторых средств на академическое издание «Словаря языка М.В. Ломоносова».

Нельзя недооценить бескорыстных усилий составителей, выпустивших тома, посвященные поэтике, метрике и строфике, а также «Словарь рифм М.В. Ломоносова». Мне как питомцу Горного института подарили том Словаря по минералогии. Открываю на первом попавшемся месте: медная руда...

«Никаким минералом натура в земле так не украшается, как медными рудами, которые не токмо все лучшие цветы на себе имеют, но и светлостью чистому золоту иногда мало уступают. Медных руд поверхность нередко бывает разными цветами украшена, равно как голубиный зоб или павлинов хвост. Оловянная руда, светящаяся и черноватая, на хрусталь похожа, приросла к медной руде зеленоватой, украшенной золотыми звездками».

И так про каждый минерал триста раз... какая любовь!

Не могу представить, какому прозаику теперь под силу подобное описание неживой природы.

Давно уже собирался написать нечто о природе живой прозы, о прозе как природе... так вот же она! «Муза Прозы». Вот как мог бы написать об этом современный прозаик: «Из всех минералов Михаил Васильевич больше всего любил медь, поскольку зарплату ему выдавали пятаками (знаменитые екатерининские медные бунты), а так как зарплата у академика была немалая, как и самые пятаки, равные в весовом эквиваленте стоимости серебра, то ее привозили к Ломоносову домой на подводе и ссыпали кучей прямо во дворе; академик же, обозрев кучу, зачерпывал из нее ковшиком и

ссыпал в кафтан, чтобы направиться в кабак отдохнуть от борьбы с немцами в Академии, угощая более милый и понятный ему простой русский люд».

На века были забыты древнерусские летописи, так что русская проза, догоняя эпоху Просвещения, возрождается с перевода. Следуя примеру своего учителя Христиана Вольфа, впервые читавшего свои лекции не на принятой в науке средневековой латыни, а на немецком, Ломоносов, переводя учебник экспериментальной физики своего учителя (писанный, однако, еще не по-немецки, а на латыни), делает опережающий учителя шаг, переходя сразу с устного на письменный:

«Сверх сего принужден я был искать слов для наименования некоторых физических инструментов, действий и натуральных вещей, которые хотя сперва покажутся несколько странны, однако надеюсь, что они со временем чрез употребление знакомее будут».

Знакомее нам окажутся слова: автограф, атмосфера, барометр, гашеная известь, горизонт, градусник, движение, диаметр, земная ось, квадрат, кислород, кислота, крепкая водка, манометр, метеорология, микроскоп, минус, наблюдение, нелепость, оптика, оптический, опыт, периферия, полюс магнита, полюс общества, поршень, предложный падеж, предмет, преломление лучей, преломление шпаги, равновесие, селитра, сферический, термометр, тленность, удельный вес, упругость, формула, частицы, чертеж, явление...

Явление! Преображение одного гения в то, что «знает каждый школьник». Что мы, до этого по-русски не говорили, что ли?

Каким же великим тактом и слухом следовало обладать, чтобы поставить этот абсолютный рекорд в развитии русского словаря!

Кемпинг, паркинг, бизнес, офис, маркет, маркетинг, менеджмент, менеджер, мерчендайзер, лифтинг, лизинг, политмейкер, киллер и т.д. и т.п. – какое безграмотное холуйство перед «американ-инглиш»... куда нынче подевались хотя бы лагерь, стоянка, контора, дело?..

Без Ломоносова мы бы теперь говорили оксиджен, а не кислород. Что ж, им и дышим.

Как тут обойдешься без ломоносовских словечек «нелепость» и «тленность?»

Тогда уж надо включить Ломоносова в книгу рекордов Гиннеса: 200 слов, внесенных в живой язык, тяжелее двухсот томов, которые не способен написать человек в одиночку.

Иван Барков (тоже, между прочим, начинавший как переводчик с латыни) обошелся только русскими словами. Так же и дедушка Крылов в своих баснях, и Державин в одах.

И если Карамзина мы можем назвать первым нашим прозаиком уже в современном, светском смысле слова, то ему принадлежит честь введения в нашу речь лишь двух слов: промышленность и общественность. А Грибоедов и Пушкин, с детства знавшие французский лучше русского, кажется, умудрились не вводить в русский язык новых слов («самостоянье человека – залог величия его»).

А самый известный в мире русский писатель (почему-то Достоевский), вряд ли так хорошо знавший французский, особенно гордился тем, что ввел в обиход глагол «стушеваться» (скорее от фортепьянного «туше», чем от русского «тушить»).

Проза есть переход из устной энергии в письменную. Да и может ли мысль, если она мысль, быть выражена слабым слогом? Не есть ли проза лишь зависимость от одного несуществующего в современном языке слова или понятия? Понятие – это уже сюжет слова. Пусть в Голливуде утверждают, что хороший сюжет можно выразить одной фразой. Проза более строгая муза, чем все остальные: у нее нет ни инструментов, ни мастерства – лишь кунсткамера опытов, еще не уложенных в слова. Так много уже всем известных слов приходится потратить, чтобы высказать тебе одному откровенное на миг одно слово!

Русской прозе есть кем и чем гордиться, и прежде всего тем, что автор сам стремится понять и выразить, под маской художника, невыразимый опыт современности – хаос и абсурд обступившей его и никем еще не выраженной реальности. Не поэтому ли поэма «Медный всадник» названа «Петербургской повестью», а «Мертвые души» – поэмой? Невнятная никому реальность переходит в ранг художественной действительности. Тогда повествование можно рассматривать как доказательство, а полученное в результате произведение – как закон, не уступающий научному. Само название становится формулой, не вызывающей ни у кого сомнения, как «Преступление и наказание» или «Война и мир». Замысел воплощен – теорема доказана! Когда Толстого спросили, как бы он выразил содержание своей эпопеи кратко, в двух словах, он ответил: «Мог бы короче, то и написал бы короче».

И в этом усилии точности и краткости настоящая проза ни в чем не уступает науке.

С.Г.

Игорь Клев

«САТИРИКОН» И САТИРИКОНЦЫ*

«Сатирикон» – так назывался роман Петрония, в духе «Менипповой сатиры». Популярность журнала «Сатирикон» была в России беспрецедентной. Хлесткий петербургский еженедельник распространялся повсеместно и расходился нарасхват во всех слоях образованного общества. Его регулярно просматривал русский император, придирчиво изучали министры, сенаторы, чиновники всех рангов и цензоры – по долгу службы. Свежие номера «Сатирикона» цитировались ораторами в Государственной думе и на заседаниях Государственного совета, их горячо обсуждала либеральная интеллигенция. Нелицеприятные и стильные карикатуры, смелые остроты и прозрачные намеки сатириконцев вызывали возмущение у реакционеров всех мастей, а смешные рассказы и веселые шутки охотно читали непритязательные обыватели.

А.И. Куприн как-то посетовал: «Что и говорить, у нас было много талантливейших писателей, составляющих нашу национальную гордость, но юмор нам не давался. От ямщика до первого поэта мы все поем уныло». И в этом есть доля правды: чересчур уж это серьезная штука – жизнь в России. Тем не менее нельзя забывать о тысячелетней традиции существования «потешного» фольклора и скоморошества (нашей «рыжей» клоунады), столетиях существования феномена юродства (уникального «сакрального» шутовства), популярности в послепетровскую эпоху шуточных народных картинок (в перенятом у немцев жанре лубочной гравюры). В XVIII в. в русской поэзии и драматургии возникла и утвер-

* Клев И. «Сатирикон» и сатириконцы. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2013/36/s18.html>

дидась полноценная комическая традиция. Фонвизин, Крылов, Грибоедов, Пушкин блестяще осуществили «пересадку» на русскую почву французского остроумия. Особняком высятся Гоголь со своим чудачковатым малороссийским «гумором», перекликающимся... с английским юмором Стерна и Диккенса. После казни декабристов последовали десятилетия уныния, затем и прощальный всплеск искрометного дворянского юмора в 50–60-е годы XIX в. под маской «Козьмы Пруtkова» (А.К. Толстой и братья Жемчужниковы) в журнале «Современник» и убийственной аристократической сатиры – в лице Салтыкова-Щедрина. В эпоху Великих реформ Александра II им на смену пришла разночинская политизированная сатира (журналы «Свисток», «Искра»), но ненадолго – а затем надолго, если не навечно, обывательский беззубый юмор, со жвачкой о супружеской неверности, вредной теще, подвыпившем муже и дачных неприятностях (журналы «Будильник», «Осколки», «Стрекоза», где под псевдонимом Чехонте начинал свою литературную карьеру Чехов). Именно из кокона «окуклившейся» и давно растерявшей своих подписчиков «Стрекозы» 1 апреля 1908 г. бабочкой выпорхнул журнал «Сатирикон».

Дела с сатирой и юмористикой в Российской империи после революции 1905 г. обстояли из рук вон плохо. Журналы прошлого века окончательно одряхлели и уже казались анахронизмом. Размножившиеся радикальные издания – «Пулемет», «Молот», «Жало», «Сигнал» и т.п. – были последовательно придушены якобы отмененной цензурой (современники иронизировали: «С одной стороны, как будто и все дозволено, а с другой – как будто все и запрещено»). Но остались разнузданные черносотенные издания «Жгут», «Кнут», «Вече» и «Жало». Да в выходной день для всех остальных газет и журналов нарасхват шла так называемая «понеделничная пресса»: бульварные еженедельники «Понеделник», «Вести понеделника», газета «Копейка» и прочие, в которых пропагандировался сытый утробный смех и тихие радости похмелья после революционного опьянения предыдущих лет. «Сатирикон» появился, чтобы вернуть в журналистику и литературу «Смех – волшебный алкоголь» (по выражению самого талантливого поэта-сатириконеца Саши Чёрного).

После смерти прежнего владельца «художественно-юмористический» еженедельник «Стрекоза» находился на грани закрытия. Ни его нечаянный наследник, ни редакционные «зуб-

ры», ни ведущие карикатуристы младшего поколения Радаков и Ре-Ми (Ремизов) не знали, как быть. И тогда в редакции появился Аркадий Аверченко – провинциал в цилиндре и авантюрист. Он отрекомендовался конторщиком горного завода и бывшим главным редактором харьковских юмористических журналов «Штык» и «Меч», закрытых по приказу властей. Он предложил редакции свои рассказы, а также бизнес-план спасения (как это назвали бы сегодня) одного из старейших в России юмористических изданий. 27-летний Аверченко был талантлив, энергичен, и суть его плана была чрезвычайно проста. При отсутствии серьезных конкурентов можно было попытаться монополизировать расчищенное пространство – сделаться главным сатирическим изданием страны, журналом нового типа.

Дух времени благоприятствовал «Аверченко и К^о». Название «Сатирикон» предложил не Аркадий, но именно он, проявив незаурядные творческие и организаторские способности, сумел придумать, создать, а с лета 1908 г. возглавить новый журнал. Талантливые писатели России станут сотрудничать с «Сатириконом», а Аверченко единогласно провозгласят «королем смеха» (сейчас это кажется преувеличением). Просто пришло свежее и еще не битое поколение и переделало все по-своему.

Известный литератор Амфитеатров писал, что поэты-сатириконцы порождены «петербургской улицей», а их творчество – это «попытка создать новую полуинтеллигентную музу, усвоив и облагородив ходовые и любимые массою манеры стиха». Сатириконовские карикатуристы находились под впечатлением западноевропейской эстетики гротеска и осваивали опыт лучших зарубежных рисовальщиков. А главный редактор «Сатирикона» проповедовал смехотерапию. Тэффи в некрологе назовет Аверченко «единственным русским чистокровным юмористом, без надрывов и смеха сквозь слезы».

После пережитых военных и послереволюционных потрясений у большинства уцелевших возникает острое желание веселиться, радоваться, смеяться. В те годы Аверченко в своих «Рассказах для выздоравливающих» писал, что людям хотелось «много есть, много пить, слушать много музыки и много смеяться», чтобы было «много шума, веселья, беззаботности, бодрости и молодой дерзновенной силы». Современники с благодарностью откликнулись на предложение сатириконцев если не повеселиться, то хотя бы посмеяться. Один из них писал, что власти в России веками

душили смех, а российские сатирики отравлялись собственным ядом, и утверждал: «Была сатира, но не было смеха. Появление “Сатирикона” означало рождение смеха».

Вопреки жестокой борьбе с общественными язвами и драконовской цензурой сатириконцам все же какое-то время удавалось не растерять природного веселья. Все сотрудники редакции «Сатирикона» были завсегдатаями петербургского ресторана «Вена», куда обычно приходили шумной ватагой во главе с «батькой» Аверченко. Одни описывали эти застолья восторженно: «Шум вокруг столика стоит невообразимый... Художники между тем в балагурстве и празднословии обсуждают темы и рисунки для следующего номера, поэты и прозаики выслушивают “проказы” батьки... Совершенно незаметно, шутя составляется номер. Каждый знает, что ему нужно приготовить к четвергу». Зоркая и язвительная Тэффи в своих эмигрантских воспоминаниях то же самое видела иначе: «В свите Аверченко были друзья, резавшие правду-матку и бравшие взаймы деньги, были шуты, как при средневековом дворе, были и просто идиоты. И вся эта компания, как стая обезьян, говорила его тоном, с его жестами, и беспрестанно острила...»

В 1911 г. Саша Чёрный покинул «Сатирикон», публично заявив, что журнал приобретает «танцклассное направление». В 1913 г. в редакции произошел раскол из-за того, что владелец журнала, вопреки договору с пайщиками, повысил розничную цену номера, что привело к падению тиража, и попытался единолично вести финансовые дела. Теперь уже сам Аверченко хлопнул дверью и увел с собой главные силы журнала. Он создал литературное товарищество и приступил к изданию «Нового Сатирикона», оставив прежние рубрики: «Волчьи ягоды» (публикации на злобу дня), «Перья из хвоста» (азартная журналистская перепалка) и «Почтовый ящик» (самый читаемый отдел). Старый «Сатирикон» без «батьки» и его команды просуществовал ровно год.

«Новый Сатирикон» жаждал обновления и привлёк к сотрудничеству скандально известного футуриста Маяковского – к обоюдной выгоде. Дореволюционная поэзия Маяковского, а затем и его лубочные агитки «Окон РОСТА» времен Гражданской войны многим обязаны «Сатирикону» и сатириконцам, чьи удачные находки поэт «приватизировал» по праву гения. Февральскую революцию «Новый Сатирикон» приветствовал, а Октябрьскую бо́льшая часть редакции во главе с Аверченко приняла в штыки. Летом 1918 г. по настоянию Ленина журнал был закрыт.

Бывший владелец «Стрекозы» и «Сатирикона» в 1931 г. в Париже попытался возродить прославленный журнал, для чего привлёк лучшие силы русской эмиграции, однако не сумел продержаться и года. Если читатели и покупали французский «Сатирикон», то только ради печатавшегося в его номерах шедевра советского юмора – авантюрного романа Ильфа и Петрова «Золотой теленок».

Тематические номера «Сатирикона» – одна из придумок сатириконцев и их «конек». Из года в год повторялись номера «рождественский», «пасхальный» и «купальный». Изредка выходили едкие персональные номера – к юбилею одиозного газетного магната Суворина или великого писателя и проповедника «опрошения» Льва Толстого. Выходили номера, посвященные неискоренимым порокам человечества («О глупости», «О пошлости»), и номера на общие темы («бюрократический», «провинциальный», «театральный», «экзаменационный»). Но основную массу тем сатириконцам диктовала злоба дня: были спецвыпуски «восточный», «военный», «полицейский», «еврейский», «черносотенный», «пьяный», «о русской прессе», «о цензуре». В недолгий (всего полгода!) советский период появились выпуски «траурный», «марксистский», «пролеткультовский», «исторический» и опять же «купальный» – вот тут-то терпение большевиков и лопнуло. Существовали также издательские проекты «Сатирикона»: например, альбом «Сокровища искусств», где на разворотах соседствовали репродукции шедевров мировой живописи с их карикатурным перевираанием, к чему российская публика оказалась совершенно не готова.

Такого же рода издательским проектом стала вышедшая в 1909 г. иллюстрированным приложением, а в 1912 г. отдельным изданием «Всеобщая история, обработанная “Сатириконом”». С этим изданием приключилась пренеприятная история. Последняя, четвертая часть – «Русская история, обработанная “Сатириконом”» – оказалась арестована по требованию цензуры. Эту «Историю» современники читали в урезанном виде, без заключительной части. Царская цензура не потерпела насмешек над отечественной историей.

Проходят столетия, но по сей день не теряют актуальности слова Пушкина о духовной свободе и о том, как «чуткая цензура в журнальных замыслах стесняет балагура», написанные в далеком 1836 г. (тогда друг поэта Чаадаев был официально объявлен сумасшедшим за вольную трактовку русской истории). Спиноза в по-

добных случаях предлагал не смеяться, не плакать, а стараться понять, что на самом деле происходит и какой во всем этом смысл. Любопытно, что почти два века спустя в России повторяется похожая рокировка – ведется борьба за единственно правильную трактовку событий отечественной истории в учебниках: Октябрьская революция – благо или катастрофа? Сталин – герой или злодей?

Именно с учетом этой дурной бесконечности следует подходить к затее сатириковцев «надсмеяться» над всеобщей историей. Объектом насмешки выступали не столько человеческие пороки, грехи и недостатки, задним числом выдаваемые за достоинства, сколько ЛОЖЬ ОФИЦИОЗНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ, цель которой очевидна: чтобы сильные по-прежнему могли без помех «эксплоатировать» (как тогда писалось) и посылать слабых на бойню. До Первой мировой войны, в возможность которой мало кто верил, оставалось всего три года! Либеральная интеллигенция и сатириконцы ополчились на официальный учебник всеобщей истории академика Д. Иловайского, по которому должны были учиться в тогдашних средних школах (гимназиях и реальных училищах). Историком он был вполне профессиональным, но изрядным ретроградом. Все события мировой истории он трактовал с позиций замшелой доктрины «самодержавия-православия-народности». Конечно, для «прогрессивно мыслящей интеллигенции» такая позиция была как красная тряпка для быка, которую следовало растерзать. Но и обыватели желали, чтобы все потрясения наконец закончились, чтобы им «чай пить», по выражению Достоевского.

Еще раз: все это происходило за год до гибели «Титаника» и за три года до неслыханной всеобщей бойни в Европе – самой культурной части света. Не говоря уж о таких «мелочах жизни», как расстрелы толп «бунтовщиков», столыпинские «галстуки»-виселицы в России, а в «свободной» Франции правосудие в начале XX в. вновь обратилось к гильотине.

Вышучивать «Древнюю историю» стала Тэффи (Надежда Лохвицкая, по мужу Бучинская), «Средние века» – Осип Дымов (Иосиф Перельман), «Новое время» – сам Аркадий Аверченко, «Русскую историю» – О.Л. д'Ор (Иосиф Оршер). Расскажем о них.

Тэффи. Этот псевдоним писательница позаимствовала у Киплинга. Дочь знаменитого петербургского юриста, младшая сестра поэтессы Мирры Лохвицкой и будущего белого генерала Николая Лохвицкого. После развода, оказавшись с тремя детьми на руках,

она начала писать. В фельетонном жанре конкурировать с ней мог только Аверченко. Плоть от плоти «эмансипэ», Тэффи не испытывала творческих затруднений, поскольку писала от собственного лица для всех.

Начинала она со стихов, затем перешла к пьесам, фельетонам и юмористическим рассказам в духе раннего Чехова. В эмиграции «посерьезнела», но публиковалась не менее интенсивно. Написанные ею тогда рассказы издавались в СССР «пиратским образом», а вышедшие в Париже воспоминания остаются замечательным литературным памятником. Ее видение истории Древнего мира (с шуточками вроде «вляпаться в историю», «мертворожденные языки» и «трояне не прочь были поиграть деревянной лошадкой») было на «ура» воспринято читающей публикой.

Осип Дымов – русско-американо-еврейский (писал также на идиш) автор. Начинал как эпигон Чехова (даже псевдоним взял из его рассказа «Попрыгунья») и модный драматург. Над сатириконовской «Историей» он потрудился добросовестнее всех. Его изложение истории Средних веков – от падения Рима до падения Константинополя – по уровню компетенции и художественному вкусу приближается к зощенковской квазиисторической, пародийно-философской «Голубой книге». У Дымова более всего злободневных намеков и отсылок к современности. Где бился Роланд – там выросли дачи приват-доцентов. Где стрелял без промаха в цель Вильгельм Телль, построили отель. Ян Гус положил начало студенческим беспорядкам в Европе. У Тамерлана была такая же неестественная седина, как у режиссера Станиславского. Крестоносцев мучает проклятый вопрос: «Откуда на Луне взяться евреям?» Горький вдруг возникает, чтобы «плюнуть в лицо» интеллигенции, а Вильяма Шекспира бранят посмертно и почему зря Лев Толстой и Бернард Шоу. Короче – дурдом. У Дымова отменный слог и запоминающиеся остроты. Например: «Монархия жива предками, а республика потомками» или «Сила, с какой отталкиваются два соседних народа, прямо пропорциональна их родственности».

Аверченко взял себе самый выигрышный период – от Ренессанса до Наполеона, однако не сумел удержаться от плоских шуток вроде «На-поле-он». Он единственный из всех усматривает хоть что-то положительное в мировой истории, восхищаясь фигурами первооткрывателей и изобретателей. И тут же задает себе и

читателям проверочный вопрос: «Умер ли он в нищете?» Лютер у Аверченки – «постепеновец» и «октябрист» из фракции очередной Госдумы; пресловутый Наполеон – всего лишь «бывший артиллерийский офицерик» (Толстой с «Войной и миром» мог отдыхать!), а Александр Дюма оттого так много писал, что «всякому есть хочется». Дальше – больше: «Человеку нашего времени решительно непонятно: как можно воевать из-за религиозных убеждений?.. И жалко их всех, и смешно».

О, знал бы «король смеха», насколько человеческий рассудок не властен над историей, и как жестоко она посмеется над ним самим! Его похоронят в Праге в 1925 г. в возрасте 44 лет.

О.Л. д'Ору (Иосифу Оршеру) досталась самая неблагоприятная задача, но он успешно справился с осмеянием русской истории в духе А.К. Толстого (его «Истории от Гостомысла до наших дней») и Щедрина (бессмертной «Истории одного города»). Настолько успешно, что именно на его сочинение был наложен арест. Он единственный из четырех «пересмешников», кто не окажется в вынужденной эмиграции, останется на родине и будет работать в самых что ни на есть официозных советских изданиях – газетах «Правда» и «Известия». Осмеяние всеобщей и отечественной истории было в цене в первые десятилетия после победы «исторического материализма».

В старину говорили: выстрелишь в прошлое из рогатки, оно ответит тебе из пушки.

Жестче всего о сатириконцах написал их современник, друг Маяковского и один из самых блестящих советских интеллектуалов, писатель и ученый Виктор Шкловский: «Видеть и не увидеть, слышать и не услышать – обычная судьба людей, стоящих в конце своих эпох. Тут не помогут глаза и слух, потому что все закрыто запертностью, неприятием хода истории».

Тем не менее невозможно отрицать, что русский «Сатирикон» задал нечто вроде стандарта отечественной городской смеховой культуры: от Саши Чёрного и Маяковского – через корифеев советского смеха (в том числе «крокодильского» и «литгазетного») – до нынешней дешевой смеховой телевизионной эстрады.

С.А. Гудимова

А.А. Долин

НА ПЕРЕПУТЬЯХ КАРМЫ*

Александр Аркадьевич Долин – известный российский востоковед-культуролог, писатель, поэт, переводчик классической и современной японской поэзии и прозы. С 1990 г. живет и работает в Японии. Во вступительной статье к сборнику осуществленных им переводов японской поэзии он пишет, что в известном смысле вся японская поэзия может быть истолкована как поэзия странствий, поскольку в буддийской традиции жизнь предстает недолгим странствием в *сансаре*, юдоли земных страстей и страданий. Смерть и перевоплощение венчают каждый отрезок бесконечного пути, уготованного смертным. Таково заложенное в буддийском Законе кредо – извечное непостоянство всего сущего (*мудзе*), воспринимаемое в ритме вселенских метаморфоз. Следуя по своей, предрешенной кармой, стезе в иллюзорном мире соблазна, греха и искупления, каждый ощущал себя странником в череде бесчисленных перерождений. Скитания избрал и Будда Гаутама, оставив свою беззаботную мирскую жизнь. Странствие стало обязательной или желательной составляющей монашеской схимы в ряде буддийских сект (например, скитания нищенствующего монаха в дзен-буддизме – *ангя*).

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

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

Каково бы ни было странствие – долгое или короткое, дальней или ближнее, тяжкое или приятное – в поэзии оно всегда приобретало особую значимость и наполнялось неким высшим смыслом. Уже в эпоху Хэйан (794–1185) разного рода путешествия составляли важную и неотъемлемую часть жизни аристократической элиты. Придворные вельможи, назначенные губернаторами отдаленных областей, отправлялись со свитой в путешествие, которое могло продлиться несколько недель. Но и новое место назначения воспринималось обычно как временное пристанище, поскольку лишь столица, славный Хэйан (ныне Киото), могла считаться средоточием политической, общественной и культурной жизни. Как следствие, любая отлучка из столицы на долгое время приобретала характер растянувшегося на месяцы и годы странствия. Стихи, сложенные в пути или на новом месте, отражали тоску по оставленной столице, горечь разлуки и надежду на возвращение.

Стоит ли говорить о том, что отъезд опального вельможи и пребывание в ссылке, пусть даже на высокой должности, зачастую становились поводом для лирической исповеди несчастного странника. Великий поэт и каллиграф Сугавара Митидзанэ (845–903), павший жертвой придворного заговора, был сослан на южный остров Кюсю. Пост наместника не мог утешить его скорби, которая вылилась в проникновенные строки стихов на японском и китайском, полные тоски по родному краю. Митидзанэ, скончавшийся в изгнании, стал героем бесчисленных легенд и преданий, а впоследствии был обожествлен как Покровитель наук и искусств.

Как повод для написания стихов использовались также сравнительно краткие паломничества императора и вельмож двора в храмы за пределами столицы, которые нередко приурочивались весной к сезону цветения сливы или сакуры, а осенью – к сезону любования листвой кленов в горах.

Уже в первой императорской антологии «Кокинвакасю» («Старые и новые песни Японии», 920 г.) мы находим разделы «Песни странствий» и «Песни разлуки», присутствующие и во всех многочисленных последующих изборниках куртуазной лирики (*текусэнсю*), составленных по высочайшему указу.

Наряду с темой странствий – и отчасти в ее развитие – в хэйанской поэзии также прочно укоренилась тема «ухода от мира», избавления от «скверны больших городов» на стезе отшельничест-

ва в отдаленной горной хижине. Мотивы отшельничества пришли в японскую лирику из Китая, где они зародились на тысячу лет раньше и с тех пор неизменно питали вдохновение поэтов. Изначально в основе лирики «горной хижины» лежали предания о даосах – отшельниках (кит. *сянь*, яп. *сэн*), питающихся энергией космоса, черпающих божественное вдохновение в природе и обретающих сверхъестественное духовное могущество.

В дальнейшем на сюжет даосского отшельничества наложилась буддийская концепция «ухода», отрешенности от греховного мира страстей. Отшельничество и подвижничество пропагандировали все крупнейшие буддийские школы в Японии – сингон, тэндай, дзёдо, нитирэн и дзен. Практика почти всех этих сект включала как один из способов психотренинга – при обучении, а возможно, и в дальнейшей жизни подвижника – временное или постоянное пребывание в скиту (например, *анго* в дзен-буддизме).

Тема уединения в горной хижине, будучи символом подлинно буддийского отшельничества, стала к тому же еще и «модной» при дворе темой. Читая патетические строки о блужданиях по горным тропам и тяготах жизни в скиту, хэйанские придворные, вероятно, испытывали те же эмоции, что и современные западные читатели, смакующие поэзию отшельничества, лежа на диване в богато обставленной гостиной с бокалом в руке. Во всяком случае даже те из них, кто никогда не проводил и двух-трех дней вдаль от своей роскошной городской усадьбы, с наслаждением слагали *вака*¹ об одиночестве и печали аскета в затерянной пустыни, дорога к которой заросла сорными травами.

Уход от истерзанного междоусобной враждой мира, залитого кровью после многолетней войны кланов Тайра и Минамото, стал излюбленной темой талантливых поэтов конца XII – начала XIII в., объединившихся вокруг известного придворного литератора Фудзивара Сюдзэй (1114–1204), а также вокруг его сына и преемника Фудзивара Тэйка (1162–1241). Сюдзэй впервые ввел в оборот эс-

¹ *Вака* (буквально «японская песня» – название классического направления японской лирики в противоположность поэзии на китайском (*си*). По формальным признакам *вака* разделялись на короткие песни *танка* и длинные *тека*. Встречались также промежуточные формы, например, шестистишия *сэдока*. Сюда же относятся «нанизанные строфы» *рэнга*). Однако к периоду позднего Средневековья понятие «*вака*» закрепилось преимущественно за *танка*. – Прим. авт.

тетическую категорию «сокровенного мистического начала» (*югэн*), таящегося зачастую в обыденных элементах бытия, но доступного взору просветленного творца. Наивысшее воплощение эстетика *югэн* нашла в творчестве авторов императорской антологии «Синкокинвакасю» («Новая Кокинвакасю», 1205 г.), составленной под редакцией Тэйка. Видные клирики Дзякурэн и Дзиэн привнесли в антологию мотивы «странствия духа» в поисках вселенной гармонии. К тому же кругу принадлежал и величайший поэт раннего Средневековья Сайгё (1118–1190), монах секты Сингон, потомок знатного и благородного рода, неутомимый странник и великий знаток человеческой души, годами бродивший по дорогам Японии в поисках нетленных истин бытия и оставивший множество путевых зарисовок.

О какая печаль!

*Скоро высохнет росная россыпь
на траве луговой*

*в час, когда над равниной Мияги
пролетает ветер осенний!.. (с. 10)*

К тому времени, когда Сайгё в конце XII в. отправлялся в свои путешествия, сложилась уникальная «поэтическая карта» страны, которая продолжала расширяться и дополняться в течение веков усилиями писателей, поэтов и художников. Интерес к «эстетическому краеведению» был также навеян культурными традициями Китая, предлагавшими красочные описания провинций в связи с различными историческими событиями и деятельностью выдающихся исторических личностей Поднебесной.

Уже в первой поэтической антологии «Манъёсю» (VIII в.) можно найти немало аллюзий, отсылающих читателя к легендам, мифам и сказам тех или иных мест.

В эпоху Хэйан такого рода отсылки стали непременно атрибутом как поэзии, так и прозы.

География страны стала существенной частью культурного наследия – и поэты были первыми, кто осознал богатейшие возможности ее использования. Уже в антологии «Манъёсю», которой, видимо, предшествовали не сохранившиеся древнейшие сборники «японских песен» *вака*, упоминаются десятки мест, которые имели к тому времени отчетливые эстетические коннотации: земля Ямато (колыбель японской цивилизации), край Адзума (еще не до конца отвоеванные у айну восточные провинции, «пограничная территория»), гора Фудзи, мыс Кара, пролив Акаси, остров Авадзи и т.д.

Поэты начиная с IX в. широко использовали семантику странствий, превратив, говоря современным языком, геопозиционирование в часть нормативной поэтики *вака*. Так, появился поэтический прием *утамакура* – использование в начальной строке *танка* известного топонима, который уже одним своим звучанием должен был воспроизводить определенный исторический фон и задавать лирический настрой.

*На горе Токива
багрянцем не тронуты клены –
только издалека
вдруг повеет духом осенним
налетевший с посвистом ветер...*

Ки-но Ёсимоги (с. 13)

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

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

Муган Соо (с. 17)

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

Наряду с *вака* и *канси* доминирующим жанром японской поэзии в XV–XVI вв. становится *рэнга* («сцепленные строфы» или «стихи-цепочки»). Так называемые малые *рэнга*, опровергая само

название жанра, цепочками еще не являлись, но представляли собой отличную от танка комбинацию слоговых интонационных групп в рамках почти такой же строфы: в *танка* 5–7–5–7–7; в малой *рэнга* обычно 7–7–5–7–7. Пионерами создания малых *рэнга* были монахи Соги и Соин, прошедшие много лет в странствиях, что наложило отпечаток на их творчество.

Зародившийся в XVI в. новый жанр *хайку*¹ поначалу трактовался как открытый вызов серьезной «духовной» поэзии *танка* и *рэнга*. Трудно было предположить, что спустя несколько десятилетий именно этот жанр станет основным в японской поэзии и поднимется до высот интеллектуальной суггестивной дзенской лирики. Еще труднее было предположить, что *хайку* на много веков станет фактически синонимом поэзии странствий, но именно это и произошло.

Сам основатель «духовного» направления в *хайку* Мацуо Басё (1644–1694), добившийся перехода жанра из категории поэтической забавы в категорию интроспективного философского поиска, тоже начинал как поэт легкомысленной школы юмористических *хайку* Даприн. Лишь отправившись в поэтическое паломничество, он пришел к выводу о необходимости привести в неприхотливые забавные трехстишия истину дзен, заключенную в духе «вечного странствия». Все лучшее, созданное Басё – шедевры пейзажной лирики и написанные в стиле *хайкай* дневники странствий, – было создано им в скитаниях по стране. Он прошел тысячи ри, следуя по маршрутам, проложенным на «поэтической карте» Японии: посещая знаменитые храмы, любовался красотами, которые пятью веками раньше воспел великий Сайгё, участвовал в поэтических вечерах с местными любителями *хайку* и *хайкай-но рэнга*.

Изголовьё из трав.

Под холодным дождем среди ночи

скулит собака.

Басё (с. 19)

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

¹ *Хайку* – традиционный жанр японской поэзии, представляющий собой трехстишие в 17 слогов (5–7–5). Поэтика *хайку* ориентирована на «сезонные» циклы и отличается суггестивностью образов. – *Прим. авт.*

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

Дождик весенний.

Ощетинилась жесткой полынью

тропинка меж трав...

Басё (с. 20)

С легкой руки Старца Басё странствия стали не категорически необходимым, но наиболее желательным занятием и состоянием дзенского поэта *хайку*, взыскующего прозрения в стихах. Десятки и сотни мастеров *хайку* отправлялись по стопам великого Старца, повторяя маршруты его скитаний, в особенности маршрут наиболее знаменитого его путешествия на северо-запад Хонсю, воспетый в дорожном дневнике «Глухими тропами». Результатами их паломничества становились мириады трехстиший, пополняющие сокровищницу японской поэзии странствий.

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

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

особо интимным, очеловеченным восприятием феноменов окружающей природы.

*С блаженным видом
Смотрит на горы вдали
зеленая лягушка.*

Исса (с. 21)

После нескольких десятилетий застоя поэзия *танка* и *хайку* к середине эпохи Мэйдзи воспрянула к новой жизни усилиями Масаока Сики (1867–1902), Ёсано Тэкана (1873–1935) и целой плеяды блестящих мастеров, вышедших на литературную арену в конце XIX – начале XX в.

Масаока Сики в 1890-е годы осуществил радикальную реформу поэзии обоих магистральных традиционных жанров, стремясь приблизить *танка* и *хайку* к требованиям стремительно меняющейся жизни в Японии периода модернизации. Сформулированный Сики принцип «копирования жизни» (*сясэй*) был заимствован из средневековой китайской эстетики, но переосмыслен в свете реформации поэтики. Отказавшись от канонических ограничений, Сики приветствовал введение в *танка* и *хайку* «не-поэтической» тематики (например, игра в бейсбол, поездка на поезде или на пароходе) и лексики (например, рельсы, мотор, паровоз).

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

*Свет вечерней зари
багрянцем окрасил долину.
Вдаль с пригорка гляжу –
и луга цветущие тают,
в знойном мареве переливаясь...*

Сайто Мокити (с. 23)

В поэзии *хайку* Нового времени «отражение натуры» было положено в основу поэтики созданного учениками Сики литературного объединения «Хототочису» («Кукушка»), которое вот уже

более ста лет занимает ведущее положение в литературном мире Японии. Более полувека во главе журнала и общества «Хототочису» стоял Такахама Кёси (1874–1959), преемник Сики на посту общепризнанного патриарха реформированной поэзии *хайку*.

*Храмовый гонг
на луне отдается эхом.
Гора Курама...*

Такахама Кёси (с. 25)

Кёси, непревзойденный автор пейзажной лирики, был великим энтузиастом «зарисовок с натуры» и заядлым путешественником. С его легкой руки всеяпонские турниры *хайку* стали проводиться в красивейших местах, осененных традицией поэтического паломничества, куда съезжаются поэты со всей страны.

В японскую поэзию новых форм, развивавшуюся по пути от метрического регулярного стиха *сиптайси* к вольным ритмам *киндайси* и далее к верлибру *гэндайси* поэтика странствий пришла из двух источников: из классической лирики *танка*, *хайку* и *канси*, с одной стороны, и из европейской литературы – с другой. В конце XIX в., когда стало очевидно, что реформа поэзии не может ограничиваться модернизацией древних классических жанров, более радикально настроенные стихотворцы обратились в поисках вдохновения к западному романтизму. Симадзаки Тосон (1872–1943), поклонник Шелли и Китса, проникшийся поэтикой ухода от скверны больших городов на лоно очистительной природы, сумел создать несколько шедевров ностальгической лирики странствий в духе английских романтиков, наполнив их чисто японским колоритом.

*Я найду ночлег в той хижине над рекою.
Будет за стеной Тикума журчать невнятно.
Выпью я сакэ, мутной влагой хмельной утешусь,
Чтобы забыться вновь на травяном изголовье...*

Симадзаки Тосон (с. 28)

Многие японские символисты, а затем и модернисты начала XX в. вдохновлялись примером французских «проклятых поэтов», отвергая реалии филистерской буржуазной цивилизации и выбирая неприкаянное божественное существование. Так, Накахара Тюя (1907–1937), видевший себя наследником Рембо и стремившийся во всем подражать своему кумиру, никогда не отлучаясь слишком далеко от дома, сумел создать удивительно проникновенные образцы лирики «одинокое странствия».

Понятие Пути постоянно переосмысливалось в японской поэтической традиции, но главные установки поэзии странствий оставались неизменными: постижение ритмов вселенских метаморфоз и ритмов человеческого бытия, слияние с возвышающей и утешающей нас природой, осмысление вечного в текущем и познание собственного *эго* как части изменчивого мироздания.

Э.Ж.

А. Борисенко

КЛЕРИХЬЮ И ПОЭЗИЯ НОНСЕНСА*

Клерихью (clerihew, англ.) – это ироничное биографическое четверостишие с рифмой *aabb*, причем имя упоминаемой личности указывается чаще всего в первой строке:

*Когда у Тициана
Саднила душевная рана,
Ему лечил нервы
Сам Франциск Первый.*

Перевод А. Борисенко

Клерихью придумал английский писатель Эдмунд Клерихью Бентли (1875–1956) и назвал жанр по своему второму имени – Клерихью. «В оксфордском Мертон-колледже, где учился Эдмунд Клерихью Бентли, о нем предпочитают вспоминать не как об авторе детективов, а как об изобретателе нового стихотворного жанра – клерихью» (с. 690). Эти четверостишия Бентли начал писать, еще учась в школе, а первый сборник клерихью был издан им в 1905 г. Новый жанр основывается на поэзии нонсенса, которая занимает значительное место в литературе Великобритании. Поэзия нонсенса прежде всего связана в английской литературе с именами Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла.

Английский поэт нонсенса и художник Эдвард Лир (Edward Lear, 1812–1888) издал свою «Книгу нонсенса» в 1846 г. и сам ее проиллюстрировал. В этой книге он возродил традицию *лимерика*, абсурдного по содержанию стишка из пяти строк с рифмовкой *aabba*. Например, такой:

* *Борисенко А.* Клерихью и поэзия нонсенса // Только не дворецкий. Золотой век британского детектива. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – С. 690–696.

*Жил да был старичок из Гонконга,
Танцевавший под музыку гонга.
Но ему заявили:
«Прекрати это – или
Убирайся совсем из Гонконга».*

Перевод Г. Кружкова

«В лимерике могут быть всевозможные вариации, но размер, ритм и рифмовка остаются неизменными» (с. 690)¹.

Знаменитый английский писатель Льюис Кэрролл (настоящее имя Чарлз Лютвидж Доджсон, 1832–1898), автор двух сказок о приключениях девочки («Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье»), написал поэму «Охота на Снарка», которая является полнейшей бессмыслицей. Это загадочное произведение, «которому многие пытались дать разного рода глубокомысленные истолкования» (с. 691)².

Комический стишок биографического характера «клерихью» ранее в толковых словарях английского языка не упоминался. Еще в 1947 г. сын Эдварда Клерихью Николас Бентли писал в журнале «Стрэнд», что бесполезно искать в словарях слово «клерихью». Однако сегодня в большом Оксфордском словаре английского языка это слово уже имеется, причем указывается, что жанр клерихью изобрел Э.К. Бентли.

В реферируемой статье приводятся переводы около десятка клерихью Бентли – о герцоге Веллингтоне, Эразме Роттердамском, Муссолини, Джоне Стюарте Милле и других известных людях. Вот наиболее смешное из них:

*Техника у Ференца Листа
Лучше, чем у прочих пианистов, –
Он всегда усердно и рьяно
Кулаком колотит по фортепьяно.*

Перевод Е. Кузнецовой

Существует клерихью, персонажем которого стал сам Э.К. Бентли:

¹ См.: The Wordsworth Book of Limericks. – L.: Wordsworth Classics, 1907. – 429 p.

² Кэрролл Л. Охота на Снарка. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 160 с.

*Час настал подходящий, момент ли,
Новый жанр избрал Эдмунд Бентли.
Но какое нам дело, заметим,
Что себя он прославил лишь этим?*

Д.У. Циммерман, перевод М. Виноградовой

Автор реферируемой статьи комментирует: «Несправедливо, зато в рифму» (с. 696).

И.Г.

РОМАН «КУКУШКИН ЗОВ» (Обзор)

В апреле 2013 г. лондонское издательство «Сфера» («Sphere») опубликовало роман абсолютно никому не известного автора Роберта Галбрайта «Кукушкин зов». Роман покупали слабо, было продано всего около полутора тысяч экземпляров. Книгу предлагали и другим издательствам, но они отказывались ее печатать. Как вдруг в июле 2013 г. появилось сообщение, что «Роберт Галбрайт» – это псевдоним знаменитой писательницы Джоан Кетлинг Роулинг, автора семитомной эпопеи о мальчике-волшебнике Гарри Поттере.

Издательство «Сфера» тут же перепечатало роман «Кукушкин зов» еще четыре раза, указав на обложке, что «Роберт Галбрайт» есть не что иное, как псевдоним Дж.К. Роулинг. Естественно, роман «Кукушкин зов» стал бестселлером.

«Кукушкин зов» – это детективный роман, в котором рассказывается о гибели знаменитой супермодели Лулы Лэндри, которая упала (или была сброшена) с балкона своей квартиры. Это случилось в самом начале зимней лондонской ночи. Находившийся на улице охранник дома вызвал полицию и скорую помощь, сообщил и телевидению, которое в ночном выпуске новостей уведомило всех о трагедии. Вскоре улица была заполнена полицейскими, журналистами, фотографами, детективами, да и вообще любителями сенсаций.

Главным героем романа является детектив Корморан Страйк, бывший военный полицейский, который воевал в Афганистане, где потерял часть ноги, был госпитализирован и затем демобилизован. Нога в протезе у Корморана постоянно болит, отчего он то и дело снимает протез. В Лондоне Корморан Страйк решил стать

частным сыщиком и нанял секретаршу Робин Эллакот, которая вскоре начала помогать ему в работе, поскольку ей надоело сидеть за машинкой, печатая его отчеты.

Спустя три месяца после гибели Лулы Лэндри к детективу Корморану Страйку обратился ее сводный брат Джон Бристоу и поручил ему детально расследовать то ли самоубийство, то ли убийство сводной сестры. Далее в пяти частях огромного романа идет речь о судьбе самого Страйка и о делах модели Лулы, жизнь которой детектив восстановил во всех деталях, опросив ее родственников, друзей, знакомых и соседей по дому. Изучая историю модели Лулы все глубже и глубже, Страйк приходит к выводу о том, что все не так просто, как кажется с первого взгляда: подсевший на наркотики приятель; не совсем нормальная приемная мать; лучшие клубы, членом которых она была; около 10 миллионов фунтов стерлингов на счету и т.д. Один из рецензентов пишет, что «детальные размышления о беспорядочной жизни и смерти молодой модели имеют абсолютно достоверный характер» (5).

Что касается главного персонажа романа, сыщика Корморана Страйка, то его судьба складывалась не очень удачно. Он разошелся со своей давней любовницей, у которой жил, и переехал в свой офис, где спит на раскладушке. Корморан Страйк полагает, что он существует в мире точно так же, как рыба, вытащенная из воды, пишет рецензент газеты «Индепендент», а роман «иногда становится весьма сардонической социальной комедией» (2).

Сюжет романа весьма сложен и запутан, поскольку он ведет читателя в бесконечный лабиринт лондонских вульгарных богачей. Страйк опрашивает множество актеров, моделей, юристов и даже бесстыжих авантюристов, отчего роман «Кукушкин зов», по мнению рецензента газеты «Айриш таймс» Деклана Берка, напоминает «золотой век британского детектива в работах Агаты Кристи» (1).

Шрути Дхапола на сайте «Ферстпост» в Интернете пишет, что Джоан Роулинг в своем новом романе предлагает весьма сложный сюжет, а также чрезвычайно разнообразных действующих лиц, но процесс чтения весьма затруднен, поскольку в романе имеются длиннейшие описания кварталов и улиц Лондона. «А вот причина, по которой Страйк рассорился со своей любовницей Шарлоттой, неизвестна, хотя об их ссоре упоминается множество раз» (3).

Рецензенты романа считают, что наиболее четко Джоан Роулинг изображен характер погибшей супермодели Лулы Лэндри, поскольку детектив Корморан Страйк показывает в ходе своего следствия подлинную Лулу, отказываясь от ее образа, описанного в разворотах вездесущих журналов и рекламных агентств. Удочеренная в юном возрасте богатой семьей Бристоу Лула Лэндри, будучи красавицей-манекенщицей, становится «пустым холстом, на котором мир рисует свои собственные фантазии» (1).

Результат расследований детектива Корморана Страйка излагается в последней главе романа, причем он весьма неожидан для читателя. Корморан говорит пришедшему к нему Джону Бристоу, что сбросил с балкона Лулу Лэндри именно он, причем только потому, что она написала завещание не на его имя, а на имя своего родного брата, лейтенанта королевских войск. Корморан и Джон дерутся до крови, а Робин вызывает полицию и скорую помощь.

Рецензенты романа считают, что это первая книга эпопеи, которую Дж.К. Роулинг полностью посвятит дальнейшей судьбе Корморана Страйка.

Список литературы

1. *Burke D.* Book review. – Mode of access: <http://www.irishtimes.com/culture/books/the-cuckoo-s-calling-by-robert-galbraith-1.1475081?page=1>
2. Book review: *The Cuckoo's Calling*. By Robert Galbraith (AKA J.K. Rowling). – Mode of access: <http://www.independent.co.uk/review-the-cuckoos-calling-by-robert-galbraith-aka-j.k.-rowling-8720530.html>¹
3. *Dhapola Sh.* Book review: *The Cuckoo's Calling* by Robert Galbraith aka J.K. Rowling. – Mode of access: <http://www.firstpost.com/living/book-review-the-cuckoos-calling-by-robert-galbraith-aka-jk-rowling-1046797.html>
4. *Galbraith R.* *The Cuckoo's Calling*. – L.: Sphere, 2013. – 449 p.
5. *The Cuckoos' Calling* by Robert Galbraith (J.K. Rowling). – Mode of access: <http://www.theguardian.com/childrens-books-site/2013/nov/18/review-cuckoos-calling-robert-galbraith-j.k.rowling>

И.Л. Галинская

¹ АКА, also know as (англ.) – известный также как.

Е.А. Шахова

ГОРОД-ПАЛИМПСЕСТ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБРАЗ*

Исторические города современной России обладают двойным пространством: это пространство прошлого, в котором аккумулированы архитектурные шедевры, литературные ассоциации и пространство настоящего, в котором протекает повседневная жизнь людей, еще только обещающих будущему времени свое достоинство. К числу таких городов принадлежит многообразно переосмысленный в наследии русской культуры «молодой» Петербург.

Говоря о «теме града Петрова» в русской культуре, с давних времен подразумевали не просто круг архитектурных памятников, которые видел, знал, любил А.С. Пушкин. Имели в виду созданное в его поэме «Медный всадник» обобщенное представление о новой столице империи.

Изучая архитектуру в контексте культуры, Ю. Лотман анализировал особенности города Петербурга как «военной столицы, города утопии, долженствующего демонстрировать мощь государственного разума и его победу над стихийными силами природы» (цит. по: с. 313). Полагаем, что именно этот аспект восприятия Петербурга в истории России и в ее духовной жизни воплотил Пушкин в тексте вступления к поэме «Медный всадник». Лотман писал: «Точка зрения (вектор пространственной ориентации) Петербурга – взгляд идущего по середине улицы пешехода (марширующего солдата). Прежде всего это открытая прямая перспектива...

* *Шахова Е.А.* Город-палимпсест как литературный образ // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА, 2011. – Вып. 1. – С. 313–315.

Пространство направлено. Оно ограничено с боков черными массами домов и высветлено с двух сторон светом белой ночи» (цит. по: с. 313).

Н.В. Гоголь в «Невском проспекте» рассматривал город как своего рода фон, антураж жизни людей. Их нравы, их поведение, их характеры занимают его гораздо больше, чем те здания, мимо которых торопливо или важно идут или едут его, часто безымянные, но все равно очень живые и конкретные персонажи.

А. Белый своим романом «Петербург» подтвердил, что державный характер города после поэмы Пушкина не мыслится вне Невского проспекта – этого достаточно миниатюрного, но эмоционально очень важного акцента в архитектурном облике Северной столицы. «Невский проспект – немаловажный проспект в сем не русском – столичном – граде. Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек. И разительно от них всех отличается Петербург... Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга...» (цит. по: с. 313).

Писателю XX в. важно было подчеркнуть чужеземные корни города, заложенного Петром не только и не столько «назло надменному соседу», но на основе восхищения опытом – в том числе градостроительным – этого соседа, вернее, соседей.

У Пушкина город имеет собственное независимое от населяющих его людей лицо. И это, возможно, породило миф о жестокости города к людям, его отчужденности от теплого быта и от судьбы обыкновенного человека. Но именно такой, живущий самостоятельной жизнью город Пушкин видел, знал и по-своему любил.

А вот его поэтические наследники, к числу которых (имея в виду урбанистические мотивы их творчества) можно отнести таких поэтов, как О. Мандельштам и И. Бродский, именно к городу-мифу, городу-призраку испытывали сложные и далеко не всегда добрые чувства.

Продолжение пушкинской традиции в поэзии последующих эпох и своеобразие восприятия Петербурга каждым новым поэтом зависело от условий его жизни, от политической ситуации (которая и для Пушкина была очень важна), наконец, от собственного темперамента и настроения.

В поэтическом наследии О. Мандельштама образы города более условны и при этом более трагичны, словно поэт, в отличие от Пушкина, ставит самого себя на место жертвы великого города, построенного в «гиблом» болотистом месте.

После революции 1917 г. трагическое и безысходное ощущение жизни в великом городе у поэта возрастает. Он города словно боится, видя в нем агрессию, недоброжелательство. Один из главных архитектурных атрибутов Петербурга, с восхищением отмеченный в свое время Пушкиным, – мосты – напоминают поэту нового века опасное дикое животное, изготовившееся к нападению.

Сравнение Мандельштама (фонари и рыбий жир) вызывает ощущение болезненности, а упоминание о дегте с желтком – черном и желтом – наводит на мысль о темной атмосфере жизни людей. Ожидание ареста, состояние страха, в котором жил поэт, заставило его вместо цокота копыт за окном слышать звяканье дверных цепочек, которые для обнаженных нервов уже превратились в кандалы. Торжественное восприятие города сменилось тем ужасом, который Пушкин передал не в облике сооружений, а в настроении его бедного, застигнутого наводнением Евгения. Поэт первой половины XX в. переживал своего рода политическое «наводнение», передавая эмоции его жертвы как бы «изнутри».

Во второй половине XX в. для И. Бродского Петербург (тогда уже Ленинград) стал символом равнодушной, а подчас и жестокой отчизны. От пушкинской эпохи поэту нового века в наследство досталось чувство страха перед тяжестью гранита, который у Бродского ассоциируется не с набережными, а с надгробием. Из прежних реалий остаются еще только мосты. Новому времени принадлежит асфальт («Стансы»). Бродский воспринимал город как огромное пространство, населенное мертвыми – или замершими, к тому же замерзшими – фигурами странных существ, будь то император или сказочные фурии...

Таким образом, заключает Е. Шахова, облик великого града Петрова в восприятии современного русского человека неотделим от пушкинской традиции. «Но эта же традиция включает ощущения многих русских прозаиков и поэтов, которые не только жили в роскошном и суровом городе, но воспринимали его как город императора Петра и поэта Пушкина. С ними обоими соотносились, спорили, соглашались, о них обоих напоминали, живя в городе, покидая его, вспоминая, любя и страшась» (с. 315).

Э.Ж.

Геннадий Литвинцев

**СВОБОДА И КИНЖАЛ.
ЛИТЕРАТУРНОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ
ОДНОГО «ИДЕЙНОГО» УБИЙСТВА***

В известном стихотворении Пушкина «Кинжал» превозносится кинжал, колющее оружие, достающее обидчиков повсюду, «хотя бы и на ложе сна, в семье родной». В нем также возникают имена Брута, неизвестной «девы Эвмениды», а за ней – некоего «Занда», которому посвящены целых две наиболее пафосных строфы. Автор славит Занда как «юного праведника», «избранника». Наверное, немногие из современных читателей знают, кто такой Занд.

Карл Людвиг Занд – студент Эрлангентского университета, ярый националист и радикал, сторонник политического террора, один из вожakov «Германского студенческого союза» и тайного общества «Тевтония», недовольных политикой возглавляемого Россией Священного союза, которая была направлена на подавление революционных настроений. В 1819 г. Занд заколол кинжалом писателя Августа Коцебу в его собственном доме. В мирной тогда Германии было совершено политическое убийство, положившее начало серии подобных преступлений во многих странах. По приговору городского суда убийце отсекали голову. Однако повсюду в Европе убийство Коцебу было воспринято как подвиг борьбы за свободу, как патриотически-революционный акт. Имя и дело Занда тотчас было взято на вооружение тайными союзами будущих

* Литвинцев Г. Свобода и кинжал. Литературное исследование одного «идейного» убийства. – Режим доступа: <http://moloko.ruspole.info/node/3578>

декабристов. И вот уже почти два столетия за Зандом держится слава прогрессивного патриота, беззаветного борца за свободу.

Погибший от руки Занда Август Коцебу был признанным главой сформировавшегося в конце XVIII в. литературного направления – сентиментализма, отличительной чертой которого был глубокий интерес к частной жизни человека. Эти настроения отвечали запросам публики, отчасти являясь защитной реакцией на грозные вихри Французской революции и долгих Наполеоновских войн.

В своих произведениях Коцебу популяризировал идеи просвещения, выступал за равноправие всех людей. На протяжении более чем 40 лет (1790–1830) драматургия Коцебу не сходила со сцены, его проза, поэзия и мемуары издавались огромными тиражами почти на всех европейских языках. Особенно популярны его произведения были у русских читателей и зрителей. Это отчасти объясняется тем, что Коцебу долго жил в России и какое-то время состоял там на государственной службе. Вернувшись в Германию, он многое сделал для знакомства немецких читателей с русской литературой, политикой и хозяйством России.

В Германии, охваченной после наполеоновского господства либерально-патриотическим движением, Коцебу доказывал, что германским государствам необходим союз с Россией, положившей конец многолетнему наполеоновскому нашествию на немецкие земли и способствовавшей установлению мира в Европе. Он нелюбезно отзывался о либералах, критиковал проникшие в германское общество демократические идеи, отстаивал монархический принцип правления и консервативные устои. Он, несомненно, был патриотом своей страны, только ее благо понимал иначе, чем Занд и его друзья. Он стремился соединить путь к свободе с соблюдением законности и порядка, а всякая умеренность во все времена раздражала радикалов.

Во всех справочных изданиях, исследованиях, комментариях к Пушкину, как советских, так и новейших, Август Коцебу значится «крайним реакционером», «агентом Священного союза», а то и просто шпионом русского царя. То же самое утверждали в XIX в., в период борьбы за объединение Германии, да и позднее, большинство немецких историков. Лишь сравнительно недавно немецкими же исследователями было доказано, что ни шпионом, ни тайным агентом России Коцебу не был. Он оказался жертвой психопатического юноши, которого не оставляло маниакальное жела-

ние прославиться любым способом, стать героем и примером для молодежи.

Окончательное решение убить известного писателя и общественного деятеля созрело у Занда после того, как по оплошности дипломатов публике стала известна служебная «Записка о нынешнем положении Германии», составленная чиновником российского министерства иностранных дел А.С. Стурдзой для участников Аахенской конференции держав Европейской директории (четверного союза России, Австрии, Англии и Пруссии). Записка содержала резкую, хотя и не вполне обоснованную критику в адрес германских университетов как рассадников свободомыслия, отчего вызвала взрыв возмущения радикально настроенной немецкой молодежи. Возмущенный травлей дипломата, Август Коцебу публично выступил в его защиту. И тогда в некоторых горячих головах возникло подозрение, что автором записки был сам Коцебу и что это по его вине Аахенская конференция приняла неблагоприятные для Германии решения.

Казненный стал героем. Пожалуй, здесь впервые так явно проявилась склонность либеральной интеллигенции поддерживать и поощрять любые «революционные» действия, в том числе и террористические.

Родиной политического террора на Западе часто называют Россию. Однако Карл Занд стал апостолом революционного насилия задолго до Нечаева и народовольцев. Пример воспетого и вознесенного прогрессивной общественностью студента-недоучки оказался заразительным: на другой год в Париже Лувель заколол герцога Беррийского с целью прервать династию Бурбонов. В 1855 г. Фиески пытался взорвать Луи-Филиппа на бульваре Тампль – при этом было убито и ранено сорок человек. Примеры можно продолжать.

Мир много раз находился и продолжает находиться под угрозой разрушения сумасшедшими революционерами вроде Занда. Самолюбие их безмерно, моральных ограничителей никаких. Особенно сильна их страсть к преобразованию, к переделке мира. Однако мир, потрясенный ужасами и бедствиями XX в., все более присматривается к консервативным учениям, отвергающим революцию, настаивающим на компромиссах и примирении интересов во всех областях, отстаивающим спокойный путь реформирования социальной и политической обстановки.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Марина Лобанова

ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ И ПОЭТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО: «ОСТРОУМНЫЙ ЗАМЫСЕЛ»*

Одно из центральных понятий в барочных поэтиках – «остроумие», «остроумный замысел». Именно изобретение теории остроумия ставил себе в заслугу Б. Грасиан. Теория «остроумия» формулирует цели искусства: удивлять, возбуждать интерес, поражать аудиторию. Те же задачи преследовала «эстетика чудесного».

Эту мысль повторяют многие художники. Известно, что Марино «завел литературный альбом, в который выписывал в тематическом порядке все самое пикантное и удивительное, что он нашел у греческих, латинских, итальянских, а также испанских поэтов» (цит. по: с. 133). «Эстетика чудесного» была повсеместной: теория Грасиана в Испании, маринизм в Италии, эвфуизм в Англии, прециозность во Франции – варианты одного и того же явления. Поэт стремился добиться сильнее́шего воздействия на аудиторию, создать напряжение. Этому служит специально введенная

* Лобанова М. Основы эстетики и поэтики музыкального барокко: «Остроумный замысел» // Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 61–142.

«неожиданность», определенная неясность, требующая интеллектуальных усилий, сотворчества, включения в игру, распознавания «обманов» и «намёков». Художники барокко не довольствуются простой выразительностью. Их цель – найти тайное, истолковать его. Средства самого искусства еще недостаточны – они намекают на систему, которую надо обнаружить. Для барокко «создать – это то же самое, что найти сокровенное, скрытое и неизвестное» (цит. по: с. 133). За материальным в искусстве стоит умозрительное, и материальное призвано его изображать, служить ему представительством.

Принцип «остроумия» считался универсальным. «Не есть ли сам Вседержитель – “остроумный оратор”, который смеется над людьми и ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто? – вопрошает Тезауро» (цит. по: с. 133). «Остроумие» – лучший комплимент: Кеплер называет Галилея «хитроумным», а Х. Вольф аттестует Ломоносова как «молодого человека преимущественного остроумия».

Барокко высоко ставит сложный, темный смысл, провозглашает ценность истин, постигаемых с усилием: «Ежели доставлять разуму приятность, – пишет Луис де Гонгора, – это давать поводы ему для совершенствования и наслаждения, когда он обнаруживает то, что скрыто в поэтических тропах, то, найдя истину, разум убедится в своей правоте, и это убеждение доставит ему удовольствие; к тому же, поскольку цель разума – это поиски истины и ничто не дает ему удовлетворения, кроме изначальной истины, согласно речению святого Августина: “Неспокойно сердце наше, доколь не опочит в Тебе”, – тем большую приятность он испытывает, чем больше будет понуждаем к раздумьям темнотою произведения и чем больше пищи для своих мыслей сумеет найти под покровами этой темноты» (цит. по: с. 134).

Быстрый разум обладает «умением сводить несхожее». Связи «далековатых идей» (Ломоносов) высоко ценились художниками барокко. «Тот дар, который мы называем гениальностью, – учил С. Паллавичини, – состоит в способности соединять понятия и предметы, кажущиеся несоединимыми, находя в них скрытые реликты дружбы между этими противоположностями, не замечавшееся ранее единство и большое сходство при большом несходстве» (цит. по: с. 134). Теоретики «остроумия» детально разрабаты-

вают технику этих неожиданных связей, для нахождения которых требуется необычайная многосторонность. Перечислим основы «остроумия».

Поэтике антитезы отвечают контраст и несходство. Им служат «изящное разноречие» («Чем сильнее разноречие, тем остроумней контраст», – учит Грасиан), а также различные аналогии. Техника разноречия и аналогии согласуется с другими принципами эстетики и поэтики барокко – сочетанием различных языковых планов, игрой, усматриванием подобия и пр.

Остроумие выбирает всяческие противоречия и переосмысления. Согласно Грасиану, «соединять силою разума два противоречащих понятия – высшее искусство остроумия». Легкость перехода от комического к трагическому, от смешного к печальному ценит Э. Тезауро: «Ты скажешь, если остроумное противопоставляется серьезному и одно вызывает веселость, а другое – меланхолию, как может остроумие быть серьезным и серьезность насмешливой? На это я отвечу, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме, и по содержанию» (цит. по: с. 134).

На этих принципах основывается вариативная поэтика барокко, достигающая объемного описания предмета, охвата его с многих сторон, многомерного видения. Часто в этих целях используется прием сложной дефиниции.

Прием сложной дефиниции во многом подобен эмблематической и символично-риторической разработке какого-либо понятия в музыкальной композиции. Подключение этих дополнительных смысловых и выразительных средств казалось критикам барокко «вычурным», «тяжеловесным», но вполне отвечало нормам поэтики «остроумия».

Еще одно свойство «остроумия» – иносказание. «Чтобы понять Остроумие, – пишет Грасиан, – следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силой вымысла, т.е. новым и неожиданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам: они не истинны, но подражают истине» (цит. по: с. 135). Остроумию также служат преувеличения.

Преувеличения, переосмысления, контрасты, иносказания и прочие атрибуты «остроумия» служили искомой сложности выра-

жения, энергии умственного образа. По Грасиану, «чем глубже скрыто объяснение, чем труднее его отыскать, тем ценней острая мысль; сперва автор пробуждает внимание, возбуждает любопытство, затем в изысканной концовке искусно раскрывает тайну» (цит. по: с. 136). Этими установками «остроумия» во многом объяснялась широко распространенная ребусная поэтика, играющая смыслом и значением. Теоретики остроумия разрабатывают канон символов, метафор, изобразительных мотивов и деталей. Среди них — времена года, знаки зодиака, цветы, листья, плоды и т.п. Сюда же подключаются самые разные намеки, признанные выстроить систему соответствий между «*concetti*». Э. Тезауро разрабатывает подробный план сценических представлений, фигурированных балов, маскарадов и пантомим, в которых обыгрываются эти элементы. И, конечно, распространенность мотива «Времена года» (вспомним «Времена года» Антонио Вивальди, инструментальные фантазии Кристофера Симпсона «Месяцы и времена года»), олицетворяющего изменчивость и подвижность, объясняется действием этого репрезентативного канона.

Другой излюбленный мотив связан с Флорой. Описанные Тезауро гирлянды, цветы — популярнейшая идея итальянского музыкального барокко. Опера М. Гальяно «Флора» (партию героини написал Я. Пери) уже самым заглавием обещает вариации на эту тему. «Флора» постоянно сближается то с цветами («*fiore*»), то с именем героини — *Clori*. А в конце очевиден намек на Флоренцию, в которой впервые в 1628 г. была исполнена эта «остроумная опера».

В лексиконах появляются упоминания «цветов» (*fioretti*, *fiores*). «Цветы» — олицетворение свободы, фантазии, импровизации, игры, орнаментики (*fioretti* — «фиоритура»), украшения мира, всеобщего праздника. «Гирлянды», «Цветы», «Короны», «Венки» — популярные наименования самых разных сборников: «Освященные музыкальные цветы» Джироламо Калестани (1603); «Священная гирлянда» Клаудио Кокки (1632), «Корона из священных лилий» Джованни Бонаккелли (1642) и др.

Высшая цель остроумия — метафора. Культ изысканных сравнений перешел в барокко от маньеризма, но именно барокко создало художественную систему, опирающуюся на метафору. Общеизвестна метафорика Луиса де Гонгоры и других поэтов. У Ф. Малерба, к примеру, встречаются удвоенные, утроенные и учетверенные метафоры. Метафорическая игра, вернее, одна из ее

частей – символическое истолкование аллегорий, – заметна в письмах Рубенса, постоянно изыскивающего этот круг дополнительных соответствий.

Принцип метафоры определяет многие установки музыкальной риторики позднего барокко. Раннее барокко опирается на ряд изолированных эффектных слов, которые следует изображать в музыке. Господствующее в это время правило взаимодействия музыки и риторики – однозначное соответствие (риторическая фигура переводится в соответствующую музыкально-риторическую). Декларируемое на протяжении всей эпохи требование равновесия музыки и слова на первых порах осуществлялось механически: музыка делала «слепки» со слова, осуществляла перевод по точным риторическим правилам. Потребовались многие усилия, прежде чем было осознано, что не слова, а их смысл должен передаваться композитором. Среди главных завоеваний позднего барокко – понимание того, что синтез музыки и слова может быть найден в их споре.

С.Г.

Марина Лобанова

СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ В ЭПОХУ БАРОККО: МУЗЫКА И КОСМОС*

Музыка способна подражать миру. Это подражание происходит благодаря строгой иерархии, соединяющей макро- и микрокосмос, «мировую» (mundana) и «человеческую» (humana) музыку. Многие барочные теоретики, в первую очередь немецкие, убеждены в том, что малый мир человека – уменьшенное повторение, миниатюрная реплика мироздания.

В философских системах немецкого барокко повторяются многие ходы средневековой мысли. При этом именно у мыслителей и художников, которым присущ известный традиционализм мышления, обнаруживаются самые смелые идеи, самые дерзкие прорывы в будущее.

Для многих деятелей немецкого барокко мир продолжает жить в одном ритме, объединяющем макро- и микрокосмос; по словам Я. Бёме, «небеса, земля, камни, элементы – все в человеке, и нельзя назвать ничего такого, чего бы не было в человеке» (цит. по: с. 146). Звезды, стихии, элементы уподобляются частям человеческого тела. Закон аналогии, присущий средневековому взгляду на мир, действует в этом описании, повторяются даже сами сравнения.

Родство макро- и микрокосма – одновременно магическое и рациональное: магическое, поскольку, согласно Кирхеру, между ними существует «симпатия», рациональное, поскольку все этажи мировой иерархии выстроены по единым законам, выраженным в

* Лобанова М. Сущность музыки в эпоху барокко: Музыка и космос // Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 143–196.

числе. Земная музыка – зеркало, в котором отражается «большой мир». Она сродни миру созвездий. В описаниях теоретиков Бог, природа и человек подобны. Многие трактаты пронизаны глубокой верой в это внутреннее единство мира.

Земная музыка – несовершенное подобие небесной, ее «изображение», «фигура». «Устремленность к гармонии неба порождает необычайную остроту чувствований, граничащую с визионерством» (цит. по: с. 146). Эту напряженность ощущал и подчеркивал еще Лютер: для него земная музыка – «тень», «отражение» (фигура), «предвкушение нетленной, непреходящей музыки» (цит. по: с. 147). Так же расценивает цели и назначение музыки Андреас Веркмайстер. Музыка и композитор не достигают цели в своем земном обличье. Даже если музыкант предается «истинной музыке», он может лишь «предвкушать небесную гармонию» (цит. по: с. 147).

Причастность музыки космологическому порядку, запечатленное в ней родство и подобие макро- и микрокосмоса, выстроенность мировой иерархии, ее организованность едиными законами – эти идеи оказываются константными для немецкой музыкальной эстетики. Мысли о связях между «земной» и «небесной» музыкой сохраняются романтиками. И.В. Риттер, словно повторяя Кирхера и Кеплера, связывает акустические закономерности, обертоны и вращения планет, причем земная музыка в духе все той же космологической традиции оказывается подобием небесной: «Тут получаешь представление о колоссальной музыке – наша малая – это наверняка лишь знаменательная аллегория той первой. Наверное, все мы, животные, растения, вся жизнь, все обнимается теми звуками. Наш звук – это умноженная или возведенная в степень, кратную числу 2, жизнь. Когда-нибудь будет представлять огромный интерес установление пропорции, образуемой между тонами, производимыми в нашем организме глотанием, ударами пульса, а также и вольтовой дугой, и тем великим основным тоном или по крайней мере одним из них» (цит. по: с. 147).

Немецкие музыканты XVII в. убеждены в том, что существует «небесная капелла», в которой музицируют ангелы и святые. Земной музыкант стремится к ней, старательно музицируя, как делают это музыканты, окружающие Шютца в придворной дрезденской церкви. В проповеди на похоронах Шютца Мартин Гайерс говорил о небесной капелле, в которой уготовано место наиболее достойным.

Отголоски этого вековечного чаяния доносятся до нас и из романтического века: И. Гёппес уподобляет систему мироздания одной огромной золотой арфе, а музы у него, «восседаая на тронах звезд, начинают упорядочивать ход небесных сфер и управлять теми вечными концертами, что вняты лишь для светлых и покойных душ мудреца» (цит. по: с. 147).

Памятуя об этой универсальной космологической связи, теоретик не может в эпоху барокко вырвать музыку из универсума. Рассуждая, казалось бы, об узких профессиональных проблемах, он говорит об устройстве космоса. Разделяя веру в космологическую природу искусства, он просто обязан дать универсальное знание о музыке, т.е. соотнести ее со всеми сферами мира. Крупнейшие трактаты XVII в. – это своды всевозможных знаний, продолжающие традиции средневековых «сумм». Создать «компендиум всего универсума» стараются А. Кирхер, М. Мерсенн и многие другие теоретики.

Гармония мира и музыкальная гармония

Подобие миров, заставляющее усматривать всюду аналогии, сопряжено и с другой идеей, разделяемой на протяжении всей эпохи барокко, – идеей универсальной гармонии. По словам Лейбница, «музыка – имитация универсальной гармонии, которую Бог придал миру» (цит. по: с. 148). Иерархия может быть иной: гармония, установленная на небе, чудесным образом станет отражать гармонию музыки: согласно Кеплеру, траектории планет подчинятся законам хоровых голосов. Универсальную гармонию, утверждает И. Липпиус, репрезентируют все явления мира: «Гармония прекрасна светлейшими и высочайшими творцами, сильным защитничеством истинных музыкантов, покровителями, а также наставниками. Гармония, говорю я, прекрасна в триедином Боге, первообразе, источнике всего, в хоре духов благих, в вещественном макрокосме, в небесах, в элементах, в сочетаниях, в метеорах, металлах, камнях, растениях, животных; в микрокосме человека, в одном и во всем, среди вся, от всего просто изумительна гармония, как то: в самой энциклопедической мудрости, теософии, метафизике, физике, арифметике, геометрии, музыке, астрономии, географии, оптике, механике, медицине, этике, экономике, политике, юриспруденции, истории, логике, ораторском искусстве, поэтике, драматическом искусстве и грамматике» (цит. по: с. 148).

«Арифметика», «геометрия», «музыка» и «астрономия» поставлены Липпиусом подряд не случайно. Они составляют «квадрий». Музыка как часть квадрия – точная наука, учение о числах и пропорциях, носителях и гарантах гармонии. Наследник «линии тривия» и «линии квадрия», И.Г. Вальтер отразит в своем учении это представление о гармонии как явлении исчисленном, пропорциональном. «Автономия музыки», по Вальтеру, – это «природная последовательность созвучий», «гармонические числа, установленные демиургом», – 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8. Этому же закону соответствует человек, «гармонически пропорциональное создание», которое понимает космос с точки зрения числа. Если композитор отражает в своих сочинениях подобную «автономию музыки», то они становятся «отражением божественного порядка и предвкушением небесной гармонии» (цит. по: с. 149). Только следование гармонии и числу обеспечивает место в «небесной капелле». Музыкальной репрезентации вечной, немеркнувшей Гармонии служат консонансы, гармоническая триада, числа и пропорции, изображающие порядок, благо, красоту.

«Небеса», «элементы», «сочетания» музыкальны, гармоничны. Полное соответствие между звукорядом, музыкальными пропорциями, природными элементами, планетами и сверхприродными космическими сферами запечатлено в трактате Роберта Фладда «Мировой монохорд» (1617–1618). В трактате помещено изображение этого «монохорда»: на грифе проставлены названия звуков, рядом – четыре элемента (земля, вода, воздух, огонь), затем – астрологические значки планет (Земля, Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн), затем – три сверхприродные сферы. От грифа расходятся круги, изображающие музыкальные пропорции. Коснуться струн этого музыкального инструмента означает затронуть множество таинственно связанных между собой сфер.

Гармоническая связь музыки и универсума запечатлена на титульном листе первой части «Маленьких духовных концертов» Шютца: Гармония, держащая в руках окрыленное человеческое сердце (эмблематический образ души), указывает на музыку, творимую «небесной капеллой»; уравновешенная Мерой, она составляет основу истинной композиции.

С.Г.

В.А. Ерохин

КОМПОЗИТОР И КОМПЬЮТЕР*

«Статья В.А. Ерохина, как следует из ее названия, затрагивает едва ли не самые актуальные явления в музыкальном творчестве, взятом в его современной ситуации» (с. 7). Электронная техника сегодня становится нормативным участником сочинения музыки. В музыкальном творчестве роль компьютера радикально отличается от его использования в творчестве словесном. Компьютер в современной музыке – средство расширения ее звукового мира, а это, в свою очередь, влияет на композиторское мышление. Причем с помощью компьютера можно писать музыку любого стиля и жанра. Он создал предпосылки для поиска новых типов звучаний. Многие звуковые эффекты оказались достижимыми благодаря неограниченным возможностям компьютерной техники. «Всем этим редко обсуждаемым в научной литературе проблемам и посвящена оригинально построенная статья В.А. Ерохина» (с. 8).

И тем не менее компьютер до сих пор «остается всего лишь дополнением к издавна унаследованным ресурсам. Достаточно сказать, что ныне, как и прежде, композиторы много пишут для обычных инструментов» (цит. по: с. 173). «Влияние его (компьютера) распространяется лишь на совершенно определенную сферу Новой музыки» (цит. по: с. 173). Здесь речь идет не о подсобно-прагматическом, а о глубинном аспекте музыкального творчества. Компьютерные методы широко используются в сфере популярной музыки, на «пересечении» взаимопротивопоставляющих стилей (на-

* *Ерохин В.А.* Композитор и компьютер // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – С. 172–188.

пример, когда классические традиции сочетаются с модернистскими течениями). От композитора не требуется знаний по электронной технике, программированию: «...нужно знать мне как музыканту, как она может быть применена» (цит. по: с. 174).

Композитор, пишущий для оркестра, должен со знанием дела пользоваться всем имеющимся в его распоряжении инструментарием, как традиционным, так и электронным. Но, к примеру, при традиционных инструментах нахождение новых вариантов локализации звуков связано с многократным перемещением музыкантов со своими инструментами из одного угла зала в другой, технические же средства дают возможность создавать эффект любого местоположения звуков достаточно просто. Другой пример. Для получения необходимых звуковых эффектов один из двух используемых в исполнении музыкального произведения роялей необходимо перенастроить, что связано с огромными затратами времени и сил. С помощью компьютера легко могут быть получены практически любые звукоряды. Еще пример. Исполнительская техника даже скрипача-виртуоза имеет свой предел. И в этом случае «...электроника расширяет круг возможностей традиционных инструментов: благодаря ей выполнимым становится то, для чего человеческие руки слишком грубы» (цит. по: с. 175).

Кстати, технические достижения использовались в совершенствовании музыкальных инструментов во все времена. По мнению выдающегося французского композитора и дирижера Пьера Булеза (цитируемого выше), технические средства одновременно и подчиняют композитора, и раскрепощают его. Действительно, композитор находится в жесткой зависимости от имеющегося в его распоряжении инструментария. Компьютерная техника при всех своих неисчерпаемых возможностях неминуемо оказывает определенное воздействие на творчество композитора. С другой стороны, композитор может ощущать себя независимым от исполнителей. С помощью компьютера он может озвучить свое произведение, не прибегая к услугам инструменталистов, т.е. одновременно выступить в роли автора и виртуозного исполнителя своей композиции, причем именно так, как мыслит себе ее звучание сам автор. При этом упраздняется многовековое разделение труда в музыкальном процессе. Создание музыки и ее исполнение происходит не последовательно, а в режиме реального времени, путем диалога между композитором и компьютером при наличии обратной связи: созда-

ние–исполнение–уточнение... Но для этого необходимо довести нотный текст со всеми существенными параметрами звучания до «сознания» компьютера. Автор видит в этой ситуации компьютер в роли ученика музыкальной школы, а композитора – его педагогом. Компьютер – очень пунктуальный исполнитель музыки, но вместе с тем он лишен ее творческой интерпретации.

Виртуозным исполнителем может быть не только автор данного произведения, но и любой пользователь компьютера. Для этого такие, не совсем формализованные элементы нотного материала, как «змейка» *arpeggiato*, тройной форшлаг, знаки \cap , \square , *tr* и пр., заменяются ритмически конкретизированными величинами. Другими словами, проблемы детализации нотного текста, рассчитанного на MIDI, – озвучивание с использованием компьютерной программы Encore осуществляет компетентный в музыке и творчески мыслящий пользователь компьютера. Именно пользователь выступает в качестве виртуального исполнителя.

В публикации показано, как решается проблема темпа при компьютерном исполнении и ряд других проблем. Результат проделанной работы – создание MIDI-файла данного музыкального произведения. Это позволяет воспроизвести звуковой документ и, что не менее важно, анализировать и модифицировать его. Так, с помощью программ семейства S cakewalk мы можем увидеть картину изменения темпа произведения в численном выражении, «исполнительскую» динамику, реальную продолжительность каждого компонента фактуры и ряд других параметров из «Списка событий».

Компьютер открывает невероятные перспективы многотембрового виртуального музицирования. Автор приводит пример электронно-компьютерной «оркестровки». При этом он использует общедоступные тембровые ресурсы системы MIDI. Данная система располагает множеством тембров, имитирующих звучание различных ударных инструментов, ксилофона, электробаса, блок-флейты, валторны, тромбона и других музыкальных инструментов. Рап-контроллер системы MIDI моделирует определенное пространственное размещение источников звучания. Еще большими возможностями обладает аппаратура парижского института IRCAM и их уникальное программное обеспечение.

Компьютерное исполнение музыкальных произведений является творческим процессом с множеством всякого рода тонкостей.

Поэтому здесь широко используется метод проб и ошибок. В зависимости от цели использования MIDI-файл целесообразно преобразовать в файл другого типа. Так, для размещения материала в Интернете или передачи его по электронной почте желательно преобразовать его в файл типа mp3, что значительно сэкономит ресурсы электронной техники.

В зависимости от индивидуальных качеств композитора он использует те или иные методы работы. Компьютерная методология позволяет расширить круг используемых им возможностей в той или иной степени вплоть до создания таких музыкальных произведений, какие без привлечения потенциала компьютерной техники в принципе невозможны. Электроакустическая музыка объединяет электронную, конкретную и компьютерную музыку. Создание такой музыки является творчеством, в котором сознательному непременно сопутствует бессознательное. Композитор, использующий компьютер, может творить не только с ориентацией на общепризнанное нотное письмо, но и с опорой на иные формы фиксации музыкальных идей. При этом формы фиксации музыкальных мыслей не существенно значимы, существенно значимы сами музыкальные мысли. Ничто, в том числе и компьютерная техника, не отменяет таланта и вдохновения композитора. По мнению автора публикации, включение компьютера в арсенал музыкального искусства – это необратимый универсально значимый процесс.

В.И. Довгий

Т.Ф. Владышевская

ДРЕВНЕРУССКИЕ КОЛОКОЛА И ЗВОНЫ*

Колокола были главным украшением земли русской. Древнерусские книжники с восхищением писали об их красоте, обилии в городах и селах: «Многие монастыри и церкви во градах и селах зело благолепием красятся и чудными иконами и канбаны, еже есть колоколами».

Звон колоколов призывал в церковь, он сопровождал человека от колыбели до могилы. С.В. Рахманинов, певец русских колоколов, одно из лучших своих сочинений – симфоническую поэму «Колокола» для хора, солистов и оркестра на стихи Эдгара По «Колокола» (перевод К.Д. Бальмонта) посвятил колоколам. Четыре части поэмы – это четыре различных образа колоколов: веселые серебряные колокольчики юности звучат в пути, торжественно гремят золотые свадебные колокола любви, тревожный набатный медный колокол возвещает о пожаре и несчастье, похоронный железный звон раздается для человека в последний раз. Одним из ярких украшений гениальной оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» является колокольный звон сцены венчания на царство Бориса; картина предваряется и заканчивается великолепным торжественным звоном.

С древнейших времен колокольный звон звучал и в дни больших торжеств, и в малые праздники. Колоколом созывали народ на вече (для этого в Новгороде, например, был специальный вечевой колокол), во время бедствий звали на помощь набатным или

* *Владышевская Т.Ф.* Древнерусские колокола и звоны. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/vladyshevskaya.htm>

всполошным колоколом. Звоном призывали народ на защиту отечества, приветствовали возвращение полков с поля брани. Колоколами давали знак заблудившемуся путнику, это был так называемый спасительный метельный звон. Колокола устанавливались на маяках, они помогали рыбакам в туманные дни найти правильное направление. Колокольным звоном встречали высоких гостей, звонили по прибытии царя, сообщали о важных событиях.

Начиная с XVI в. на Руси колокола выполняют хронометрическую роль, в это время появляются башенные часы на колокольных с часовыми колоколами, которые отзванивают в определенное время суток. Такие часы были установлены в Соловецком монастыре в 1539 г., а затем на колокольне Архангельского монастыря в Великом Устюге.

В церкви звон оповещал о начале и конце служб, о свадьбах и похоронах.

Откуда появились на Руси колокола? Греческая церковь не знала колокольного звона, в Византии вместо колоколов использовалось било, т.е. брус – доска, в которую стучали колотушкой, палкой. Обычай звонить в колокола пришел на Русь с Запада, где существовал культ колоколов, где искусство колокольного литья считалось священной профессией, а колокола крестили, давали им личные имена.

Какими путями попал западный обычай звонить в колокола на Русь, точно неизвестно: одни полагают, что в распространении колоколов на Руси посредническую роль играли западные славяне, другие считают, что русское колокольное искусство было заимствовано у балтийских немцев.

Древняя восточно-славянская традиция колокольного звона уходит вглубь веков. Арабский писатель ал-Масуди записал в своем сочинении «Промывальни золота и рудники самоцветов с подарками благородным царям и людям знания» (середина X в.): «Славяне разделяются на многие народы; некоторые из них суть христиане... Они имеют многие города, а также церкви, где навешивают колокола, в которые ударяют молотком, подобно тому как у нас христиане ударяют деревянной колотушкой по доске».

Существуют различия в способе звона на Западе и в России. В древности на Руси колокола называли русским словом «язычные», хотя в Типиконе часто используется и латинское слово «кампан»: «ударяют в кампаны и клепят довольно трезвоны».

Язык колокола – его важнейшая часть, с помощью ударов языком по куполу производился звон. Такой способ позволял создавать различные сложные ритмические рисунки. На Западе звук колокола образовывался путем раскачивания его корпуса, который ударялся о язык. Пассивное положение языка по отношению к корпусу колокола определяет и характер звучания западных колоколов, в них слышатся скорее переливы, и нет той мощи, которую дает язычный большой русский колокол. Ударами языка по корпусу создавались сильные и яркие колокольные звоны, мелодии, гармонии, ритмы, а многочисленные трезвоны маленьких колокольчиков придавали всему звучанию особенный праздничный колорит. В эпоху барокко XVII–XVIII вв. резко увеличилось количество не только больших колоколов, но и маленьких колокольчиков. В это время трезвоны становились все более украшенными.

Преимущество языкового звона заключалось и в том, что раскачивание одного только языка, а не всего колокола, не производило столь сильного разрушительного воздействия на башню, где помещался колокол, что позволяло отливать и устанавливать на колокольных колокола огромных размеров.

Федор Вальсамон, канонист XII в., указывает на то, что колокольный звон не встречается у греков, и что это чисто латинская традиция: «У латинян существует другой обычай созывать народ в храмы; ибо они употребляют один знак, разумею кампан, который назван так от слова “кампо” – поле. Ибо говорят они: как поле для желающего путешествовать не представляет препятствий, так и высокий звук медноустного звонца разносится всюду». Итак, Ф. Вальсамон объясняет этимологию слова «кампан» (*campana*) от *campus* – поле. Второе объяснение связано с местом отливки колоколов, так как именно в поле (*in campo*) делались большие колокола. Третье, наиболее правдоподобное объяснение происхождения этого слова идет от кампанской меди (Кампания – римская провинция), из которой отливались лучшие колокола.

Колокол – один из самых древних музыкальных инструментов в мире. В разных странах колокола имеют свои особенности. Об этом свидетельствует и этимология слова «колокол», восходящая к древнеиндийскому *kalakalas* – шум, крики, в греческом языке «калео» означает зов, в латинском – *kalare* – созывать. Итак, первое назначение колокола – созывать, оглашать.

На обширной территории России в раскопках нередко находят маленькие колокольчики. Они свидетельствуют о том, что еще в дохристианские времена колокольчики использовались в быту славян. Н. Финдейзен считал, что колокольчики из курганов были атрибутами богослужебного культа (наподобие волшебных колокольчиков современных шаманов).

Близ г. Никополя в Чертомлыцкой могиле были найдены 42 бронзовых колокольчика. У некоторых сохранились остатки язычков и цепочек, на них колокольчики подвешивались к бляхам. Колокольчики имеют разную форму, у некоторых есть прорези в корпусе. Такие колокольчики археологи находят повсеместно, даже в Сибири.

Колокола и колокольчики с древнейших времен – символы очищения, предохранения и заклинания против злых сил, они служили также обязательным атрибутом всевозможных молитв и религиозных обрядов. Колокол в старину был глашатаем. Это был глас Божий и народа. Не случайно Герцен назвал свой журнал «Колокол».

Колоколам, как людям, давались собственные имена, например Сысой и т.д. К ним относились как к живому существу, которое за провинность могли наказать, сослать в ссылку, высечь розгами. Первым таким ссыльным колоколом был угличский колокол, возвестивший о смерти царевича Димитрия в 1593 г. За это он был высечен и сослан вместе с угличанами в Сибирь в г. Тобольск. В наказание у колокола был вырван язык. В настоящее время этот ссыльный колокол хранится в музее г. Углича.

На Западе была принята колокольная клятва, т.е. присяга, скрепленная колокольным звоном. Люди верили, что такая присяга нерушима и преступившего ее ждет самая ужасная участь. Колокольная клятва применялась чаще и ценилась выше, чем клятва на Библии. В некоторых городах существовало правило, запрещавшее судопроизводство без колокольного звона по всем уголовным делам, связанным с кровопролитием. И в России в определенных случаях давалась такого рода публичная очистительная присяга при колокольном звоне, называемая также васильевской. «Ходить под колоколами» – говорили об этой присяге, к которой приводился ответчик, если не было улик и средств оправдания. Эта присяга проходила в церкви при колокольном звоне публично. «Хоть при колокольном звоне, пойду под присягу» – гласит рус-

ская пословица. Она отражает древний обычай стоять под колоколами во время клятвы.

Звуки колокола стали не только принадлежностью церковных и государственных церемониалов, но и их украшением. «Величавая красота и мощь звучания колокола сделали звон символом освящения событий, скрепляющим юридический акт подобно подписи и печати».

Очепные колокола на Руси

Колокольный звон в России на протяжении веков менялся, менялись формы колоколов, их размеры, способ звукоизвлечения. В.В. Кавельмахер, исследуя способы колокольного звона и древнерусские колокольни, пришел к выводу, что способ звона при помощи удара языком по корпусу на Руси утвердился окончательно лишь во второй половине XVII в. Западный же способ звонить посредством раскачивания колокола при свободном положении языка является более древним. Он бытует на Западе до сего дня. Но и на Руси он широко практиковался довольно долго. Качающиеся колокола в Древней Руси называли «очепными» или «очепными», а также «колоколами с очепом». Название это связано со словом «очеп», «оцеп», «очап» – ремень, который прикреплялся к вращающемуся валу с насаженным на нем колоколом. Иногда такие колокола назывались валовыми.

Очеп – это длинный или короткий шест с веревкой на конце, приделанный к валу, скрепленному с колоколом. У тяжелого колокола веревка оканчивалась стременем, звонарь ставил ногу, помогая себе тяжестью всего корпуса вращать очеп с колоколом. Техника звукоизвлечения в очепных колоколах такова: колокол приводился в движение с помощью вращения вала, к которому крепился колокол. С одной из сторон вала к нему крепились веревка. Звонарь приводил в движение вал с прикрепленным к нему колоколом, который ударялся о язык. Таким образом, колокол, соприкасаясь с языком, издавал звон раскатом, рассыпчатым звуком; так звонили благовест, который считался основным видом звона.

Изображение очепного звона хорошо видно на миниатюре лицевого летописного свода XVI в. Здесь два звонаря звонят в колокол с земли, нажимая на стремя веревки, привязанной к валу, очепу, скрепленному с колоколом.

В. Кавельмахер определяет три основных периода в устройстве колоколов и колокольного звона на Руси. Первый, от которого не сохранилось почти никаких существенных памятников колокольного искусства, охватывает время от крещения Руси до начала XIV в. Второй период – эпоха Московского государства (т.е. от XIV до середины XVII в.). Здесь сосуществуют и очепные и языковые колокола. На этот этап также попадает начало развития башенных колоколов. Третий период – от середины XVII до XX в. – характеризуется господством единого языкового типа звона, хотя и в XVII в. употреблялись как очепные, так и язычные колокола. В некоторых монастырях до настоящего времени используют оба типа звона, например, в Псково-Печерском монастыре. На колокольне Антониева-Сийского монастыря изображены колокола язычные и очепные.

Как видно, наиболее разнообразная картина колокольного звона приходится на второй этап. Здесь используются и качающиеся очепные колокола, и языковые, и башенные. Все три вида звона имели свою технику звукоизвлечения, особую конструкцию, способы развески и приспособления, особый тип колокольных сооружений и звонничных проемов.

На Руси изначальным и доминирующим способом звона был звон посредством раскачивания колокола при свободном положении языка. Скорее всего именно этот способ и был заимствован из Европы вместе с колоколами, колокольнями и литейным искусством. Колокола языковые начинают доминировать не ранее второй половины XVII в., на это же время приходится расцвет барочного колокольного искусства, параллельно которому развивается барочная хоровая музыка, крепнет традиция развитого многоголосного партесного концерта.

Однако до сих пор на Севере Руси, особенно во Пскове, от XVI–XVII вв. сохранились качающиеся очепные колокола, которые с течением времени стали использовать как колокола языковые. Один такой очепный колокол находится в пролете звонницы Псковско-Печерского монастыря. Следы очепных конструкций в виде разного рода гнездищ для очепов качающихся колоколов имеются на многих крупнейших звонницах, в том числе звоннице Софийского собора в Новгороде (XVII в.), на колокольнях больших северных монастырей – Кирилло-Белозерского, Ферапонтова, Спасо-Каменного. В Москве остатки очепных конструкций сохра-

нились на колокольне Ивана Великого, на Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря, построенной псковскими мастерами как церковь вместе с колокольной.

Благодаря оцепному способу звонов стало возможным создание на Руси такого храма, как «церковь под колоколы» – уникальной русской конструкции, соединяющей в себе функции церкви и колокольни.

Оцепная конструкция, пришедшая к нам с Запада, была невозможна при использовании колоколов больших размеров. На больших колоколах всюду был звон язычный, т.е. с помощью удара языка о колокол.

Иностранцы о колокольном звоне в Москве

Иностранцы, посетившие русскую столицу, оставляли описания колоколов и звонов. Важный исторический документ эпохи Смутного времени – дневник польского военачальника Самуила Маскевича. В дневнике много записей о жизни Москвы в Смутное время, и, в частности, есть описания колоколов:

Прочих церквей считается в Кремле до двадцати; из них церковь св. Иоанна, находящаяся среди замка, замечательна по высокой каменной колокольне, с которой далеко видно во все стороны столицы. На ней 22 больших колокола; в числе их многие не уступают величиною нашему Краковскому Сигизмунду; висят в три ряда, одни над другими, меньших же колоколов более 30. Непонятно, как башня может держать на себе такую тяжесть. Только то ей помогает, что звонари не раскачивают колоколов, как у нас, а бьют их языками; но чтоб размахнуть иной язык, требуется человек 8 или 10. Недалеко от этой церкви есть колокол, вылитый из одного тисеславия: висит он на деревянной башне в две сажени вышиною, чтоб тем мог быть виднее; язык его раскачивают 24 человека. Незадолго до нашего выхода из Москвы колокол подался немного в Литовскую сторону, в чем Москвитяне видели добрый знак: и в самом деле они нас выжили из столицы.

Здесь Маскевич описывает колокола в Московском Кремле. В другом месте дневника, где повествуется о пожаре в Москве, он пишет о необычайной силе звука этих колоколов:

Вся Москва была обнесена деревянной оградой из теса. Башни и ворота, весьма красивые, как видно, стоили трудов и времени.

Церквей везде было множество и каменных и деревянных; в ушах гудело, когда трезвонили на всех колоколах. И все это мы в три дня обратили в пепел: пожар истребил всю красоту Москвы.

Известными иностранцами, посетившими Москву позже и оставившими свои впечатления о колокольном звоне, были Адам Олеарий, Павел Алеппский и Б. Таннер.

Адам Олеарий, описывая свое путешествие в Московию, рассказывает о церкви в Кремле у Белой стены (не сохранившейся), возле нее пристроена маленькая звонница с четырьмя язычными колоколами, в которые звонит один звонарь. Адам Олеарий отмечает, что в Москве на колокольнях висело обычно до пяти-шести колоколов весом до двух центнеров. Ими управлял один звонарь. Таковы были типичные колокольни с обычным набором колоколов. Он описывает способ звона в большой соборный колокол Московского Кремля, а также звон в самый большой Годуновский колокол (Новый благовестник), отлитый в 1600 г. при царе Борисе для Успенского собора.

Годуновский колокол весил 3233 пуда, он висел посреди Соборной площади на деревянном срубе под пятишатровой кровлей: две толпы звонарей приводили его в движение, а третья наверху колокольни подвела к краю колокола его язык.

Описанная картина звона подробно иллюстрирована на страницах Царственной книги.

Павел Алеппский, побывавший в Москве в 1654 г., восхищается удивительной величиной русских колоколов. Один из них весом около 130 тонн был слышен за семь верст.

Б. Таннер, рассказывая о путешествии польского посольства, отмечает разнообразие колоколов в Москве, их различные размеры и способы звонов, слаженность и гармоничность звучания. По свидетельству Таннера, все 37 колоколов колокольни Ивана Великого составляли между собой музыкальную гармонию, вообще на колокольнях при храмах Москвы было, по крайней мере, по восемь колоколов, приспособленных для произведения звонов. Особенно его поразила такой вид звона:

Сначала шесть раз ударяют в один наименьший колокол, а потом попеременно с колоколом побольше шесть раз, затем уже в оба попеременно с третьим еще большим столько же раз, и в таком порядке доходят до самого большого; тут уже ударяют во все колокола.

Такой способ звонить, называемый перезвонами, применялся в разных случаях – будничным, перезвон перед водоосвящением, в траурных процессиях, погребальный, в Страстную пятницу и др.

Благословение колокола

Новорожденного положено было крестить, и отлитый колокол, прежде чем он займет свое место на колокольне, получал благословение. Существовал специальный «Чин благословения campana, si есть колокола или звона», где сказано, что прежде чем повесить звон в церкви, ему необходимо «сверху и изнутри окроплению бытии».

В чине благословения колокола поются особые стихиры, в которых возносятся молитвы о благословляемом колоколе, чтобы «Гласом звона сего освященного, всякое уныние с ленивством от сердец верных Твоих отжени».

Просьба о даровании колоколам благодатной силы звучит и в дальнейшем чинопоследовании (в прошениях ектении, читаемой дьяконом):

О еже благословити campana сей во славу святого имени сего небесным своим благословением, – О еже подати ему благодать, яко да ви слышащие звенение его, или во дни, или во нощи, возбуждятся ко славословию имени святого Твоего, – О еже гласом звенения его утолится и утишиится и престати всем ветрам злым, бурям же, громам и молниям, и всем вредным безведриям (бездождию. – Т.В.) и злотворенным воздухом, – О еже отгнати всю силу, коварства же и наветы невидимых врагов, от всех верных своих глас звука его слышащих, и к деланию заповедей своих возбудити я, Господу помолимся.

Священник в своей молитве просит Бога:

Campana сей освяти и влей в он силу благодати Твоя, да услышавши вернии раби Твои глас звука его, в благочестии и вере укрепятся, и мужественно всем дьявольским наветом сопротивостоят... да утолятся же и утишатся и престанут нападающие бури ветренныя, грады же и вихри, и громы страшныя, и молния, и злорастворенныя и вредныя воздухи гласом его.

В тайной молитве священник просит наполнить колокол силой благодати. Он вспоминает разрушение от звука труб древнего града Иерихона:

...иже трубным гласом седмию жрец идущих пред кивотом свидения, Иерихонским твердым стенам пасти и разрушится сотворил еси: Ты и ныне кампан сей небесным Твоим благословением исполни, яко да глас звенения его услышавшие противныя воздушныя силы далече от град верных Твоих отступят.

Текст «Чина благословения кампана» показывает, что отношение к колоколу в православной церкви было как к священному музыкальному орудию, способному силой своего звука противостоять врагам, дьявольским наветам, природным стихиям, притягивать благодать Божию, ограждать от вредных для человека сил и «злорастворенных воздухов».

Била

На Руси XI–XVII вв. существовало два вида музыкальных орудий звонящего типа – колокола и била.

Било – один из самых древних и очень простых инструментов. Оно употреблялось на Руси задолго до появления христианства. На православном Востоке с древних времен использовались била. В Софии Константинопольской не было ни колоколов, ни колокольных: «Колокола не держат во святой Софии, но било мало в руке держа, клепят на заутрени, а на обедни и на вечерни не клепят; а по иным церквам клепят и на обедни и на вечерни. Било же держат по Ангелову учению; а в колокола латыне звонят».

Била делали из металла, дерева и даже камня. Например, сохранились сведения о том, что в годы игуменства преподобного Зосимы в Соловецком монастыре (1435–1478) каменное клепало служило братии для призыва к службе. В Троице-Сергиевой лавре било использовалось наряду с колоколом даже в середине XVII в.

Важным источником, содержащим сведения об употреблении била и колоколов, является Устав (Типикон). В Уставе богослужения по образцу Иерусалимской лавры Саввы Освященного, которым пользуется русская церковь и сегодня, говорится об очень древних монастырских обычаях употребления в быту и за службой била и колокола разных видов: «В било ударяет шесть крат», «клеплет в малый кампан и ручное клепало по обычаю», «ударяет в великое древо», «ударяет в великое и клеплет довольно».

Из указаний Типикона видно, что в Лавре Саввы Освященного в Иерусалиме наряду с колоколами (кампанами) использовались

била двух родов – ручное клепало и собственно било, подвесное (или просто великое древо), в которое ударяли клепалом.

Великое било имело прямоугольную форму, оно подвешивалось, и в него ударяли колотушкой. Било издавало довольно сильный звон, если было сделано из металла (обычно в виде бруса). В этом случае звук его имел долгий металлический гул. Большие новгородские била представляли собой железную или чугунную полосу, прямую или полусогнутую. Очень большой брус привешивали к особому столбу у храма. По нему били деревянным или железным молотком. В Новгороде XV–XVI вв. были в ходу очень длинные и узкие била, которые представляли собой железную кованую полосу в восемь аршин, шириной в два с четвертью вершка и толщиной в четверть вершка. В некоторых новгородских церквах подвесные била использовались и в XVIII в. В целом на Руси била просуществовали довольно долго, заменяя собой колокола, а иногда и наряду с колоколами.

Малое било было не подвесным, а ручным. В уставе малой вечерни сказано: «клепает в малое древо». По форме – это двухвесельная доска с вырезом в центре, за который било держали левой рукой, а правой рукой ударяли клепалом (деревянной колотушкой). При этом получались самые разнообразные звуки, так как середина доски была более толстой, к краям же она утончалась.

Била сохранились в монастырях Греции и Болгарии. В Бачковском монастыре (Болгария) монах созывает народ на вечернюю службу клепанием в деревянное ручное било. Ритм клепания имитирует ритм словесной фразы «Черква попит» (церковь служит), которая ритмизованно повторяется в очень быстром темпе.

В греческих монастырях и на Синае била использовались строго по Уставу. Так, в Афонских обителях деревянное било звучало в непраздничные дни, а железное только в тех случаях, когда на вечерне по Уставу полагалось не чтение, а пение псалма «Блажен муж». На малых вечернях бывало малое ударение, на праздничных утрнях – великое. Существовало также ударение малое железное.

В православном монастыре на Синае к утрени палкою ударяли по длинному куску гранита, висящему на веревках. Звук его хоть и не слишком силен, но слышен он по всей обители. К вечерне били по куску сухого дерева, которое висело рядом с гранитным бруском. Звуки гранитного и деревянного била различались тембром.

Колокола и звоны

В отличие от плоскостных конструкций била, русские колокола имели форму усеченного конуса наподобие огромного толстого колпака с расширенным раструбом. Колокол, как и многие инструменты, – антропоморфен. Верхняя часть колокола называется голова или корона, отверстия в ней – уши, далее шейка, плечи, матица, пояс, юбка или рубаха (тело). Каждый колокол принимал освящение подобно крещению и имел свой голос и свою судьбу, нередко трагическую. Внутри колокола подвешивался язык – металлический стержень с утолщением в конце (яблоком), которым били по краю колокола.

Сплав, из которого отливали колокола, состоял из четырех частей меди и одной части олова. Хотя в древних рукописях иногда даются более дорогие рецепты сплавов: «Медь обычная, или красная, звук от себе издает, но не велегласно, но аще прибавить к ней олова или серебра или злата, тогда сладостен звон», – написано в «Травнике Любчанина» (XVII в.). У литья колоколов были свои рецепты, тайны, секреты мастерства. Теперь уже доказано, что наличие серебра и золота в колокольной бронзе не влияло на качество его звука.

По типу звона (благовест, праздничный трезвон, погребальный перезвон) человек определял события текущей жизни, храмовые богослужения и масштаб праздника. К празднику двенадцатому звон был значительно торжественней, чем к простому будничному или даже воскресному богослужению. В самый важный момент Литургии, во время исполнения «Достойно и праведно», ударами в колокол оповещали всех, кто не смог присутствовать на службе, о том, что в церкви совершается преосуществление даров, чтобы в этот момент каждый мог мысленно присоединиться к молитве. Система церковных звонов была очень развита, что отражено в Уставе. Здесь определено, когда, в какой праздник использовать тот или иной тип звона, в какие колокола звонить:

Пред службами вечерни, утрени, литургии бывает трезвон, и тогда, когда оне совершаются не в указанном порядке с другими службами. Так, перед вечернею на бдении (которою оно и начинается) бывает трезвон сряду после благовеста. Трезвон перед вечернею после часов бывает и тогда, когда вечерня предшествует литургии, например: в Благовещение, в Великий четверток, в Ве-

ликую субботу и в дни Великой четырехдесятницы, когда бывает Литургия преждеосвященных даров.

Разным видам церковной службы соответствуют разные типы колокольных звонов. Различают два основных вида – благовест и звон (и его разновидность – двузвон, трезвон). «Благовестом называется такой звон, при котором ударяют в один колокол, или в несколько, но не вместе, а поочередно в каждый колокол. В последнем случае благовест называют “перезвоном” и “перебором”».

Благовест имел свои разновидности, но при этом сохранялся общий принцип ударять в каждый момент только в один колокол. О благовесте как типе звона в Типиконе нет никаких упоминаний. Для его обозначения в Уставе употребляются такие слова: бить (в било), клепать, знаменать, ударять. Само понятие «благовест», по-видимому, возникает позднее и знаменует благую весть о начале богослужения.

Второй тип – звон. В отличие от благовеста в нем ударяют сразу в два и более колоколов. Среди разновидностей звона выделяется «трезвон», который получил свое наименование от звона в два, три и более колоколов. Трезвон состоит из трех частей с краткими перерывами между ними и обычно идет вслед за благовестом на вечернем и утреннем богослужении и Литургии. На больших праздниках часто благовест заменяется трезвоном, благовест – просто призыв к молитве, а трезвон – выражение ликования, радостного, праздничного настроения. Трезвон в Типиконе упоминается во многих местах – в последовании Пасхальной утрени («Трезвон в двои»), в Великую среду («Трезвон во вся»). Трезвонили по случаю разных праздников, в том числе и в честь местночтимых русских святых, службы которым помещали в певческую книгу, называемую «Трезвоны» по типу звонов (великий, средний, малый, «во двои»), которыми звонили к этим службам. Трезвоном назывался и набатный звон, оповещающий о пожаре, а также любой праздничный звон во все колокола. Иногда трезвонам давали специальные названия. В XVII в. были созданы отличающиеся богатыми красками, сложными ритмами ростовские звоны – Ионинский, Егорьевский, Акимовский, которые в XIX в. записал священник Аристарх Израилев.

Трезвоном отмечали все самые торжественные праздники, а на Пасху, в знак особого величия праздника, трезвон продолжался весь день, пасхальный звон назывался красным звоном. От Пасхи

и до Вознесения каждая воскресная обедня заканчивалась трезвонном. Трезвонили и в дни храмовых праздников, в царские, победные дни, на молебных пениях. Продолжительность звона в церкви обычно определялась Уставом. Так, длительность благовеста равнялась трем статьям, которые составляют одну кафизму (приблизительно восемь псалмов): «ударяет тяжкая в железо, поя три статьи». В первой главе Типикона указано звонить ко Всенощной «в великий кампан не скоро, поя Непорочны, или глаголя псалом пятидесятый тихо (медленно) двенадцатью (12 раз. – *Т.В.*)». То есть блавест ко Всенощной равнялся длительности прочтения 118-го псалма «Блаженни непорочнии» – самого большого псалма Псалтыри, в служебной практике называемого Непорочными. В Псалтыри один 118-й составлял целую кафизму. Тот, кто не знал Непорочны на память, читал 12 раз медленно «Помилуй мя, Боже» – 50-й псалом. В отличие от благовеста трезвон продолжался лишь в течение одного прочтения 50-го псалма: «Параекклисиарх клеplet в кампаны, ударяет тяжким ударением редко, елико рещи псалом 50-й весь», – читаем в Уставе, здесь дано самое древнее описание звонов – клепание в кампаны и удар в тяжкий колокол.

Чаще же в Типиконе даны лишь неопределенные сведения о характере колокольного сопровождения службы: «ударяет в великое и клеplet довольно».

Как правило, колокола звучат к началу службы или по окончании ее, но бывают случаи, когда звонят во время богослужения, особые моменты службы сопровождая звоном. Принято звонить на Литургии во время «Достойно и праведно есть» (иногда этот звон продолжается вплоть до «Достойно есть яко воистину»). Здесь звучит один колокол, как напоминание о происходящем в этот момент в храме таинстве. На утрени в самый торжественный момент выноса Евангелия перед чтением бывает «звон к Евангелию» (обычно в виде трезвона).

Звон всегда бывает при совершении крестного хода. При этом сначала звучит блавест в один колокол, затем уже во время самого хода подключается трезвон (иногда он заменяет блавест, когда ударяют в каждый колокол по очереди, а затем идет удар сразу во все). Отдельно перезвон бывает в Пасхальную ночь при чтении Евангелия. В Типиконе отмечено, что на каждой статье (отрывке из Пасхального евангельского чтения) ударяют один раз по одному

колоколу, на последнем же возгласе ударяют во все кампаны и в великое било (т.е. в конце общий удар во все колокола).

Звоны Пасхальной службы описаны в Чиновнике Софийского собора Новгорода. Здесь при чтении Евангелия по строкам поочередно святителем (епископом) и протодьяконом, который начинал чтение, звонили в кандею, на улице – в вестовой колокол, а на колокольне был перезвон. На каждой новой строке ударяли в разные колокола от малого до великого, а заканчивали все звоном во все колокола: «Протодьякон чтет Евангелие на восток лицом и возглашает те же строки, которые святитель (епископ) возглашает. И на всяком возгласе протодиаконова Евангелия ударяют в кутейник по единощи в кандею и в вестовой колокол, а на колокольни от меньшаго зазвонного колокола... и до великого канбана ударяют во вся колокола, порознь, поединощи...». Когда протодьякон дочитывает конец Евангелия: «И по возгласе певцы поют: Слава Тебе, Господи, и ударяют в кандею трижды и на колоколни един звон звонят во вся». То же описывает и Типикон: «При чтении Пасхального Евангелия при всяком возгласе или статьи Евангелия ударяют в церкви по единожды в кандию... паракклисиарх же вне церкви в великое било и в великий кампан. На последнем же возгласе ударяют в великое било и во вся кампаны».

В дни храмовых праздников перед водоосвящением принят особый перезвон: удары в каждый колокол в отдельности (т.е. благовест), начиная с самого большого и до самого маленького, по несколько раз перебирая все и опять начиная с самого главного. Чем богаче подбор колоколов в звоннице, тем красивее перезвон.

Существует немало описаний торжественных встреч и церемоний – так называемые Выходы патриаршие. Так, при встрече греческого патриарха Паисия и александрийского патриарха Макария в 1666 г. участвовала огромная масса народа, духовенства и певцов, и в это время звучал так называемый благовест валовой. Этот тип благовеста был очень распространен. Так звонили перед посвящением епископа: «А к поставлению бывает благовест в валовыя», что свидетельствует об использовании очепных или валовых колоколов для благовеста.

В Чиновнике Новгородского Софийского собора подробно указывается, когда и как звонить: 1 сентября в Новолетие к заутрене – благовест в большой колокол, а после утрени – благовест перезвоном большого, среднего и меньшего колоколов (как в воскресный день бывает к молебнам). 13 сентября в день Обновления храма Воскресения – «трезвон во вся без болшего». В предпразд-

нество Просвещения (Богоявления) – звон «в четыре колокола вплоть до самого праздника, когда бывает благовест к царским часам в пять колоколов». В субботу мясопустную (перед Масленицей) бывает трезвон в пять колоколов. В описанных типах звонов показана иерархия церковных праздников, определяемая Чиновниками Новгородской Софии.

В разных службах звон различался своим темпом. В праздничные дни он был энергичным, бодрым, создающим веселое настроение. Для великопостных и погребальных служб – медленный, печальный. Темп удара в колокола был очень важен. Типикон специально отмечает, что в дни Великого поста звонарь звонит медленнее («параекклисиарх знаменует коснее»). Косный звон начинается с понедельника Великого поста, а уже в субботу первой седмицы он становится живее: «На субботу к повечерию не косный звон».

Перед воскресной великопостной Литургией благовестят в один колокол. Перед ранней службой звонят редко, перед поздней – часто.

Погребальный перезвон был самым медленным. Тяжелые редкие звуки создавали траурное настроение, задавали темп погребальному шествию. Каждый колокол звучал отдельно, сменяя один другого, затем в конце звонили одновременно во все колокола сразу. Так описывается перезвон при отпевании и погребении иереев-священнослужителей. Погребальный перезвон прерывался трезвоним лишь в некоторые моменты обряда – при внесении тела в храм, по прочтении разрешительной молитвы и в момент погребения тела в могилу.

Такой же погребальный перезвон бывает в службах Великой пятницы, связанных с крестной смертью Христа и его погребением. Перезвон звучит перед выносом плащаницы в Великую пятницу на вечерне и в Великую субботу на утрени во время обхода с плащаницей вокруг храма, изображающего процессию выноса тела и погребения Христа. После внесения плащаницы в храм начинается перезвон. Такой же порядок звона бывает и в дни особого поклонения Животворящему Кресту – в день Воздвижения (14 сентября), в Крестопоклонную неделю Великого поста и 1 августа при праздновании Происхождения честнаго древа Животворящего Креста Господня. Медленный перезвон колоколов при выносе креста заканчивается трезвоним в момент окончания процессии.

М.С. Белов

БЫТОВАНИЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ*

Народные художественные промыслы одновременно и отрасль художественной промышленности и область народного искусства. Сочетание традиций, стилевых особенностей и творческой импровизации, коллективных начал и взглядов отдельной личности, рукотворности изделий и высокого профессионализма – характерные черты творческого труда мастеров и художников промыслов.

В настоящее время прослеживается печальная тенденция к исчезновению некоторых видов народных промыслов. Из-за долгов закрыты цеха знаменитого промысла «Жостово». Умирают традиции киришского и вятского кружевоплетения, воронежского и карсунского ручного ткачества, хлудневской глиняной игрушки, мстёрской вышивки. Уже давно замерла фабрика «Федоскино», трудности испытывает и хохломской промысел. Закрылось хрустальное производство в Гусь-Хрустальном.

Основной причиной умирания художественных промыслов является снижение спроса на изделия народных художественных промыслов и связанное с этим сокращение объема производства изделий, сокращение численности народных мастеров и художников, утрата традиционных технологий, полное отсутствие инфраструктуры сбыта изделий, зарплата значительно ниже средней по

* *Белов М.С.* Бытование народных художественных промыслов в современном культурном пространстве. – Режим доступа: www.isuct.ru/e-pub/gum/ru/taxonomy/term/330

стране, невозможность участия в выставочной деятельности как внутри страны, так и за рубежом, отсутствие необходимого развития и поддержки творческих коллективов.

В числе прочего снижение спроса на товары художественных промыслов зависит от поступления на рынок как большого числа дешевых изделий зарубежных производителей, по большей части контрафактных, так и отечественных товаров-подделок низкого качества под знаменитые сувениры. В свою очередь значительная доля ручного творческого труда в создании уникальных изделий не позволяет художественным промыслам снизить на них цену, что сказывается на их конкурентоспособности.

Еще одной причиной снижения спроса можно назвать отсутствие государственной поддержки в продвижении товаров художественных промыслов на рынок. Отсюда и слабая информированность потенциальных покупателей, особенно туристов, и как следствие уменьшение возможностей реализации.

При общем снижении покупательского спроса на дорогие товары существует также проблема сохранения традиционного качества изделий промыслов. Возникают трудности с поддержкой и развитием системы ученичества в области ремесел, что отчасти связано с падением интереса молодежи ко всему «исконно русскому», а также из-за отсутствия во многих регионах профессиональных учебных заведений, готовящих специалистов народных промыслов.

Чтобы окончательно спасти от исчезновения художественные промыслы, очевидно, необходима их государственная поддержка. И, согласно федеральным законодательным актам, она оказывается. Организации народных художественных промыслов освобождены нашим государством от земельного налога; ставка по единому социальному налогу для них снижена до 20%; они также освобождены от налога на добавленную стоимость в сфере реализации изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства. На федеральном уровне за художественными промыслами также закреплено право на получение субсидий для покрытия затрат по расходу электроэнергии и транспортным расходам. И все это было бы хорошо, если бы все предприятия художественных промыслов могли быть формально отнесены к категории «народный художественный промысел».

В Федеральном законе № 7-ФЗ прописано: «Организациями народных художественных промыслов могут быть признаны юридические лица любых организационно-правовых форм и форм собственности, объем реализованных изделий художественных промыслов которых, по данным федерального государственного статистического наблюдения за предыдущий год, должен составлять не менее 50%».

Таким образом, можно констатировать, что первая проблема, с которой может столкнуться фактически действующее предприятие народных промыслов, – это потеря статуса при условии уменьшения объемов продаж, что автоматически снимает с государства обязанность сохранять, возрождать и развивать промысел.

Проблематичным является и осуществление поддержки на уровне регионов РФ. Две трети российских регионов до сих пор не создали для народных промыслов правового поля, и поэтому существующие программы в данной сфере реализуются в целом лишь на 20% от тех, что заложены в законах.

Все это со всей очевидностью демонстрирует необходимость выработки стратегии, которая способствовала бы формированию современной системы сохранения народных художественных промыслов и, следовательно, сохранению культурного наследия России.

Т.А. Фетисова

В. Дмитриевский

УЛИЦЫ – НАШИ ПАЛИТРЫ*

В статье рассматривается театральная ситуация, сложившаяся в советской России на рубеже 1910–1920-х годов.

В январе 1918 г. все зрелища в театрах были объявлены бесплатными, что существенно перераспределило потоки публики. В течение полутора лет билеты не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам. «Новая публика» распределялась в театры по усмотрению властей, однако «старые зрители», добровольно, без «разнарядки», могли обеспечить аншлаги «своих» театров. Позднее для театров были установлены субсидии, так что для «новой публики» посещение театров продолжало оставаться практически бесплатным. По замечанию Н.М. Зоркой в книге «Фольклор. Лубок. Экран», нового зрителя ошибочно было бы считать совершенно неискушенным, впервые приобщившимся к искусству. «Нет, это в зал МХТ <...> пришел зритель балагана» (с. 43).

В условиях разрухи старый театр приобретал особый нравственный и политический смысл – он, по сути дела, актуализировал, реставрировал и сохранял ценности утраченного минувшего благополучия и рождал ностальгию о прошлом. Это обстоятельство как раз и настораживало власти, стремившиеся вытеснить старые театры новыми зрелищами.

* *Дмитриевский В. Улицы – наши палитры // Дмитриевский В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. – М.: Гос. ин-т искусствознания; «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – Ч. 2: Советский театр 1917–1991 гг. – С. 34–112.*

С конца 1918 г. началась дискриминация частных театров, запрещается показ спектаклей без предварительной санкции Наркомпроса, а с марта 1919 г. практически ликвидирована частная инициатива в театральном деле. В результате в столицах и в провинции число трупп резко сокращается, существенно меняется репертуар и состав театральной публики.

Г. Уэллс, посетивший Россию в 1920 г., отмечал: «Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр. <...> Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничего не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой» («Россия во мгле»). Эта публика представляла собой пеструю толпу рабочих, красноармейцев, совслужащих, учащихся, пришедших на спектакли, как правило, по разнарядке.

Новая власть в лице Луначарского ставила задачу создать новый, монументальный театр, рассчитанный на огромные массы. По этим представлениям, сформулированным еще до революции, в экстатическом служении великой идее объединятся зрители и исполнители, образуя литургическое представление, увлекающее массу к прекрасному будущему. «Таким образом, эстетические установки русского символизма начала XX века причудливо сблизились с идеологическими и политическими задачами большевизма» (с. 48).

Метафора политических карнавалов во многом определяла театрализованную праздничность демонстраций и организованных массовых представлений. Но для создания нового театра катастрофически не хватало специалистов, и «новый зритель», несмотря на все предостережения и заклинания, продолжал заполнять залы «старых театров» и принимать их спектакли у себя в клубах.

«Мистерия-буфф» Маяковского в постановке Мейерхольда (1918) объявила «гражданскую войну» в театре, но не оправдала надежд идеологов постановки. Публика отнеслась к представлению равнодушно. Обновленная редакция спектакля (1920) продержалась на сцене два месяца. «Не всякий зритель соглашался быть объектом столь агрессивного театрального воздействия» (с. 62).

«Нового» зрителя еще не существовало. Его нужно было создать, «смоделировать», «мобилизовать» – любимая в ту пору Мей-

ерхольдом милитаристская лексика. Представление «Зорь» в третью годовщину Октября стало примером яркого митингового зрелища. Однако реакции зрителей заблаговременно выверялись и разыгрывались по жесту «дирижера». «Зрительный зал служил Мейерхольду <...> экспериментальной площадкой в той же мере, что и сцена» (с. 67).

Сам Мейерхольд не очень-то надеялся на успех своего программного спектакля и предусмотрительно подстраховывался: размещенной в разных точках зала клaque вменялось в обязанность в нужных местах по условному знаку восторженно прерывать пламенную речь главного героя. В других постановках такого же рода использовались стандартные приемы: огласка «внезапно поступивших» фронтовых сводок, «стихийная» запись добровольцев, «неожиданное» хоровое пение, восторженный выход демонстрации.

Старые театры заметно обновили свой репертуар, они не терроризировали зрителя принудительной агитационно-пропагандистской однозначностью, но развивали отношения с новым зрителем на диалогической основе, как в «Принцессе Турандот» Вахтангова.

Однако очевидный приоритет у власти имели новые типы зрелищ и прежде всего – массовый митинговый площадной театр, призванный растворить публику в управляемой коллективной игре.

Художественная аудитория разрасталась благодаря фронтовым театрам: ею становились не только все военнослужащие, но и многочисленное население городов, поселков и деревень, в которых эти части дислоцировались. При этом что агитпьесы писались и ставились наспех, к случаю, пропагандистское значение их было очень велико. В армейских походных условиях митинговая форма агитационной работы отходит на второй план, уступая место театральному зрелищу, созданному на материале реальных событий. Так, агитпьеса «Суд над Врангелем» исполнялась на городской площади перед 10 тыс. красноармейцев. В репертуаре фронтового театра была представлена также героико-романтическая классика – русская и зарубежная, бытовая комедия, водевили, скетчи, фрагменты оперетт.

Агитпьеса, массовая инсценировка, создаваемая нередко в ходе коллективного импровизационного творчества, стала непременной частью празднования «красных» календарных дат, чрезвычайно приблизила широкие массы к театральному искусству. В но-

ябре 1919 г. в Петрограде ставилось празднество «Красный год», завершившееся сценами взятия Зимнего. Спустя год «Взятие Зимнего дворца» повторили более красочно и масштабно. Показанные события откровенно и масштабно преувеличивали реальность исторического факта. «Именно это празднество, по сути дела, стало документальным материалом, первоисточником для множества последующих реконструкций – живописных, литературных, театральных, кинематографических», включая «Октябрь» Эйзенштейна (с. 74).

Просветительский эффект театра оказался не менее значим, чем эффект пропагандистский, идеологический, эстетический. Огромные массы людей оказались в атмосфере воздействия новых образных систем, выразительных средств, стали свидетелями, а то и участниками диалога разных художественных течений.

Но одновременно зрителей привлекали и помпезные зрелища, продолжавшие традицию городских представлений-маскарадов, шедшую чуть ли не от «Торжествующей Минервы» екатерининских времен. В качестве примеров можно назвать представления «Борьба труда и капитала!» (Иркутск, 1 мая 1920 г.), «Мистерия освобожденного труда» (Петроград, 1920). В «Мистерии» участвовали 4 тыс. артистов, красноармейцев, учащихся театральных кружков, любителей и 40 тыс. зрителей. Постановка «Июльские дни. Ленин и партия» (Москва, июль 1924 г.) заняла семь дней и собрала 15 тыс. зрителей.

Агитационными представлениями были охвачены широчайшие массы – прежде всего организованные слои городского населения. К этому времени «выросло новое “квартирно-коммунальное” поколение, готовое к коллективному времяпровождению, клубно-театральному бытию» (с. 76). В эти же годы проектируются залы театров и клубов на 1500–3000 мест.

Со временем безоглядная эйфория первых революционных лет затухала, «спровоцированные игры масс теряли свою пропагандистскую эффективность» (с. 58). Массовые празднества были порождены идеологией политического террора и военного коммунизма. Но уже к концу 1920-х годов обнажилась их идеологическая и эстетическая исчерпанность. Однозначность политических масок классовых врагов приелась. В театре стихийные бунтари Разин, Пугачёв, Болотников, матросы-братишки постепенно вытесняются комиссарами, строгими «товарищами из центра», наконец, мудрыми вождями партии.

В отличие от массового празднества, где зритель оставался «винтиком», деталью управляемого сверху движения толпы, самодеятельный театр вводил его в процесс живого «социального исполнительства». Фольклорная обрядовая социализация оказалась доступнее и увлекательнее, чем митинговая экспрессия заорганизованных массовых празднеств.

Клубный самодеятельный театр продолжил мобильные формы и жанры фронтовых театров – массовое действо, агитсуды, коллективные инсценировки. Кружки художественной самодеятельности возникли во множестве трудовых коллективов. Они предшествовали массовой организации клубов, домов культуры. В клубах пробивались ростки принципиально нового профессионального сценического искусства – коллективы театров «Синей блузы» в Москве, «Красного молота», «Станка», «Театра рабочей молодежи» (ТРАМа) в Ленинграде.

В бывших императорских театрах места занимала преимущественно интеллигенция, которой еще предстояло принять революцию; левые театры, кроме рекрутированного массового зрителя, посещались теми слоями интеллигенции, которые приняли новый режим; самодеятельные театры опирались на «творчество разбуженных масс».

К.В. Душенко

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Константин Фрумкин

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ДУХОВНЫХ РЕВОЛЮЦИЙ*

Почти всякая религия или иная хорошо разработанная идеология по мере своего развития формализуется и удаляется от вдохновлявшего ее духа. Таким образом она доходит в своем поступательном движении до кризиса, в результате которого рождается новая религия или идеология, призванная удовлетворять запросы, которые прежнее учение удовлетворять перестало.

Каждая духовная революция – не просто создание новой религии, но религии, отталкивающейся от старой и поэтому становящейся чем-то вроде этапа эволюции этой старой религии. Такими духовными революциями были возникновение протестантизма – в противовес католицизму, пиетизма – в противовес лютеранству, джайнизма и буддизма – в противовес традиционному ведическому индуизму, тантризма – в противовес традиционному буддизму, чань-буддизма – в противовес традиционным китайским религиям, караимства и хасидизма – в противовес традиционному иудаизму, да и само христианство на его наиболее ранней стадии также возникло как иудейская реформация. Основания многих сект были по своему смыслу и структуре такими же революциями, только в малых масштабах. Многочисленные подавляемые советским государством группы «истинных марксистов» и «истинных ленинцев» по своей структуре также во многом представляли собой зародыши несостоявшейся реформации коммунизма.

* Фрумкин К. Закономерности духовных революций. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2013/11/6f-pr.html>

Самый главный программный пункт всех духовных революций заключался в том, что новыми учениями с большей или меньшей степенью радикальности отрицалось значение созданных старой идеологией формальностей, институтов и обрядов, а важными объявлялись только индивидуальные духовные усилия человека. Это влекло за собой изменение положения вождей в сообществе приверженцев учения – титулованные жрецы и идеологи, чье достоинство было следствием присвоенного или даже врожденного чина, заменялись на людей, выдвинувшихся в результате личных заслуг – праведности или знаний. Лютер ниспровергнул жреческое достоинство католического духовенства, которое через таинство рукоположения претендовало на мистическую и иерархическую преемственность от Христа и апостолов и превратил священников в обычных «профессиональных специалистов».

В вопросе об источниках учения революции проповедовали возврат к наиболее базовым из них. При менее радикальных революциях речь шла о новом, свежем и, соответственно, «истинном» прочтении наиболее священных книг данной религии, независимо от «искажений» традиционных интерпретаций; в более радикальном варианте новая идеология отменяла всякие священные книги и пыталась опираться на «действительность», «факты» или индивидуальное вдохновение – хотя все это не означает, что новое учение уходит из задаваемого старым проблемного, понятийного и концептуального поля.

На знамени реформации было написано: только через писание, только благодатью, только верой. Обновление христианства, как правило, идет под знаком возврата к Библии, а обновление коммунизма – под знаком возврата к Марксу.

Новые учения вводят в религию новые фигуры для почитания, фигуры более далекие от небес и более близкие к людям. Новые учения начинают поклоняться своим вождям и выдающимся деятелям, которые еще не успели обрасти мифами и превратиться в богов.

Духовную революцию можно назвать бунтом духовного индивида против симулирующей духовность машины. Имеет значение только то, что делает сам человек – а не система, не институт. Имеют значение только качества человека, а не титулы, что ему присвоены. Имеет значение только то, что может сам человек увидеть и прочесть – а не то, что столетиями переписывается в кате-

хизисах и учебниках. Молитва не должна быть публичной, ибо имеет значение лишь искреннее намерение молиться. Все манипуляции церкви не имеют силы, спасти человека может лишь его личная вера.

Все крупные духовные революции происходили под знаком антропоцентризма, который содержался не в самих учениях, где статус человека был различен, а в повышенных требованиях, которые революции предъявляют индивиду, и в тех социальных функциях, которые индивид начинал выполнять на ранних «революционных» стадиях существования новых учений. В случаях духовных революций речь идет о новом типе религиозности, о новом типе верующих – верующих, которые были готовы добровольно наложить на себя дополнительное бремя.

Объяснить то, что массы людей действительно нуждались в новом учении, что новое учение действительно удовлетворяло какие-то неудовлетворенные общественные запросы, можно только тем, что люди действительно волновались о своем спасении и начали подозревать, что старая система неудовлетворительна.

Коммунизм по своей структуре будто специально был предназначен для произведения в нем реформации. Он был настоящей религией церковного типа. В нем была жреческая иерархия с епископами, богословами-теоретиками и проповедниками-агитаторами, было застывшее в догматизме, но в чем-то весьма сильное и логичное учение, был канон священных книг, был пантеон почитаемых как полубогов отцов-основателей. Реформы Хрущёва и Горбачёва, осуществляемые партийным руководством, имели тенденциозные черты духовных революций, хотя, конечно, не стали ими ввиду слабой разработанности подлинных идейных основ этих реформ.

Тем не менее в своих тенденциях и оттепель, и перестройка повторяли и реформацию, и ранний буддизм. Догмы учения объявлялись устаревшими, и на первое место выдвигались личная ответственность коммуниста – «перестройку начни с себя». В самом учении провозглашался возврат к истокам, к подлинному ленинизму, возникал всплеск интереса к работам классиков. Отвергнуть авторитет ответственных работников реформаторы не могли, но начинали подчеркивать, что назначения должны осуществляться в соответствии с личными качествами.

Однако существовала еще и перестройка, осуществляемая либеральной интеллигенцией, – движение так называемых «демократов». Период развития либерализма в России длился недолго, а потому не успел выкристаллизоваться в цельную идеологию.

Субкультуру, контуры которой в это время угадывались за отступающим и разрушающимся марксизмом, можно назвать «эпохой публицистов». Публицистика и публицисты сыграли в короткий период ранней перестройки беспрецедентную роль. Газетная и журнальная публицистика была той формой, в которой общество генерировало и воспринимало новую идеологию. Ее содержание вполне укладывалось в формулу антропоцентризма, которая была свойственна прочим духовным революциям. Во всех областях жизни – государственном управлении, творчестве, экономике – либеральные публицисты доказывали преимущества индивидуализма перед институциональным или коллективным регламентированием. Рыночная экономика противопоставлялась государственному регулированию, свобода творчества – цензуре, право на частную жизнь – вмешательству в нее коллектива, демократия и многопартийность – партийной диктатуре. Либералы отвергали канон священных книг и апеллировали к реальной действительности. Наконец они стали вырабатывать собственный пантеон почитаемых лиц. В публицистике выкристаллизовалась вполне определенная идейная система, в которой были традиционные темы, любимые классические авторы и фигуры для почитания и поклонения.

Но «ни одному победоносному духовному течению еще не удавалось сохранить в первозданной чистоте мечты и чаяния его основоположников. Нет ничего труднее, чем лелеять надежду после того, как она сформировала реальность». «Поэтому стоит даже радоваться, что порожденное перестройкой либеральное движение не победило безусловно и не превратилось в либеральную церковь».

Т.А. Фетисов

Алексей Лапшин

ДЕТИ И ЗЛО*

«Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное», – говорит Христос в Евангелии, где дети представляются в качестве светлого метафизического начала, а не просто как возрастная категория, которая независимо ни от чего должна пользоваться особой благосклонностью. Детство как метафизическое состояние – это одно, а конкретные дети – другое.

Ребенок-первооткрыватель не защищен от соприкосновения с темными сторонами жизни. Более того, в силу своей незащищенности дети даже легче, чем взрослые, могут сделаться носителями зла. Часто зло в детях – явление временное, преходящее, но бывает, что оно поселяется в человеке еще в нежном возрасте и на всю жизнь.

Британец Локк утверждал, что люди лишены врожденных идей. Согласно его философии, человек рождается «чистой доской». И лишь в результате приобретаемого опыта и воспитания «чистая доска» постепенно заполняется. Лейбниц решительно отвергал эту теорию, настаивая на существовании врожденных идей и принципов, которые мы получаем не от чувственного опыта, а находим в себе сами. К таким идеям Лейбниц относил Бога, бытие, нравственность и даже геометрию с арифметикой. Задача людей, по Лейбницу, в том, чтобы осознать то, что изначально заключается в нас.

В противоречиях между Лейбницем и Локком обозначено принципиальное различие в понимании того, что такое человече-

* Лапшин А. Дети и зло. – Режим доступа: <http://pustoshit.com/10/lapshin.html>

ская природа. Если личность «чистая доска», то все претензии нужно предъявлять воспитанию и социальной среде, что, конечно, было бы неверно. С другой стороны, если в людях заложены идеи Бога и нравственности, то тогда мы должны обладать и врожденным неприятием зла. Поскольку такое неприятие отсутствует, то логично предположить, что зло также является врожденной идеей. Однако в этом случае рассыпается рационалистическое представление о Боге как об источнике абсолютного блага.

Однако люди творят зло совершенно осознанно и вопреки идее Бога, и вопреки моральным нормам общества. Ни «страх божий», ни биологический инстинкт самосохранения их не сдерживают. Никакое другое существо не творит зло осознанно. Получается, что зло – явление не биологического порядка. Значит, и люди – не просто разумные звери.

Таким образом, наличие зла оказывается свидетельством метафизического измерения человека. Ни рационалистический, морализаторский подход к религии, ни агностицизм не в состоянии дать убедительное объяснение его происхождения. Тем не менее это не значит, что зло есть некое органическое присущее бытию качество. Оно возникает как реакция тварной материи на присутствие чуждого ей Духа. Единственным же носителем этого Духа внутри бытия является человек. Именно против присутствия Духа в материи и направлено зло. Отделившееся от Творца творение стремится к всеединству и самодостаточности.

Дети невинны при рождении, а потому наиболее беззащитны перед злом. Как от проникновения его внутрь души, так и от внешних угроз.

Т.А. Фетисова

Алексей Лапшин

БОГИ И СЕМЬЯ*

В XIX в. начинает разрабатываться теория, согласно которой первоначальной формой семьи был матриархат. Появление матриархата выводилось из беспорядочных сексуальных отношений в древнейших человеческих группах, когда невозможно было установить отцовство и поэтому происхождение велось от матери. В результате женщина приобретала все большую власть над мужчинами.

Основатель гипотезы матриархата Иоганн Баховен рассматривал матриархат в связи с традициями многобожия (политеизма), в котором, действительно, очень сильна роль женского начала. В то время как в источниках монотеистических религий отыскать свидетельства матриархата или даже намеки на него крайне затруднительно. Переход к единобрачию был нарушением древнейшего религиозного обычая, гарантировавшего право других мужчин на женщину.

Бог в иудаизме, христианстве, исламе стоит над Вселенной и потому принимается как абсолютный, чистый творец. Соответственно природа, которая несет в себе женское начало, оказывается по отношению к нему в пассивном положении. В традициях же политеизма многочисленные божества выступают как действующие внутри мироздания силы, даже если они и являются его создателями. Несмотря на наличие мужских и женских богов, четкого различия между их сущностными началами не существует.

В том, что подавляющее большинство человечества, вне зависимости от традиций и расового происхождения, перешло к семье,

* *Лапшин А.* Боги и семья. — Режим доступа: <http://pustoshit.com/09/lapshin.html>

в которой главой принято считать мужчину, несомненно, есть высшая закономерность. При матриархате радикальное выделение человека из общего потока бытия было бы невозможно в силу чрезвычайной близости, если не идентичности, женского начала природе. Мужское начало находится в оппозиции к женскому, и это уже само по себе стимулирует его к преодолению состояния пассивной общности с миром.

Наиболее знакомая нам семья, сформировавшаяся у народов, исповедующих христианство, за последние несколько веков не подвергалась фундаментальным трансформациям. Но во второй половине XIX и особенно в XX в. в обществе начинает доминировать буржуазная семья. Речь идет не о происхождении, а о ценностных установках, свойственных буржуазии. Постепенно эти установки, нацеленные на сохранение семьи, на обеспечение ее достойного существования, распространяются и на аристократические, и на пролетарские семьи. При этом они намного ближе к женскому началу, чем к мужскому. С тех пор, как мужчина становится на службу этим идеалам, происходит постепенное возвращение к матриархату.

До сих пор семья сохраняла некую интимную автономию от окружающего мира. Сегодня семья бесцеремонно оккупируется и разрушается, причем делается это самой социальной системой, глобализация которой уже не оставляет места для личного пространства человека. В новом мире все должно быть прозрачно. Бесчисленные ток-шоу с душевными стриптизами и взаимными проклятиями родственников, так называемая ювенальная юстиция, позволяющая забирать детей из семей и многое другое – разрушают семьи и вообще человеческие отношения.

Если посмотреть на эти явления с социально-философской точки зрения, то можно увидеть, что все происходящее вокруг современной семьи не что иное как уничтожение остатков традиционного института, возглавляемого мужчиной.

Мужской пол стремительно теряет свою силу и даже идентичность. Это, конечно, не значит, что женщины скоро займут все руководящие посты. Речь идет о доминировании определенных архетипов в мире и связанных с ними тенденциях. Возвращение к матриархату сейчас на глобальном уровне станет жестокой метафизической и социальной пародией на эту традицию. Слишком далеко ушли люди от первоначального смысла вещей.

Б.Ш. Шмониевский

ОБРАЗ ЛЬВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ: СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ (ОТ ХАНЬ ДО ЦИН)*

В китайской традиции изображение льва до сих пор сохранило символическое значение. Скульптуры львов, которые ставят перед жилищем, призваны охранять от злых сил и приносить счастье как жителям отдельных домов, так и целым улицам. А в Северном Шанхае, например, детям привязывают красной нитью фигурку льва, этот талисман должен охранять от злых сил.

Традиционное китайское искусство оперирует символами, призванными охранять и приносить счастье. Символическое значение изображений неразрывно связано с общественно-экономическим фоном той территории, на которой они были найдены. Анализируя их, необходимо принимать во внимание сложные культурно-исторические процессы. В Среднем царстве на различные общественные слои влияли четыре религиозных фактора: народная религия, конфуцианство, даосизм и буддизм. На таком разнообразном религиозном фоне изображения льва эволюционировали от реалистических до представляющих особую художественную концепцию, связанную с традиционными нормами.

Открытым остается вопрос, был ли лев в Китае когда-либо диким животным или появился в результате обмена или деятельности человека, и было ли заимствовано и его символическое значение.

* Шмониевский Б.Ш. Образ льва в изобразительном искусстве Китая: Свя-
зующее звено между Востоком и Западом (от Хань до Цин). – Режим доступа:
http://www.synologia.ru/a/Образ_льва_в_изобразительном_искусстве_Китая

Происхождение льва в Срединном царстве было предметом внимания китайских исследователей во время династии Мин (1368–1644). Примером может служить Ли Шичжэнь, крупный китайский врач и фармаколог XVI в., который в своем произведении «Компендиум лекарственных веществ» выводил происхождение льва из западных регионов. Неясно также происхождение в китайском языке слов, обозначающих понятие «лев». Питер А. Будберг в 1935 г. предложил две версии: согласно первой, общепризнанной, слово *ши* («лев») было заимствовано из иранского языка во времена династии Хань и ее экспансии в Среднюю Азию; согласно второй, слово *суань-ни* («лев») пришло из Юго-Западной Азии, попав в Китай в древности с юга или юго-запада.

Трудно установить время, когда можно с уверенностью говорить о появлении льва в Срединном царстве. Считалось, что его изображение не было известно в китайском искусстве в добуддийский период. За начальную дату принимался 87 г. н.э., когда, согласно *Хоу Ханьшу* («История династии поздняя Хань»), лев был экзотическим подарком посольства Парфии. В последующие периоды лев в качестве подарка преподносился посольствами различных регионов Азии для императорских садов или охоты.

Археологические открытия дают, однако, примеры того, что изображения льва появились в Китае в более ранние периоды. Правда, порой трудно отличить льва от других хищников семейства кошачьих, так как азиатский лев немного отличается по своему строению от африканского льва, прежде всего меньшей гривой.

Скорее всего, самыми древними стилизованными изображениями льва можно считать шесть небольших резных изображений величиной с фасолину, найденных в Эрлитоу. Культура Эрлитоу относится к эпохе ранней бронзы и датируется 1900–1600 гг. до н.э.

Известны изображения хищников с севера Китая; они нанесены на бронзовые плакетки, являвшиеся декоративными элементами кожаных поясов, которые носили кочевые племена сюнну и сяньби, проживавшие на этих территориях во времена династий Цинь и Хань. Самые древние изображения, которые можно интерпретировать как изображения львов с характерной гривой, встречаются на бронзовых плакетках культур железного века в Северном Китае, найденных в могильнике Шухуйго в Эджэн-хоро.

Самое древнее на территории Китая реалистическое изображение льва, львицы и двух львят, использованное в качестве эле-

ментов погребального инвентаря, открыто в погребальной камере периода Восточной Хань – в гробнице Лю Чуна (дата смерти – 125 г. н.э.) в провинции Хэнань.

Начиная со II в. наблюдается распространение изображений львов. Теперь их используют как стражников, сопровождающих душу погребенного в его небесную обитель. Львы размещены симметрично с двух сторон церемониальной дороги, так называемой Дороги духов – Шэньдао, ведущей к гробнице императора, членов его семьи или высокопоставленных императорских чиновников. Скульптуры львов ставились вместе со скульптурами слонов, коней, овец, коз, верблюдов, тигров, а также фантастических животных в каноне изображений для погребальных святилищ. Однако в отличие от слонов и коней, фантастические животные не предназначались для императорских мавзолеев. Скульптуры львов можно приравнять к так называемым *чжэньмушоу* – фантастическим животным, оберегающим могилу, они восходят к традиции деревянных изображений, глубоко укоренившейся в Китае в период Чуньцю. Именно в период Восточной династии Хань в надписи, находящейся на западной колонне из погребального комплекса семейства У, упоминается о заказе и изготовлении в 147 г. н.э. Сунь Цзуном пары львов из камня и их цене. Именно эти две скульптуры являются самыми древними находками каменных львов-стражников на территории Срединного царства. Скульптуры львов и близких к ним изображений фантастических хищников – охранителей могилы – занимают специальное место в системе могильников Восточной династии Хань.

Вскоре изображения львов начинают эволюционировать от реалистических (например, скульптуры из могильника Лушань в провинции Сычуань, датирующиеся II в. н.э.) к стилизованным, таким как в Ичюани, Хэнань, датирующимся также II в. Быстрая утрата реалистичности изображений происходила, по мнению части исследователей, не по причине редкости этого животного в Китае. Достижения периода Восточной Хань стали фундаментом для позднейших изображений фантастических животных-охранителей.

В период Шести династий (220–589) изображения, близкие к львам, однако в значительной степени преобразованные в фантастических животных, наделены выраженным символическим значением, отражающим строгую общественную иерархию того периода. Изображения, предназначенные для мавзолея императора, на-

зывались *тяньду* и *цилин*, а *бисе* были предназначены для нижестоящих по императорской иерархии погребений. Для *тяньду* было характерно наличие одного рога, для *цилина* – двух рогов, а *бисе* не имели рогов. Отход от реализма в рассматриваемый период может быть связан с отсутствием живых львов на территории Китая.

В контексте заимствования образа льва в искусстве Срединного царства интересно отметить его наличие в погребениях согдийцев – народа восточно-иранского происхождения. Китайцы уважали согдийцев за их талант в сфере торговли, военного дела, языков, ремесла, танца и музыки. Очень интересным и чрезвычайно редким мотивом являются два льва в окружении четырех детей, каждый из них образует композицию порога и входа, ведущих к внутреннему пространству каменного саркофага периода Северная Чжоу (погребение датируется 580 г.). Изображения двух лежащих львов вырезаны на западной панели, которая по содержанию изображений восходит к буддийскому сюжету молитвы, а также в нижних горизонтальных панелях, где львы изображены в сценах борьбы. Резные скульптурки львов из погребения Кан Е (умер в 571 г.) поддерживают каменное ложе саркофага, а изображение льва *enface* находится на одной из панелей каменного ложа. Встречаются многочисленные изображения львов, высеченных на поверхностях плит из погребения Юй Хуна (умер в 593 или 592 г.) Здесь львы представлены в борьбе с людьми или животными: быком и конем-драконом, одnogорбым верблюдом, слоном.

Часть исследователей считают, что изображения львов на каменных панелях согдийских саркофагов, открытых в Китае, не создавались на основе живых моделей, но лишь повторяют изображения хищника, а также некоторые сцены, например охоты, помещенные на металлических изделиях западного или сасанидского происхождения.

Своеобразный ренессанс мотива льва наблюдается в период династии Тан. В мавзолеях императоров этой династии лев занимает определенное место в общей композиции, хотя его иногда заменяет изображение тигра. Во время господства династии Тан в страну завозили много экзотических животных, которых затем увековечивали в камне, и они становились элементами Дороги духов.

Несмотря на общее сходство с погребальным церемониалом предыдущей династии Тан, в аналогичном церемониале династии Сун отмечается разнообразие представлений. Львы, расположен-

ные на южных воротах, показаны в выжидающе-атакующей позиции, их дикость ограничена цепями, оплетающими их шеи и открытые пасти.

Во время династий Мин и Цин скульптуры львов были постоянным элементом погребальных святилищ. Династия Цин продолжает традиции предыдущей династии Мин, не внося в этом плане ничего нового. Определенные отступления можно наблюдать в изображениях львов: во времена династии Мин львы изображались сидящими, а при Цин – стоящими.

Кроме каменной монументальной пластики образ льва появляется также как самостоятельный элемент фигуративной пластики или как декоративный элемент. Известны ювелирные изделия периода династии Восточная Хань, которые по своей композиции близки к стилизованным изображениям львов. Эти небольших размеров изделия украшены зернью и драгоценными камнями.

В период разделения Китая на Юг и Север (317–589) наблюдаются определенные отличия в буддийском искусстве, в контексте которого появляется изображение льва. Львы сопутствуют изображению Будды как в бронзовой пластике, так и на каменных стелах или каменных изображениях стоящего Будды или бодхисатвы. Два льва сопровождают изображение Будды Шакьямуни (Сиддхартха Гаутама), который сидит на троне из лотоса, подобно Вайрочане (один из пяти будд, олицетворяющий мудрость), а также бодхисатвы мудрости Манджушри, который является эманацией будды Вайрочаны. Символика льва имеет глубокие корни в индуизме, где четвертая аватара Вишну изображена с головой льва Нарасимхи («человеколев»). Примером использования в Индии изображений льва для подчеркивания ранга правителя и его эдиктов могут быть колонны Ашоки Великого – одного из правителей империи Маурьев (314 г. – ок. 185 г. до н.э.), капители которых состоят из скульптурных изображений от одного (Вайшали) до трех львов (Сарнатх).

Во время династии Южная Ци (479–502) мотив льва с мордой *en face* и телом в профиль использовался как рельефное украшение кирпичной стены. Ко времени династии Северная Ци (550–577) относится глиняный сосуд, на поверхности которого помещено рельефное изображение укротителя, стоящего между двумя львами. Оно интерпретируется как сцена из цирка, иллюстрирующая умения артистов, прибывших из Центральной Азии.

Наибольший интерес к мотиву льва наступает во время правления династий Суй и Тан. Этот хищник семейства кошачьих становится одним из излюбленных мотивов. Символика льва-победителя могла отражать постепенный рост мощи государства, его объединение в период Суй и расцвет в период Тан. Мотив льва охотно использовался как декоративный элемент бронзовых зеркал, которые входили в состав погребального инвентаря, хотя фантастические животные, похожие на львов, появлялись на бронзовых зеркалах и в эпоху Троецарствия (220–265) и Шести династий. Начиная с периода Суй и Тан происходит отход от стилизации в сторону реализма и детализации изображений. Именно в период Тан лев становится, наряду с зеленым драконом, белым тигром, красной птицей и черным воином, дополнительным небесным животным.

Пять небесных животных вписываются в систему пяти главных направлений в представлениях китайцев о мире, которые коренятся в позднем периоде Сражающихся царств и получили свое развитие и систематизацию во время правления династии Хань. На возможную связь образа льва с системой пяти главных направлений в китайских представлениях о Вселенной обратил внимание Скайлер В. Камман. По мнению этого американского исследователя, присутствие пяти львов на зеркалах династий Суй и Тан относится к символике, связанной с танцем и музыкой. Возможно, изображения львов на зеркалах имеют связь с очень распространенным в Китае со времен династии Тан «танцем льва», который, по мнению части исследователей, появился в Срединном царстве благодаря согдийцам. Ученые полагают, что около VIII в. часть элементов иранского празднования Нового года вместе с «танцем льва» была перенесена из Ирана в Туркестан, а затем в Китай и Тибет. Найдены более сотни накладок на деревянные шкатулки. Среди них находились выполненные из серебряной пластины изображения львов, леопардов и двух фигурок людей, интерпретированных как согдийские танцоры. Быть может, они составляли композицию, изображающую символический «танец льва»?

Символ, а также заключенное в нем значение, как это видно на примере эволюции изображения льва, является специфическим для конкретных культурных традиций. Создание символов вызвано потребностью понятийной организации и упорядочения существующей реальности, которая особенно сильна в китайском ис-

кусстве. Символы используются прежде всего для изображения иного, сверхъестественного, трансцендентного мира, а также для обозначения отношения людей к этому миру. Следует, однако, помнить, что наша интерпретация может быть отличной от того семантического значения, которое, базируясь на своих представлениях об окружающем мире, вкладывали в свои произведения создатели символических изображений.

Лев имеет широкий спектр семантических значений. Благодаря своей силе он олицетворяет противоположные черты, связанные как с добром, так и со злом. Он стал символом величия правителя, как свидетельствуют источники Древней Месопотамии, уже в последней четверти III тыс. до н.э., а немного позже, начиная с третьей династии Ура и первой династии Исин, царь стал напрямую сравниваться со львом. В период господства Ахеменидов (550–330 гг. до н.э.) образ льва как символа власти и благородства укрепился и впоследствии играл немалую роль в Парфянском царстве. Наибольший размах он приобретает в период господства государства Сасанидов (224–637 гг. н. э.). Охота на львов в упомянутых выше культурах была развлечением, предназначенным прежде всего для правителя. Во время господства Сасанидов изображение льва было характерным мотивом изделий, созданных в шахских мастерских, таких как металлические сосуды или шелковые ткани. Сасанидские металлические изделия, наряду с римскими и византийскими, были одним из источников вдохновения для согдийских мастеров, чьи произведения нередко попадали на территорию современного Китая в IV–IX вв.

Другой территорией, с которой символика льва (в несколько отличной от парфяно-сасанидской традиции форме) проникала в китайское искусство, была Гандхара. Эта цивилизация занимала территорию северо-восточной Индии, а также горные районы современного Пакистана и Афганистана. Буддийское искусство Гандхары уникально. Оно возникло в результате соединения различных художественных традиций, восходящих к греческой, сирийской, иранской и индийской цивилизациям. В буддизме можно найти многократные упоминания черт льва, соотносимых с достоинствами Тела Будды. Среди 32 черт Будды две сравниваются с чертами льва: туловище, как у льва и челюсти, как у льва, а среди 80 прекрасных признаков Будды упоминается походка, как у льва. Голос проповедующего Будды подобен рыку льва.

Можно выделить несколько территорий, с которых мотив льва вместе с его семантическим значением проник в Срединное царство. Первая из них, с которой раньше всего проник мотив льва, это Северный Китай, а также смежная территория, заселенная кочевыми народами, которые контактировали с оседлыми культурами. На бронзовых поясных накладках можно найти вместе с изображениями тигров и изображения львов. Это свидетельствует о том, что в Срединном царстве лев был известен во времена, предшествовавшие господству династии Хань, если не как реальное животное, то по крайней мере в его мифологическом изображении. Другая территория – южная, связанная с ареалом буддийского искусства Гандхары, откуда изображение льва и его семантическое значение были заимствованы Китаем вместе с буддизмом. Третья территория – западная, связанная с различными художественными традициями, которые были результатом преобразования элементов эллинистического, римско-византийского, сасанидского, а также степного искусства. Оттуда мотив льва попал в Китай через посредничество согдийцев, особенно активных в этом регионе во время господства династий Суй и Тан.

С.Г.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Алена Лесняк

ЧЕХОВ И РОБОТЫ*

Корреспондент журнала «Русский репортер» Алена Лесняк побывала на спектакле «Три сестры. Андроид¹-версия» в Москве, который привез японский театр. По смыслу в этой постановке, пишет автор статьи, «нет ничего от чеховского произведения» (с. 49). Соблюдены только формальные признаки: у трех сестер умерли родители, живут они в провинциальном городе и мечтают переехать в столицу. Реалии в спектакле не российские, а японские. Имена у персонажей также японские. Два персонажа – младшая сестра и дворецкий – являются человекоподобными роботами.

Драматург и режиссер-постановщик спектакля Ориза Хирата объясняет, что в его спектакле «Три сестры. Андроид-версия» смысл отнюдь не чеховский. Это проблема затворничества. Младшая сестра, которую тут зовут *Икуми* и которую играет робот, отстраняется от внешнего мира, превращается в затворницу. Она ходить не может, а сидит в кресле-качалке, у нее из спины торчат аппараты, которые управляют мимикой, а ее голосом говорит запись.

Играющий младшую сестру робот-андроид «Геминоид F» может быть куплен в Японии или в США в магазине примерно за 90 тыс. долл., а робот «Robovie R3», играющий дворецкого, в Японии используется как сиделка для пожилых людей, «он может

* Лесняк А. Чехов и роботы // Русский репортер. – М., 2013. – 7–14 нояб., № 4(322). – С. 48–51.

¹ Android (англ.) – человекоподобный мобильный робот.

принести лекарства или набрать номер “скорой помощи”, когда потребуется» (с. 51).

Режиссер-постановщик спектакля с участием роботов рассказал автору реферируемой статьи, что в Токио есть андроиды-официанты, бармены, продавцы, повара, хирурги, художники. «Они постепенно занимают все рабочие ниши, и у людей возникает проблема безработицы. Многие крупные компании увольняют сотни человек, потому что замена ручного труда трудом роботов более эффективна. И люди начинают чувствовать себя чужими», – вздыхает Ориза Хирата (с. 50). Одним словом, антропоморфные машины в Японии встречаются на каждом шагу. Человеко-машины разумом еще не обладают, говорит инженер Такэнобу Тикараиси. Чтобы сделать искусственный разум, понадобится более 30 лет, но пока еще роботы – «существа с ограниченными возможностями» (с. 50).

Футурологи часто пишут, что захват мира роботами неизбежен, ибо современная робототехника постоянно развивается, стремясь создать искусственный интеллект. При этом люди боятся, что когда у роботов появится искусственный интеллект, «они начнут создавать себе подобных» (с. 51). Многие испытывают страх, когда видят робота-андроида, похожего на них самих, думая, что скоро роботы вообще заменят людей.

И.Г.

Алексей Шлыков

УСАДЬБА «РОЖДЕСТВЕНО»*

Село Рождествено находится в 75 километрах от Петербурга, где протекает река Оредеж. Первые поселения на берегах этой реки появились еще в XV в. Существует легенда, что тогда здесь находился погост с церковью, а в XVII в. церковь якобы за одну ночь ушла под землю. Это было в Смутное время, когда Россия отражала польско-литовскую и шведскую интервенцию. Считается, что церковку поглотила карстовая пещера, которая сохранилась до наших дней.

В начале XIX в. на берегу реки Оредеж был возведен деревянный дворец в стиле ампира. В конце XIX в. дворец приобрел миллионер-золотопромышленник Иван Рукавишников, владелец приисков на реке Лена. В 1916 г. усадьбу «Рождествено» завещал Владимиру Набокову сын Ивана Рукавишникова Василий. Дело в том, что мать Набокова была из семьи Рукавишниковых.

Набоков недолго жил в этом дворце, всего год, но описал его в своей автобиографии «Другие берега»: «Александровских времен усадьба, белая, симметричнокрылая, с колоннами по фасаду и по антифронтону, высилась среди лип и дубов на крутом муравчатом холму за рекой Оредеж» (цит. по: с. 73). Набоков стал последним владельцем этого роскошного дворца.

В советское время здесь была школа, библиотека и краеведческий музей. Правда, в 1995 г. усадьба сгорела, но ее директор, архитектор Александр Семочкин, возродил «Рождествено» из пепла, и теперь это музей, усадебно-парковый ансамбль, рассказывающий не только о судьбе и творчестве Владимира Набокова, но и о жизни российских дворян.

И.Г.

* Шлыков А. Усадьба «Рождествено» // Русский репортер. – М., 2013. – № 48(326), 5–12 дек. – С. 73.

Борис Грозовский

БИТКОЙН: «БАБЛО» ИЗ ЧИСЕЛ*

«Мир переживает взрывной рост популярности виртуальных валют», – пишет автор реферируемой статьи (с. 42). Местные валюты имеются в более чем ста городах и районах Европы. В 2009 г. появилась виртуальная валюта *биткойн* (англ. *bitcoin*). Это весьма хорошо спланированная электронная платежная система, т.е. «криптовалюта», тайная, или скрытая, валюта. Наличный оборот этой валюты невозможен.

У биткойна уже есть несколько альтернатив. «Постепенное вытеснение бумажных (государственных) денег безналичным оборотом <...> создало условия для новых проектов частных денег» (с. 43). Автор реферируемой статьи перечисляет около десяти англоязычных названий частных денег, например, Novacoин. Он полагает, что их число будет множиться.

Между тем о биткойнах отрицательно высказались некоторые банки и Европейское банковское управление. Ведь виртуальная валюта не подходит на роль средства для сбережений и инвестирования, но при этом она очень удобна для быстрых покупок в Интернете, пишет Б. Грозовский. Он считает, что с 2031 г. «эмиссия биткойнов будет остановлена» (с. 44). И тем не менее частный мир пока что воспринимает виртуальные биткойны с энтузиазмом, заключает автор (с. 45).

И.Г.

* Грозовский Б. Биткойн: «Бабло» из чисел // Новое время – The new times. – М., 2014. – № 1, 20 янв. – С. 42–45.

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

Александр Нефедов

В ЛУЧАХ «УТРЕННЕГО СВЕТА». Н.И. НОВИКОВ: ФИЛОСОФ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ, ПОДВИЖНИК*

В.Г. Белинский писал о выдающемся книгоиздателе XVIII в., основоположнике отечественной журналистики и педагогики, писателе-публицисте, общественном деятеле, «ревнителе русского просвещения» Николае Ивановиче Новикове (1744–1818): «Царствование Екатерины II было ознаменовано таким дивным и редким у нас явлением, которого, кажется, еще долго не дожждаться нам, грешным. Кому не известно, хотя понаслышке, имя Новикова? Как жаль, что мы так мало имеем сведений об этом необыкновенном и, смею сказать, великом человеке!»

Для XVIII в. Новиков – фигура воистину легендарная и титаническая. Он издавал популярные сатирические журналы «Живописец», «Трутень», «Кошелек». Был основателем специальной исторической науки – археографии, занимающийся собиранием, описанием и изданием памятников российской словесности. Новиков предпринял издание многотомной «Древней российской вивлиофики», сборника «Повествователь древностей российских» и ряда других книг, благодаря которым русские читатели в последней четверти XVIII в. познакомились с малоизвестными архивными документами и трудами историков прежних времен. Он составил и издал «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) – первую литературно-биографическую энциклопе-

* Нефедов А. В лучах «Утреннего света». Н.И. Новиков: Философ, просветитель, подвижник. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2013/36/n35.html>

дию. Издавал также научные и философские журналы, газету «Московские ведомости» и литературно-публицистическое к ней «Прибавление...», прививал охоту к чтению такими серийными изданиями, как «Городская и деревенская библиотека», «Модное ежемесячное издание», «Экономический магазин». Николай Иванович Новиков был основателем «Типографической компании» — одного из первых в России акционерных обществ, в 1779 г. арендовал и модернизировал типографию Московского университета. Именно Новиков впервые познакомил соотечественников с переведенными на русский язык произведениями Дефо, Свифта, Мольера, Бомарше, трудами ученых-естествоиспытателей и философов-мистиков Западной Европы. Наконец, он решил выпускать первый в России журнал, адресованный подрастающему поколению, — «Детское чтение для сердца и разума». Редактировать этот журнал Новиков пригласил молодого Николая Карамзина, тем самым дав «путевку в жизнь» будущему прославленному историографу. Развив колоссальную книгоиздательскую деятельность, он создал разветвленную книготорговую сеть во многих губерниях Российской империи. Стал первым, кто открыл в Москве аптеки для малоимущих, а также общедоступную библиотеку-читальню. Основал учебные заведения для детей разночинцев, спасал крестьян в голодные, неурожайные 1786–1787 гг.

Претерпев гонения, лишения, четырехлетнее заключение в Шлиссельбургской крепости, Новиков остался верен себе и своему делу. После смерти Екатерины II, выйдя на свободу, уже во времена правления Павла I и Александра I, Новиков стал идеологом русских масонов и розенкрейцеров. Уединившись в своей подмосковной усадьбе Авдотьино на берегу реки Северки, Николай Иванович вел обширную переписку (отчасти изданную в наши дни), вместе с собратом по духу С.И. Гамалеей создавал уникальную 50-томную «Герметическую библиотеку», спасал замерзающих отступающих французских солдат и офицеров зимой 1812 г., оставших от обозов. В 1815 г. сотрудничал с архитектором Александром Витбергом, который начал работать над проектом храма Христа Спасителя.

Осенью 2012 г. в Москве прошла Международная научная конференция «Россия и гнозис: Судьбы религиозно-философских исканий Николая Новикова и его круга». В работе этого трехдневного форума (15–17 октября 2012 г.) приняли участие видные уче-

ные не только из России, но и из США, Германии, Великобритании, Израиля, Италии, Голландии и Швеции.

Конференция проходила в рамках других мероприятий, приуроченных к 90-летию Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино. Кульминацией конференции стало открытие памятника Н.И. Новикову в атриуме ВГБИЛ. Значимым событием стала и презентация уникального сборника ««Утренний свет» Николая Новикова», подготовленного специалистами ВГБИЛ. Название сборника не случайно. Именно издание «Утреннего света» – первого масонского нравственно-религиозного журнала стало важнейшей вехой в деятельности Новикова и как журналиста, и как филантропа, и как мыслителя-мистика. «Утренний свет» выпускался в Санкт-Петербурге с сентября 1777 г., а с мая 1779 г. по август 1780 г. – в Москве, и выходил разовым тиражом в тысячу и немногим более экземпляров. Всего вышло девять частей (36 номеров). В дальнейшем (с 1781 г.) этот журнал был преобразован в «Московское ежемесячное издание» (вышло три части). С первого же номера, а в дальнейшем в каждой его части, фронтиспис журнала украшала гравюра аллегорического содержания работы Н. Кирсанова. В реализации главной задачи журнала – религиозно-нравственного воспитания читателя – помимо самого Н.И. Новикова активное участие принимали и его единомышленники: А.М. Кутузов, В.И. Майков, М.Н. Муравьев, И.П. Тургенев, М.М. Херасков, а также известные в то время писатели-богословы, например, протоиерей Московского Архангельского собора Петр Алексеев. Авторами журнала были и студенты Московского университета Л. Давыдовский, П. Садорский, А. Малиновский, Н. Попов. Сотрудничали в нем и женщины, что по тем временам было редкостью. Из дошедших до нас известных имен – Е. и Н. Свиньины.

Именно благодаря «Утреннему свету» российский читатель впервые познакомился с произведениями лучших представителей философских школ прошлого: Сократа, Платона, Аристотеля, Паскаля, а также с трудами европейских богословов и мистиков XVIII в., по заказу Новикова переведенными на русский язык. Претворяя в жизнь тезис «познай самого себя», первый номер журнала Новиков открывает публикацией «Житие и свойства Сократовы» (перевод из предисловия к сочинению Мозеса Мендельсона «Федон, или О бессмертии души»).

К числу сентиментально-нравоучительных произведений, опубликованных в «Утреннем свете», можно отнести и переводы с немецкого работ Виланда, Геспера, Мозера, Геллерта.

Лейтмотивом многих опубликованных в «Утреннем свете» произведений стали идеи стремления к свободе человеческой личности, свободе совести, необходимости нравственного равноправия всех людей, идеи общечеловеческого братства всех национальностей. А именно решение таких задач ставила в XVIII в. во главу угла просветительская философия на основании учения о естественном праве. На этом строилась целая система «истинного просвещения», к которому так стремился Новиков. В координатах этой системы – примирение веры и разума, добродетельная жизнь в духе следования Христу и разумное пользование радостями мира. Вера, утверждал Новиков, неразрывно связана с разумом; безверие же, напротив, – с ослаблением его деятельности. «Утренний свет» отрицает аскетизм, но зовет к добродетели путем подражания деятельной любви Христа; он не отрицает пользование земными радостями, достижениями прогресса, но считает необходимым облагородить их. В этих посылах заложен основной фундамент, на котором в будущем и станет строиться мирозерцание Новикова. Дальнейшее развитие будет во многом состоять в усилении мистицизма, и «Утренний свет» уже намечает этот путь развития: в двух последних частях журнала, восьмой и девятой, помещены статьи сугубо мистического характера. Но (и это важно отметить) сдвиг к мистицизму совершается едва заметно, в чем проявляется талант Новикова как журналиста и редактора.

«Утренний свет» пользовался в обществе колоссальным для той поры успехом и спросом. В конце III части журнала приведен список одних только подписчиков – 789 человек! Кроме вельмож, людей высшего общества, было немало мещан, купцов, приказчиков, священнослужителей. В первый же год на «Утренний свет» подписались 18 архиереев, которые рекомендовали журнал в качестве поучительного чтения и своему клиру, и благочестиво настроенным прихожанам. Вероятно, это отчасти связано и с тем, что изначально журнал был посвящен (о чем указывалось на первых его страницах) «Его преосвященству Гавриилу, архиепископу Новгородскому и Санкт-Петербургскому, высокими знаниями и добродетелями украшенному архипастырю».

Об успехах журнала свидетельствуют и неоднократно публиковавшиеся отзывы его читателей. Некоторые священнослужители брали статьи из «Утреннего света» за основу для своих проповедей, и такие душеполезные проповеди принимались прихожанами «с превеликой похвалой».

С помощью своих читателей Новиков завязал обширные связи с российской провинцией – от Петербурга до Оренбурга, от Архангельска до Полтавы. И все подписчики стали участниками общего просветительского предприятия: в Петербурге на доходы от журнала были организованы и содержались два начальных училища для девочек и мальчиков – Екатерининское и Александровское. Издатель время от времени публиковал в журнале своеобразные отчеты о числе воспитанников, об их занятиях и успехах, о доходах и расходах, связанных с содержанием училищ. Журнал приглашал всех желающих лично посетить училища и посмотреть, как там идут занятия, как живет там воспитанникам. Детей в училищах не только обучали, но и прививали им правила поведения, приучали их осознанно участвовать в делах полезных и благотворительных. В одном из номеров журнала сообщалось, что учащиеся сами решили отказаться от одного из блюд своего обеда, чтобы сэкономленные деньги перечислить в помощь бедным сиротам. Люди, заинтересованные деятельностью училищ, все заинтересованные лица объединялись в особое благотворительное общество. В провинции даже находились добровольные помощники, которые брались за организацию подписки на журнал среди местного населения, а желающих поддержать это благое дело прямо направляли к этим «волонтерам».

Журнал «Утренний свет» стал первым общественным предприятием Новикова для распространения просвещения и общественной благотворительности.

Николай Иванович Новиков не только «формировал» (т.е. редактировал и издавал журнал, да и немало трудился для его распространения), но и сам писал для публикации в нем свои программные статьи. Так, первый номер «Утреннего света» открывает «Предуведомление» – своеобразное обращение к читателю, которое, по единодушному мнению исследователей, вне всякого сомнения, принадлежит перу самого Новикова.

В 1829 г., через десять лет после кончины книгоиздателя, историк и философ И. Киреевский писал, что Николай Новиков именно «...тот, кому просвещение наше обязано столь быстрыми успехами, кто продвинул на полвека образованность нашего народа, кто всю жизнь употребил во благо Отечества и уже видел плоды своего влияния на всех концах русского царства... Дело, им совершенное, осталось: оно живет, оно приносит плоды и ищет благодарности потомства».

С.Г.

Т. Балашова

МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И ЭКСПЕРИМЕНТОМ: ОПЫТ АНДРЕ МАЛЬРО – ПИСАТЕЛЯ И МИНИСТРА*

Ни один из романистов XX в. не был так увлечен историей развития искусства – от давних, дохристианских, цивилизаций до современности, – как Андре Мальро. Он оставил потомству множество книг-размышлений о самой природе культуры.

Считается, что в 1920–1930-е годы Андре Мальро был только писателем, а после Второй мировой войны посвятил себя искусствоведению, углубленному изучению истории цивилизаций и культур разных эпох и континентов. Однако с юных лет Мальро интересовался живописью, скульптурой далеких от Европы стран. В Рукописном отделе ИМЛИ хранится письмо Мальро от 3 декабря 1935 г., где он сообщает: «Я действительно пишу сейчас книгу по искусству или – более точно – о восприятии культурного наследия. Тема приблизительно та же, что и моего последнего выступления на Конгрессе, а именно: мы обладаем не полным наследием произведений прошлого, а скорее выборочным. Хотим мы этого или не хотим, но этот выбор оказывается нашим личным выбором, определяемым нашими творческими устремлениями. Всякое великое произведение, в свою очередь, формирует прошлое, которое только что его породило. Конечно, мысль моя сложнее, чем я сейчас ее излагаю, но в целом вы можете судить об основном направлении».

* Балашова Т. Между традицией и экспериментом: Опыт Андре Мальро – писателя и министра. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/5/13b.html>

Первые контакты Андре Мальро с советской культурой как раз совпали с началом дебатов вокруг термина «социалистический реализм». Французский писатель, увлеченный темой революции, внимательно вслушивался в «программы», которые звучали, сопоставлял их с художественными образами, которые были связаны с этими «программами», порой противореча им, иногда объективно их пародируя. Знакомился он и с образами киноряда, давал довольно прозорливые оценки и завоеваниям кинематографа, рожденного в СССР, и опасностям, которые его подстерегают. Мальро высоко ценил работы Сергея Эйзенштейна (с которым его связало творческое сотрудничество) и Дзиги Вертова, но критично отнесся к фильму «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, посетовав, что «вообще в советском искусстве, в том числе и в литературе, слишком мало трудностей. Авторы, конечно, очень добросовестны, но когда они изображают то или иное событие, у них всегда оказывается все очень просто».

Мальро чаще употребляет сочетание «поэтические открытия», чем «открытия реализма». Он отмечает, что, описывая Гражданскую войну, стройки пятилеток, успехи национальных республик, советские писатели романтизируют действительность. «Трагическое сочетается с ярко-живописным, и все это, – поясняет Мальро, – придает реализму качества, которые ему необходимы, чтобы выйти за свои собственные границы».

На Первом съезде советских писателей Мальро подхватил ставшую на съезде модной формулу об «инженерах человеческих душ». «Если писатели названы инженерами человеческих душ, – полемически говорил с трибуны Первого съезда Андре Мальро, – не забывайте, что самое высокое предназначение инженера – изобретать. <...> Искусство не подчинение, искусство – завоевание».

Здесь вставал достаточно острый вопрос об отношении современной литературы к классическому наследию. А. Мальро спросил: «Если вы так любите ваших классиков <...> разве не потому, что в их произведениях психология человека показана в многообразии всех противоречий, неизмеримо богаче, чем в советских романах?» Мысль о соотношении классики и современности была развернута в его выступлениях последующих лет – в Париже, Лондоне, а затем в книгах воспоминаний и трудах по искусству. «Стремление подчинить вновь возникающее произведение традиции – явное недоразумение». Каждая новая эпоха поднимается на

почве предшествующих, но непременно нарушает «литературную привычку». Произведения искусства – «не мебель, не перепись имущества после смерти». Больше всего занимает, волнует Андре Мальро момент контакта искусства прошлых веков с современностью. Он настойчиво повторяет: «Наследие не получают в дар, его завоевывают». Для Мальро «встреча» традиции с меняющимся климатом XX в. облегчается тем, что сама традиция, по его мнению, – это цепь изменений, новаций. «Убеждающая сила произведения – не в его универсальности, а в том, что отличает его от предшествующих творений. <...> Сила воздействия художественного произведения – в его значимом отличии; всякое произведение рождается как исключение.

На этом фундаменте и выстраивались книги-альбомы, которые Мальро посвятил движению искусства – через века, через исторические катаклизмы, – «Психология искусства» (1947–1949), «Сатурн. Судьба, Искусство и Гойя» (1950), «Голоса безмолвия» (1951), «Воображаемый музей скульптуры» (1953–1954), «Метаморфозы богов» (книга выходила частями, появлялись дополнения и композиционные изменения, работа шла с 1957 по 1976 г.), «Бренный человек и литература» (посмертно, 1977).

Эти работы основаны на материале живописи и скульптуры – от II тысячелетия до н.э. к XXI в. Автор размышляет об искусстве не только Европы, но также Египта, Ближнего Востока, Японии, Китая, Индии, Африки. Книги пронизаны тревогой за сегодняшний день. Современники, сетует Мальро, остаются равнодушными к тем далеким шедеврам, а формируя собственный художественный язык, нередко предпочитают для своих новейших конструкций *tabula rasa*.

Новые веяния, принесенные XX в., Андре Мальро еще в юности воспринял с интересом и азартным желанием их поддержать. Круг знакомств Мальро в рамках современного искусства был необычайно широк: он находил общий язык как с Марселем Арланом, Дрие ла Рошелем, Андре Жидом, Луи Гийю, так и с Тристаном Тцара, Фернаном Леже, Андре Сальмоном, Раймоном Кено. Он написал обстоятельную работу, посвященную живописи Пикассо («Статуэтки из обсидана», 1975), писал для Каталогов выставок Жоржа Руо и Жана Фотрье, предисловия к книгам Жоржа Бернаноса, Поля Валери, Блэза Сандрара, Пьера Мак-Орлана, Уильяма Фолкнера; пригласил Марка Шагала расписать плафон

166

Оперы Гарнье, а Андре Массона – потолок Театр де Франс; к иллюстрированию своих собственных книг привлекал Фернана Леже, Александра Алексеева, Марка Шагала...

Фантастика и игра, бушевавшие в первых публикациях самого Мальро («Бумажные луны», 1921, «Причудливое королевство», 1928), не найдя продолжения в основных романах, сопровождали писателя всегда. Это отразилось и в постоянном внимании к эстетике авангардных школ, и в многолетней дружбе с носителями идей авангарда (Пабло Пикассо, Марком Шагалом, Максом Жакобом), и в частом возвращении к термину *«farfelu»* (*причудливый, странный, необычный, потешный*) в разных беседах и интервью, и во вспышках игровой стихии в «Антимемуарах», своим жанром к тому совсем не предрасположенных.

Андре Мальро всегда рассматривал отдельно содержание и художественные способы его передачи. Так, относясь с шутливым пренебрежением к многочисленным романам Дрие ла Рошеля, он ценил его как отменного стилиста. Мальро решительно не разделял взгляды Луи-Фердинанда Селина, которые тот хотел донести до читателя своими романами 1940–1950-х годов, хотя признавал, что средства выразительности у него исключительно яркие и не случайно они заворовали большинство его современников.

Мальро считал, что принесший Селину славу роман «Путешествие на край ночи» – единственная его удача. Дальше сила невроза подчиняет себе талант, и ничего значительного (несмотря на завораживающий – благодаря необычайно странным метафорам – язык) автор уже сказать не может. «Путешествие» Селина построено на «опыте реально пережитого», без которого произведение вообще остается «пустышкой», «бурей в стакане воды». Дальнейшие книги Селина, по мнению Мальро, скорее сконструированы и подчинены цели насильно навязать читателю определенную точку зрения. Мальро пояснял, что в любом романе он погружает себя вглубь «метафизической проблематики», идя вослед Достоевскому. Достоевский знал, откуда приходит Добро, и пытался расшифровать «загадку присутствия Зла на земле». Для Достоевского Добро «не имеет ничего загадочного; для него, христианина, это результат существования Бога». Мальро формулирует свое отличие от Достоевского: «Я, со своей позиции агностика, пытаюсь показать, что каждый акт героизма, каждый подвиг любви – не менее сокровенная тайна, чем тайна Зла».

Определяя то новое, что принес XX в. по сравнению с классическим искусством, Мальро соотносит термины «объяснимое» и «заразительное». Искусство иногда притягивает тем, что поясняет, помогает разгадать мир, а иногда – просто заражает, увлекает, оставляя многое необъясненным и необъяснимым. Не столько «разворачивает аргументацию», сколько оказывает сильнейшее эмоциональное воздействие. Но такие «варианты притяжения» отнюдь не располагаются по разные стороны хронологической границы. Современная живопись, конечно, именно «заражает», но заражает и Достоевский, тоже оставляя многое иррациональным. Поэтому Достоевский (вместе со Стендалем, Флобером) воспринят Мальро как предшественник, прародитель. Когда Мальро размышляет о гибридном жанре романа, вырастающем из репортажа, он тоже приводит примеры из разных веков – тут и Бальзак, «создавший современный (“moderne”) роман благодаря тому, что дал каждому из основных персонажей эпическое измерение»; и документальное повествование чешского литератора Эгона Эрвина Киша «Путешествие по пяти континентам», и удививший Мальро роман Эренбурга «Не переводя дыхания». Французский писатель воспринял этот роман как «прощание» с психологической традицией высоко ценимого им русского романа XIX в. и поиск выразительности в «упорядочении фактов». Размышляя об умении найти художественную форму для выражения подлинной трагедии, Мальро приводит в пример и Корнеля, и фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин». В отдельных кадрах фильма Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» отмечает такую же пронзительность, «максимальную интенсивность» при «предельно скудных средствах», как в «Войне и мире», ведь в разные периоды человеческой цивилизации, заключает он, существует «постоянство средств выразительности искусства».

Мальро не назовешь фанатиком экспериментаторства. Но мысль, многократно выраженная еще в 1930-е годы, согласно которой главное призвание творца – творить, искать новое, – осталась надежной нитью Ариадны как для практической деятельности Мальро – ведущего сотрудника издательства «Галлимар», так и для Мальро – министра культуры.

Возглавив министерство культуры (1958–1969), Мальро активно начал проводить в жизнь проект (увлекший его еще в 1930-е годы, но тогда сделавший лишь первые шаги) организации все но-

168

вых и новых Домов культуры в самых разных уголках Франции. Участвуя в церемонии открытия, министр демонстрировал прекрасную осведомленность во всех вопросах культурной жизни страны: и о чем идут жаркие литературные споры, и какие эстетические программы предложены возникшими художественными школами, и какие новые имена интересуют общественность.

Интересовали министра и художественные выставки, открывшиеся по его инициативе или совершенно для него неожиданно. За этот период он написал множество предисловий к каталогам.

«Никто теперь не верит, что в изобразительных искусствах автопортрет и даже портреты, начиная с барельефов египетских мастеров и заканчивая полотнами кубистов, были лишь копией оригинала», – считал Мальро. По его мнению, «полотна кубистов» попадают в русло размышлений не как угроза разрушения «оригинала», а как продолжение традиции преобразования, интерпретации оригинала. Поэтика литературного произведения, полагал французский писатель, отстает от движения поэтики живописи: тут часто «считается, что портрет тем лучше, чем больше он схож с оригиналом, а этих сходств тем больше, чем меньше в нем условностей». Но «искусство – это не жизнь», оно имеет свои законы и способно с большей вероятностью открыть закономерности характера.

В XIX и XX вв. писатели, определяя свои отличия от предшественников, пользовались различными терминами: «романтизм», «реализм», «модерн». Мальро полагает, что эти термины порой условны, порой противоречивы. Так, Стендаль, вопреки особенностям своей манеры, считал себя романтиком, а «Золя защищал Мане во имя реализма». Апелляция писателя к понятию «реалистический», уверен Мальро, – «лишь один из способов отделить себя от пафоса идеализации или религиозного экстаза». А заявленное неприятие реализма вовсе не обязательно сопровождается переходом к «антиреализму». Живая реальность и эмоциональный опыт пережитого – основа любого произведения. Но творческий процесс далек от тщательного сканирования. Художественный образ, возникший в процессе творчества, не столько передает реальные черты прототипа, «сколько загадочным образом поднимается над ним, провоцируя вопросы, размышления, сомнения».

Разрушая все границы между веками, сближая по ходу аргументации Корнеля и Эйзенштейна, Аполлинера и Ронсара, Дик-

кенса и Фолкнера, Рабле и Чарли Чаплина, Мальро тем не менее «прочитывает» историю литературы под углом зрения «метаморфоз», т.е. отмечает, какие изменения происходят. Он обращает внимание и на трансформацию жанров, но особенно – на мутацию природы «воображения», отмечает несколько признаков существенных перемен. Так, с середины XIX в. роман начал ставить вопрос об «абсурдности человеческого удела»; центром повествования перестал быть персонаж: «Герой “Братьев Карамазовых” не Иван, хотя он и главный; герой здесь – само Зло». Такая «стратегия воображения» отменила деление персонажей на положительные и отрицательные. У Бальзака персонажи еще несут знак авторской оценки, а Флобер уже никем не восхищается, никого решительно не осуждает. Современный автор все чаще воспринимает свое произведение как необходимое ему самому, как попытку самопознания. «Подобно тому, как живопись искала глубину, меняя законы перспективы, романист дает представление о такой глубине», усложняя отношения героев между собой, отношения автора к герою и героя к собственно роману. Отказом от бесспорной оценки и ясного объяснения мотивов поведения неизбежно «провозглашались права импульсивного, иррационального». Мальро блестяще анализирует это на материале произведений Достоевского.

Выделенные Андре Мальро знаковые перемены в природе воображения (а по сути – мироощущения) потребовали особого внимания к «ткани» произведения, художественным решениям, которые помогли выразить эту новую перспективу видения человеческого удела.

Размышляя об отражении в произведении внутренних законов поведения человека, Мальро – в силу уже собственных писательских предпочтений – не считает достойным увлекаться поиском «тайны», «секрета» человеческой души, полагая, что, во-первых, главное всегда выражено в поступке; а во-вторых, послефрейдовская эпоха сильно изменила природу наблюдений за человеком: «...наиболее провокационные признания <...> выглядят ребяческими перед теми монстрами, которых извлекает на свет психоанализ, даже если кто-то и оспаривает его выводы». Специфика личной манеры Мальро побуждает его иронизировать и над сентиментальной исповедальностью мемуаров, и над излишней зависимостью литературного героя от любовных увлечений. Мальро

старательно скрывал свою личную жизнь. Один из героев «Орешников Альтенбурга» выразил радость самого писателя: «Как хорошо, что пересуды о моей жизни очень отстают от всего происходящего в ней». Такую же сдержанность Мальро ценил и в книгах своих современников, зачастую иронизируя над эпизодами, лихо переселившимися из алькова автора на страницы его произведений.

Андре Мальро гораздо более присуща иная последовательность: не жизнь, отразившаяся в сюжете, а сюжет, воплотившийся в действительность: «Я не был удивлен, когда узнал, что Виктор Гюго написал “Марион Делорм”, прежде чем встретил Жюльетту Друэ. Причина, побудившая Виктора Гюго написать “Марион”, сделала его не таким бесчувственным к жизни Жюльетты Друэ, каким мог бы остаться обычный покровитель актрис». Жизнь, повторившая ситуацию, ранее запечатленную в произведении, – это как раз случай самого Мальро, принявшего участие в революционных действиях (Испания, 1936–1937): в своих романах 1928 и 1933 гг. он описал эпизоды революционной борьбы.

Понятия «искать» и «экспериментировать» по-разному встраиваются в эстетические системы разных художников. Пабло Пикассо, например, повторял, что он «никогда ничего не ищет», и заранее намеченный эксперимент – это не его случай. Но «нечаянно» им найденное отличалось такой мощью новизны, что при описании любого из его «поворотов» искусствоведы прибегали к термину «эксперимент». Трудно было обозначить иначе то, чего ранее на полотнах не было и что сразу вызывало массу вопросов, недоумений. Каждое неожиданное, «ошеломляющее» произведение и публикой воспринимается как своеобразная «проба пера» или кисти, которая, возможно, останется единственной в своем роде. В письмах Мальро, обращенных к Пабло Пикассо, Марку Шагалу, Оскару Немейеру, Леопольду Сенгору, ясно ошутим интерес к неожиданному, ломающему каноны. Писатель вместе с Марком Шагалом готов отвечать на громкую критику всех, кто счел новую роспись плафона Оперы Гарнье чуждой интерьеру здания и духу искусства, его прославившего.

Мальро старается объяснить, что история искусства – это цепь знаменательных изменений, что попытка сформулировать «законы» (вроде «Поэтики» Буало) мгновенно обесценивается, так как искусство уже ушло вперед, изменило, заменило, переиначило те

правила, которые вроде бы на основании фактов, им же явленных, и были сформулированы. Можно, конечно, видеть в истории искусства смену «систем», «правил», но реально она предстает как череда «метаморфоз». Понятие «метаморфоза» – ключевое для искусствоведческих исследований Мальро и применимо им к любому из столетий. Метаморфоза – знак вечного обновления и движения, отрицание стагнации и вращения по кругу. В известном смысле термин «прогресс» искусства Мальро заменил термином «метаморфозы». Самопроизвольность возникновения метаморфоз – это и есть утверждение вечного «восхождения» все к новым и новым «изобретениям»; изменения, малые «землетрясения» следуют друг за другом. Примитивная схема «прогресса» искусства – сначала подростковая неуклюжесть, потом совершенство, наконец, упадок – в истории и не думает воплощаться: «Абсолютно очевидно, что в процессе творчества происходит скорее не усовершенствование, а перевороты, встряски».

Значение художественных открытий познается не вдруг. Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме заняли место «маяков» лет через 20–30 после своей кончины. Из забвения та или иная фигура извлекается на свет, когда ощутимы точки соприкосновения, когда начинается осмысление, интерпретация.

Отнюдь не все художественные предложения «новаторов» отвечали личным вкусам Мальро. Про некоторые он иронически говорил, что с их помощью автор стремится «спрятаться от Времени в форме». Охотно поддерживая дискуссии, которые разгорались, писатель и министр был уверен, что запреты принесли бы непоправимый вред, ведь с вторжением факторов, внешних по отношению к искусству, нарушилось бы естественное его развитие, возникла бы чуждая природе искусства преграда, сбивающая с ритма извечный ход метаморфоз. Самопроизвольное изживание недугов роста и развития (как происходило во все века и со всеми художественными течениями) прекратилось бы, а энергия, влекущая к новым метаморфозам, иссякла бы. Когда во Франции разгорелась бурная дискуссия вокруг театральной постановки одной из пьес Жана Жене, министр Мальро, взяв слово на заседании Национальной ассамблеи, развернул убедительную аргументацию против запрещения пьесы. «Приводимый вами аргумент, – ответил Мальро предыдущему оратору, – что, мол, эта пьеса оскорбляет ваши чувства, не убедителен. <...> Следуя такой аргументации, нам

172

пришлось бы запретить огромное количество произведений французской готической живописи <...> да и почти все полотна Гойи.<...> Генеральному прокурору не нравилось, как вы знаете, даже заглавие стихотворения Бодлера – “Пададь” (“Charogne”), не говоря уж о “Мадам Бовари”.<...> Мы разрешим играть пьесу “Ширмы” не потому что в ней есть то, что Вам – и вполне естественно – неприятно, а вопреки тому, что это в ней есть. И в стихотворении Бодлера мы восхищаемся не детальным описанием разлагающейся плоти, а финальными строфами».

В ряде своих последующих публикаций, обобщая неприятие любых запретов в сфере культуры, Мальро привел несколько цитат из книг своих единомышленников, квалифицирующих запрет как убийство «потенциального таланта» – он, может быть, еще не развернулся, а может, и не развернется вовсе, но создать благодатную атмосферу для его формирования может только яркая творческая дискуссия, вовлекающая и зрителя-читателя, и самого автора.

Мальро, литературный критик и министр, был убежден, что привлечение к «плодам» культуры широкого читателя-зрителя (в чем и состоит, с его точки зрения, роль открываемых Домов культуры) может рассматриваться тоже как новое качество цивилизации, проявившееся в XX в. Даже всесильное телевидение «не вызывает публичного обсуждения, которое имеет такое большое значение. <...> Все то, что предполагает участие публики, благотворно. Важно и то, что в силу причин, которые еще ждут своего истолкования, ничто не может заменить человеческого общения». Об этом говорил министр Андре Мальро в 1968 г. на открытии Дома культуры в Гренобле, он подчеркивал: «Метаморфозы, которые произведут через поколение такие Дома культуры <...> наверное, будут не столь зримыми, как в Советском Союзе, но, может быть, не менее значительными. <...> Благодаря новым способам распространения произведений культура меняет свой характер».

А в этих новых – согласно Мальро – условиях особую значимость приобретает встреча традиции с экспериментом, наследия прошлого со свежим его восприятием.

Мальро был убежден в том, что каждое новое поколение может «прочитать» страницу прошлого совсем под иным углом зрения, чем она читалась современниками. Мальро приводит в пример трактовку расиновских сюжетов Жаном Жироду и эпизоды из Лафонтена, преобразенные Полем Фаргом, и делает вывод: «Ни-

кто не прогоняет Расина, но с Жироду Расин живет в иных условиях. Никто не заставляет нас читать Расина так, как прочел его Жироду, или Лафонтена – как прочел его Леон Фарг. <...> Но никто уже не сможет читать отныне Лафонтена так, как читал его Ипполит Тэн».

Мальро спорил со сторонниками сохранения «правды произведения». «Правда произведения», по его мнению, – величина эфемерная. Джотто, создававший фрески для часовни в Падуе, был уверен, что просто подражает природе. «Но если это лишь точная копия, чем тогда объяснить наше восхищение непостижимым изяществом мазка?» И далее: «"Понять произведение" – выражение не менее расплывчатое, чем "понять человека"». Современный читатель должен «ввязаться», «заболеть» произведением; возможно, он припишет художнику «замысел, которого у того не было. А собственно, знать наверняка, как и что было задумано художником, – нереально. Читатель же начнет высказывать упреки, что замысел неудачно воплощен. Самый банальный пример – фантастические претензии, предъявляемые, как на суде, многим из новаторов».

Разные эпохи не враждебны друг другу. На страницах «Сида» Корнеля, «Макбета» Шекспира, «Антигоны» Ануя «мы находим то, что *противостоит языку инстинктов*, – это слова, которые выдержали испытание временем».

«Искусство – это средство овладения судьбой», оно позволяет людям осознать «живущее в них, но неведомое им величие и достоинство», – говорил Мальро в середине 1930-х годов. «Цель любой культуры – сохранить или преобразовать идеальный образ человека. Искусство – это антисудьба», – упорно повторял Мальро в последнее десятилетие своей жизни.

Уверенность, что искусство – каковы бы ни были его конкретные «воплощения» – «подымает ввысь» (Б. Пастернак), заставляет думать, размышлять, понимать безграничность и трагизм человеческого удела.

С.А. Гудимова

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Герман Андреев

РУССКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА В ЭМИГРАЦИИ*

Герман Андреев (Герман Наумович Фейн) в Советском Союзе был учителем, эмигрировал в Германию в 1975 г. Был обозревателем парижской газеты «Русская мысль» и сотрудником «Немецкой волны».

Третья эмиграция (1970–1990) создала за границей около ста печатных органов, но автор реферируемой книги рассказывает всего о нескольких так называемых толстых журналах (с. 11).

Журнал «Континент» начал издаваться в 1974 г. в Париже. Его создал писатель Владимир Максимов (настоящее имя – Лев Александрович Самсонов). В СССР он был членом Союза советских писателей, членом редколлегии журнала «Октябрь», эмигрировал в 1973 г. Название «Континент» предложил изгнанный тогда из СССР Александр Солженицын.

Жанры в «Континенте» таковы: проза, поэзия, публицистика, исторические и религиозные размышления, литературная критика. Авторы журнала – известнейшие писатели, поэты и критики: А. Солженицын, В. Гроссман, В. Розанов, В. Некрасов, А. Галич, А. Зиновьев, Б. Парамонов, Н. Коржавин и др. В начале перестройки «Континент» переехал из эмиграции в Москву, «где и выходит до настоящего времени под редакцией критика и литературоведа Игоря Виноградова» (с. 73).

Журнал «Время и мы» начал выходить в Тель-Авиве в 1975 г. Его создатель Виктор Перельман эмигрировал в Израиль в 1973 г.

* Андреев Г. Русская журналистика в эмиграции. Авторы и журналы третьей волны эмиграции. – М.: Новый Хронограф, 2012. – 240 с.

До 57 номера журнал выходил в Тель-Авиве, с 58 номера – в Нью-Йорке. В нем печатались Б. Хазанов, А. Галич, А. Пятигорский, Е. Эткинд, В. Некрасов, С. Липкин, Ф. Горенштейн, В. Аксёнов, Ю. Алешковский, Л. Алексеева, Л. Троцкий, Э. Неизвестный и др.

Сегодня «Время и мы» теперь уже не журнал третьей волны эмиграции, а стал одним из русских зарубежных журналов. Он является либеральным изданием типа «Знамени» и «Нового мира», часто печатает переводы работ иностранных авторов (Генри Миллера, Симоны де Бовуар и др.). В конце 1990 г. в издательстве «Искусство» в Москве вышел «Альманах “Время и мы”», в котором были помещены избранные произведения из многих номеров журнала.

Журнал «Синтаксис» начал выходить в 1978 г. Редакторами и издателями журнала стали Андрей Донатович Синявский и его супруга Мария Васильевна Розанова. Журнал создавался в пригороде Парижа в доме Синявских. Полное название журнала – «Синтаксис. Публицистика, критика, полемика». Художественную прозу журнал, как правило, не публикует. Правда, иногда печатает прозу Абрама Терца, рассказы Ф. Горенштейна и пародии Анатолия Гладилина. Подробно о журнале можно прочесть в книге А.В. Денисенко «Журнал “Синтаксис” в контексте журналистики русского зарубежья» (М., 2013).

Журнал «Страна и мир» выходил с 1984 по 1992 г. Он был создан в Мюнхене правозащитником Кронидом Любарским и писателем Борисом Хазановым (настоящее имя – Геннадий Файбусович). Журнал финансировался Конгрессом США, а прекратил существование в связи с прекращением субсидий. В нем печатались Л. Копелев, В. Войнович, Г. Померанц, Е. Эткинд, Ю. Айхенвальд и др. Журнал постоянно обращался к проблеме соотношения политики и морали и к проблеме прав человека. «Одним из поводов для размышления о гуманистическом и обскурантском векторах развития национального сознания для журнала “Страна и мир” стало празднование тысячелетия Крещения Руси» (с. 139).

Альманах «Стрелец» издавался в США и во Франции с 1984 до 1990 г. как ежемесячник. Инициатор и редактор его издания – Александр Глезер, эмигрировавший в 1975 г. Альманах публиковал не только статьи журналистов – эмигрантов третьей волны, но и работы писателей второй и первой волн, а также произведения дореволюционных авторов (в отделе «Архив»). В последних номе-

рах «Стрельца» за 1989–1990 гг. публиковались московские и ленинградские писатели, литературоведы и критики.

Журнал «Грани» начал выходить в 1946 г. как литературное приложение к политическому журналу «Посев». Журнал «Грани» основали культурные деятели второй волны эмиграции. С середины 1970-х годов подавляющее число авторов «Граней» принадлежало к третьей волне эмиграции. До 1991 г. журнал «Грани» издавался во Франкфурте-на-Майне, а в 1991 г. переехал в Москву. Руководит журналом Татьяна Жилкина. С 1975 г. и до начала перестройки в «Гранях» печатались В. Гроссман, Н. Коржавин, А. Галич, Вл. Корнилов, А. Авторханов, игумен Геннадий (Эйкалович), Ю. Вознесенская, Б. Парамонов, В. Некрасов, И. Ратушинская, В. Аксёнов, В. Солоухин и др. С 1991 г. журнал постоянно издается в Москве.

Журнал «Вестник РХД» (т.е. «Вестник русского христианского движения») издавался сначала в Париже (с 1925 г.), с 1949 г. издавался в Мюнхене, а с 1950 г. – снова в Париже. Редактор журнала – Никита Алексеевич Струве (племянник философа П.Б. Струве). С 1974 г. в выходных данных журнала значится: Париж–Нью-Йорк–Москва. А с 1990 г. «Вестник РХД» печатается в Москве. Журнал постоянно публикует известные произведения русских писателей, проникнутые религиозной тематикой, – А. Ахматовой, И. Бродского, О. Мандельштама, М. Волошина, В. Тендрякова, М. Цветаевой. Регулярно в «Вестнике» печатался А. Солженицын.

«Новый журнал» создан писателем Марком Алдановым (Марк Александрович Ландау) и политическим деятелем М. Цетлиным. Какое-то время журнал редактировал Роман Гуль. В «Новом журнале» печатались представители всех трех волн эмиграции; как эмигрантский журнал он просуществовал 46 лет (с. 221).

Говоря об идейных направлениях эмигрантских журналов, автор реферируемой книги отмечает, что таких направлений было несколько, но два из них следует считать основными. Первое, вдохновляемое А. Солженицыным, ратовало за религиозное и национальное возрождение России. Другое направление отстаивало основные положения демократии и либерализма.

И.Л. Галинская

Е. Проскурина

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ ГАЙТО ГАЗДАНОВА*

В последнее время новым именем в литературном ряду эмигрантов стало имя Гайто (Георгия) Газданова (1903–1971). Вошедший в литературу эмиграции как автор романа «Вечер у Клэр» (1930), Газданов оказался практически забыт, хотя к этому времени был уже автором девяти романов и множества рассказов, а по уровню дарования современники считали его главным соперником В. Набокова. Его творчество вновь было открыто в начале 1980-х годов американским славистом Ласло Диенешем, написавшем о нем первое монографическое исследование.

Осетин по национальности, выходец из семьи с древними корнями, Газданов всю жизнь считал себя русским писателем. Он родился в Петербурге, самом литературном городе России. Однако после окончания его отцом Лесного института семье пришлось уехать в Сибирь. Это был короткий фрагмент в биографии будущего писателя, оставивший в его детской памяти поэтический след, запечатленный в рассказе «Железный Лорд». Дальше начинается время кочевий семьи. В 1911 г. умирает отец, эта трагедия стала самой страшной в жизни Гайто, разрушившей рай его детства.

В 1919 г. Газданов, которому не исполнилось еще и шестнадцати, решает участвовать в Гражданской войне на стороне Добровольческой армии, о чем напишет в своем первом романе «Вечер у Клэр». Участие Газданова в Белом движении не было обусловлено идеологической позицией. Словами своего автобиогра-

* *Проскурина Е.* Автобиографическая одиссея Гайто Газданова. – Режим доступа: www.sibogni.ru/archive/150/1906/

фического героя Николая Седова он скажет: «Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному. Я поступал в Белую армию потому, что так было принято; и если бы в те времена Кисловодск был занят красными, я поступил бы, наверное, в Красную армию». Однако у этого решения помимо юношеского любопытства есть и нравственная мотивация: «Я... все-таки пойду воевать за белых, потому что они побеждаемые», – объясняет Николай свой выбор. Этим открывается одиссея романного героя Газданова, стремящегося в своем жизненном путешествии обрести основы внутреннего самостояния.

После поражения в ноябре 1920 г. Газданов вместе с остатками врангелевских войск отправляется из Крыма в эмиграцию. Пробыв почти год в Галлиполи, в военном лагере, организованном генералом Кутеповым, не выдержав муштры и голода, Газданов бежит в Константинополь, где встречается со своей двоюродной сестрой, балериной Авророй Газдановой, которая помогла брату устроиться в русскую гимназию. После окончания гимназии он перебирается в Париж, работает там портовым грузчиком, мойщиком паровозов, рабочим на автозаводе «Рено», ночным таксистом, в деталях постигая жизнь парижского дна. Этому периоду Газданов посвятил большую часть своей романной прозы, изображающей драму русских эмигрантов.

От своей главной темы Газданов отходит лишь в двух из девяти романов. Это поздние романы «Пилигримы» и «Пробуждение», написанные на французском материале. Однако смена тематики не меняет в них типа героя: в них по-прежнему остается человек с обостренным стремлением к созиданию своей внутренней вселенной.

Если в «русских» романах Газданов выстраивает сюжет из множества впечатлений, размышлений, воспоминаний героя, что сближает их с типом *романа потока сознания* (не случайно современники отмечали сходство газдановского письма с повествованием М. Пруста), то во «французских» полностью отсутствует автобиографическое начало. Это романы-притчи, написанные в нраво-учительном ключе. Их задача – дать читателям пример для подражания. В период их создания Газданова приглашают на работу на радио «Свобода», он занимает пост главного редактора русской редакции. Вместе с этим приходит материальная стабильность и главное – возможность возобновить контакты с Россией, что произошло в 1964 г.

В поздний период у Газданова формируется необходимость активизировать созидательные основания своего письма, что подогревалось его многолетним опытом масонства, базирующегося на универсальных моделях духовных практик. «...Огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир» – так герой «Пилигримов» проговаривает одну из сокровенных авторских мыслей.

Умер Газданов 5 декабря 1971 г. в Мюнхене, но отпевали его в русской церкви при кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем, где он и похоронен.

Т.А. Фетисова

О.С. Сапанжа

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ МУЗЕЙНОСТИ: ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ*

В XXI в. происходит рождение нового понимания музея, т.е. формирование «принципиально новой концепции воплощения музейности» (с. 238). Речь идет о дальнейшем развитии музея в соответствии с новыми социальными вызовами, о создании новых теорий, позволяющих исследовать первопричины феномена музея. Одной из таких теорий является **теория музейности**. Согласно этой теории имеются три периода развития представлений о музее: 1) с XVI в. до 1860-х годов; 2) с 1860-х годов до начала XX в.; 3) первая половина XX в. до 1990-х годов, когда осмысливается феномен музея и музейности.

Культурологическая теория музея и музейности состоит из трех разделов: историческая типология музейности, феноменология музейности, морфология музейности. Историческая типология музейности исследует специфические формы «сохранения исторической реальности в материальных объектах» (с. 241). Феноменология музейности выявляет ряд общих характеристик феномена музейности, позволяющих рассматривать этот феномен как целостность. Морфология музейности есть «стремление зафиксировать как можно больше сфер жизнедеятельности человека» (с. 246).

* *Сапанжа О.С.* Культурологическая теория музейности: Опыт построения // Мир культуры и культурология. – СПб.: Изд-во РХГА, 2012. – Вып. 2. – С. 238–247.

Культурологическая теория музейности, заключает автор, представляет собой научное направление, имеющее ресурсы для дальнейшего развития теории музееведения, «сформированной в соответствии с принципами культурологического подхода» (с. 247). Такова перспектива дальнейшего развития музееведения.

И.Г.

Алексей Шлыков

У ВРЕМЕНИ В КЛИНУ*

Город Клин находится в 65 км от МКАД по Ленинградскому шоссе. Главная гордость города – «небольшой двухэтажный дом, расположенный в стороне от шоссе» (с. 96). В этом доме прожил свой последний год композитор Петр Ильич Чайковский (1840–1893).

Дом-музей был открыт в 1894 г. Здесь Петр Ильич написал свою знаменитую «Шестую Патетическую симфонию», которая была его духовным завещанием и реквиемом по самому себе. Здесь же Чайковский создал «одну из самых чудесных сказок, когда-либо записанных нотами», – балет-феерию «Щелкунчик» (с. 96). Он был написан в 1892 г. по сказке немецкого писателя-романтика Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776–1822) «Щелкунчик и мышинный король» (1816).

Балет Чайковского «Щелкунчик» – «это не просто красивый сюжет, подсказанный немецким романтиком, но исповедь. Премьера, состоявшаяся 6 декабря 1892 года в Мариинке, имела грандиозный успех» (с. 96). Балет «Щелкунчик» постоянно исполняется на новогодних программах и рождественских вечерах.

Дом-музей в интерьере своих комнат воссоздает атмосферу 1890-х годов, а в парке в 2006 г. установлен памятник П.И. Чайковскому.

И.Г.

* Шлыков А. У времени в Клину. Дом-музей Петра Ильича Чайковского // Русский репортер. – М., 2013. – № 50(328), 19–26 дек. – С. 96.

Анн-Катрин Вагнер

ПРЕСТИЖНЫЕ ШКОЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ*

Детям иностранцев, прибывших на жительство во Францию, приходится интегрироваться в республиканские институты, поскольку проявления землячеств в рамках школы часто воспринимаются как потенциальная угроза республиканскому единству. Положение меняется радикальным образом, когда речь идет о детях иностранцев, занимающих высокие служебные посты. В противоположность простым иммигрантам иностранцы, принадлежащие к высшим социальным слоям, располагают во Франции своими собственными образовательными учреждениями. Американские, немецкие, британские и японские школы дают возможность детям, покинувшим родину, обучаться на французской земле по национальным программам, на родном языке, у преподавателей-соотечественников, т.е., можно сказать, что не эти школы интегрируются во французскую систему, а французская система начинает адаптироваться к растущей миграции такого рода с введением в начале 1980-х годов системы французского международного образования.

Самой крупной школой является американская школа в Сен-Клу. Далее следуют британские учреждения в Круасси-сюр-Сен и в Буживаль, немецкая школа в Сен-Клу, испанские и итальянские школы, японская школа в Монтини-ле-Бретоне, а также шведская начальная и малая израильская школы в Париже.

* Вагнер А.-К. Престижные школы международной культуры // Логос. – М., 2013. – № 1(91). – С. 168–186.

Семьи, приезжающие из других стран, в большинстве своем отдают детей в англосаксонские школы. В случае поступления в эти школы дети иностранцев или французов должны доказать удовлетворительное знание языка и культуры страны выбранной школы.

Если национальность детей в школах может быть разной, то социальное и профессиональное положение их родителей очень схоже. Основной чертой, характеризующей профессии отцов, является преобладание должностей, связанных с международными отношениями. Социальная однородность – первое условие, которое объясняет тесные коллективные связи в этих школах.

Иностранные учреждения не зависят от французских образовательных ведомств, их работа соотносится с институциями своих стран. Язык, на котором ведется преподавание, программы, экзамены – все соответствует требованиям родной страны. Эти школы более приближены к сфере дипломатии, чем образования. Сотрудники посольств и родители учеников в этих школах частые гости.

Обособленное положение этих школ в стране призваны подчеркнуть – и символически, и практически – разнообразные пространственные маркировки. Часто здания защищены стеной или кустарником, видео- или переговорными устройствами. Все это способствует ощущению, что вход в эти охраняемые места доступен лишь для избранных. Большая часть международных школ обосновалась вдали от населенных центров, что сокращает возможности учителей и учеников покидать территорию школы. Контакты детей с их непосредственными соседями сокращаются, а школьные связи, напротив, укрепляются. Эта удаленность объясняет также и родителей знакомиться друг с другом, чтобы организовать доставку детей в школу.

Чувство социальной близости лишь усиливается рассеянностью мест проживания семей. Это объясняется редкостью школ, отвечающих столь специфическим запросам. Особенности календарного ритма усиливают эффект пространственной локализации. Обычный для родной страны ритм школьных занятий часто отличается от французского. Особенно значимы различия с японской школой: в Японии начало учебного года приходится на апрель. Не совпадает и повседневный ритм: в американских и немецких школах во второй половине дня занятий нет. Несовпадение школьных ритмов с французскими становится символическим напоминанием

семьям об их особом положении во французском обществе и в то же время препятствует установлению отношений с французами. «Международные» и «местные» ученики оказываются разделенными в пространстве и времени. Экспатриированные дети развиваются в универсуме, где им постоянно напоминают об их внешнем положении по отношению к стране проживания.

В этих очень обособленных «маленьких обществах» все делается для того, чтобы дети усвоили весьма определенный угол зрения на вещи. Несмотря на то что в этих школах программа обучения приближена к национальной, дети развиваются в среде, сильно отличающейся от той, с которой они могли бы соприкоснуться в своей стране. Дети погружаются в среду, где все имеет опыт иммиграции. Иностранные и международные школы формируют среду, в которой мобильность является нормой, а стабильное место проживания – исключением. Состав учеников в классе изменяется в течение всего года вместе с приездами и отъездами, связанными со служебными переводами родителей. В подобном окружении дети склонны воспринимать такой стиль жизни как «естественный» и для всего остального мира.

Эти школы – места, где пересекаются международные траектории. И для проникновения в эту среду крайне важны международные навыки, и в первую очередь лингвистические. Международные школы позволяют овладевать языками не только формально, но и практически, дают возможность постоянно общаться с их носителями, освоиться с акцентами и манерами говорить. Но успешное общение зависит не только от лингвистической компетентности. Важную роль здесь играет овладение школьниками «базовыми правилами взаимодействия». Именно совместная социализация позволяет членам одной группы одинаково интерпретировать «скрытые сообщения», которые содержатся в перемене тона, многозначительном жесте, намеке или рассчитанной паузе. Знание этих правил и умение ими пользоваться определяют то, что называется тактом, сметливостью или дипломатией.

Понятие дипломатии как умения обеспечить успешное общение с представителями других культур является центральным для понимания социальной значимых качеств, производимых школой, и той модели, к которой неявным образом отсылает обучение. Помимо передачи знаний школа ставит своей целью сопровождать ребенка на различных стадиях его физического, эмоционального и

морального развития. Особое значение в этих образовательных учреждениях имеет спорт. Кроме того, во всех школах ученики участвуют в многочисленных театральных, музыкальных, фото-кружках, кружках информатики и др.

Отношения между преподавателями и учениками задаются как личностные и эмоциональные, а к детям применяется индивидуальный подход. В основе индивидуального подхода лежит доступность преподавателей и администраторов школы.

Эффект интеграции в школьных институциях, которые создают элиту как обособленную группу, часто подразумевает формальный разрыв с семьей. В школах для детей иностранных топ-менеджеров корпоративный эффект, наоборот, основан на интеграции семей в институцию. Именно насыщенность связей между родителями и школой обеспечивает и укрепляет сплоченность группы. Дело в том, что эти школы созданы как ответ на специфический запрос семей, проживающих в иммиграции. Во Франции иностранная семья сжимается до родителей и детей, а мест для общественной жизни немного. Именно школа становится местом, где завершается семейное воспитание и структурируются группы, способные коллективно осуществлять передачу присущих им свойств.

Разрыв с внешним миром, значимое место спорта и религии, заполнение школьного и свободного времени, отношение к личности как к социальной идентичности, не сводимой к школьной, напоминают «тотальное воспитание» в некоторых иезуитских колледжах. Такого рода образование нацелено на то, чтобы изменить идентичность ученика, приобщить его к «международному духу». Смешение национальностей призвано создать новый тип учеников, способных проявлять международные открытость, терпимость и понимание.

Т.А. Фетисова

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ О ЧАПАЕВЕ

Издательский дом газеты «Комсомольская правда» с 2013 г. начал выпускать серию «Великие советские фильмы». Первый том этого издания посвящен фильму 1934 г. «Чапаев», он содержит сведения о режиссерах и актерах и их фото. К книге также прилагается диск с фильмом¹.

В титрах «Чапаева» сказано, что сценарий и постановку осуществили **братья Васильевы**. Однако автор книги напоминает, что Васильевы были «никакие не братья» (с. 13), просто однофамильцы. И даже их отцы не были родственниками. Между тем дальнейшие фильмы также создавались «братьями Васильевыми». Георгий Николаевич Васильев (1899–1946) был заслуженным деятелем искусств РСФСР (1940), а Сергей Дмитриевич Васильев (1900–1959) был народным артистом СССР. Следующий их совместный фильм «Волочаевские дни» (1937) рассказывал о приамурских партизанах.

Фильм «Оборона Царицына» о Гражданской войне не понравился Сталину, запретившему снимать вторую серию. Фильм делался во время войны в 1942 г., а Сталина играл Михаил Георгиевич Геловани (1892/93–1956).

В 1943 г. Васильевы создали фильм «Фронт», который был снят по одноименной пьесе А.Е. Корнейчука и призван объяснить поражения первых месяцев Отечественной войны. После смерти Георгия Васильева Сергей Васильев снял фильм «Герои Шипки» (1955). Это был советско-болгарский фильм.

¹ Горелов Д. «Чапаев». – М.: ЗАО «Издательский дом Комсомольская правда», 2013. – 61 с.

Российский писатель Дмитрий Андреевич Фурманов (1891–1926) выпустил роман «Чапаев» в 1923 г. Считается, что этим романом Фурманов заложил основы эпической формы в советской прозе и создал яркий типический образ героя – современника, легендарного участника Гражданской войны. Фурманов придумал начдиву фамилию «Чапаев»; источники утверждают, что фамилия Василия Ивановича была «Чепаяев». В устной речи он стал «Чапай». Фурманов вывел в своем романе Чапая «незаконнорожденным сыном дочери казанского губернатора и проезжего циркача» (с. 23). Но семья комдива категорически возражает против этого уже в третьем поколении.

В фильме «Чапаев» комиссара Фурманова играет артист Борис Блинов, а роль Чапаева исполнил режиссер и актер Борис Андреевич Бабочкин. Леонид Кмит создал образ бесшабашного и вздорного адъютанта Петьки. Анку-пулеметчицу сыграла жена Сергея Васильева Варвара Мясникова, которая снималась также и в других фильмах Васильевых. Борис Чирков сыграл крестьянина, «которому некуда податься» (с. 51).

В 1941 г. создатели фильма «Чапаев» получили Сталинскую премию, а вождь страны велел организовать Госфильмофонд – «крупнейшее фильмохранилище в мире, сравнимое по объему коллекции только с Парижской и Нью-Йоркской синематеками» (с. 53).

И.Л. Галинская

Ю. Щербинина

**БЕС ПИСАТЕЛЬСТВА.
ОБ ЭВОЛЮЦИИ ГРАФОМАНИИ***

Болезненное влечение к бесполезному сочинительству, патологическое стремление к созданию претендующих на обнародование текстов – таково общеизвестное определение графомании. Сами же графоманы называют себя непризнанными, непонятыми, недооцененными, и это позволяет им без стеснения выставлять на публичный суд текст сомнительного качества и рождает у пишущего иллюзию собственной уникальности и презумпции личной правоты. Графомания – это не мания создания формы, а мания навязывания себя другим.

Графомания в России – явление особое, которое С. Бойм определил как «массовое осложнение от высокой болезни литературы». Она выражается не просто в желании писать, но и в желании быть литератором. Героическое житнетворчество писателя, соперника вождей, вдохновляет графомана не меньше, чем сам акт письма. Однако механизмы и стратегии существования графомании с течением времени эволюционируют.

На рубеже XX–XXI вв. особо громкое звучание обретает идея «искренней графомании», превратившаяся из давнего бытового представления в новую концепцию изящной словесности. Слово «графоман» уже не выглядит ругательным и нередко употребляется в значении «многопишущий автор», «плодовитый писатель». Графомания начинает рифмоваться с любовью к письму и преданностью литературе. Очевидны «сочувственная» графомании и ее

* *Щербинина Ю.* Бес писательства. Об эволюции графомании. – Режим доступа: magazines.russ.ru/voplit/2013/1/s21.html

«прославляющая» тенденции. Слово «графоман» попадает в названия сетевых изданий, писательских клубов, книжных магазинов и самих литературных произведений, повествующих о людях отнюдь не бесталанных.

Ни экономические трансформации, ни обрушение политических идеологий ничуть не пошатнули позиций графомании, она замечательно встроилась в парадигму постиндустриальной культуры. Причина этого не только консьюмеризм, но одна из ключевых особенностей сегодняшнего коммуникативного пространства, которую можно сформулировать как «ты есть, только пока говоришь, ты существуешь лишь в момент речи».

Современный человек «приговорен к говорению». Ему необходим постоянный эффект присутствия коммуникации. Остановка или отсутствие речи тождественны исчезновению. И прав лишь говорящий, а молчащий априори не прав. В этом смысле графомания – письменный аналог *логореи*, ставшей негласным способом выживания в нынешней речевой действительности.

В борьбе с боязнью забыть или быть забытым человек подвержен двум страстям: высказываться по любому поводу и оставлять за собой «последнее слово» где бы то ни было. Так из внутриличностной склонности графомания постепенно вырастает в социальный комплекс.

Графоманию новейшей формации можно определить как некое «типовое» или «усредненное» письмо, сформированное социокультурными установками и личными амбициями пишущего. Графоман следует лишь общему вектору моды, повинуетя актуальным трендам, задающим режим и формат создания текстов.

Заметно нивелировались критерии, по которым бездарный текст негласно отбраковывается если не от талантливо, то хотя бы от просто профессионально написанного. Прагматика подмяла под себя эстетику, и качество произведения стало определяться престижностью, популярностью и продаваемостью. Слово «творческий» все чаще понимается как «талантливый», и наоборот. При этом быть человеком творческим нынче и престижно, и статусно, и выгодно.

Наряду с контекстным отождествлением понятий таланта и творчества у последнего (примерно с 1990-х годов) появляется синоним – «креатив». Проникший сначала в бизнес-лексикон как дословная калька с английского («творчество»), этот термин проч-

но поселился в самых разных областях. Креатива сейчас ждут не только от представителей творческих профессий, но и от офисного клерка, ресторанного повара и т.д. Между тем разница между творчеством и креативом такая же неощутимая, как между малоодаренным писателем и выдающимся графоманом. Наиболее значимым отличительным признаком, вероятно, следует считать источник и характер производства. Так, в отличие от собственно творчества, креатив – это процесс в большей степени механический и инициированный извне. Креатив есть творческий акт, обусловленный прежде всего социальной ситуацией, а не движением души.

Сегодняшнее изобилие откровенно графоманских произведений – во многом следствие тотального стремления к увеличению оборотов потребления и навязчивого желания бесконечно самовыражаться, действуя в русле модных трендов и откликаясь на общественные запросы. В писатели подаются уже не только политики и телеведущие, но и врачи, спортсмены, певцы и др.

Здесь к графомании тесно примыкает производство *паразитных* текстов – созданных за счет эксплуатации чужих произведений с целью выгодной репрезентации, повышения статуса пишущего. Там, где не хватает собственных идей, начинаются спекулятивные манипуляции с уже созданными произведениями. Бес писательства заявляет о себе не только в художественном сочинительстве, но вообще во всех областях и видах деятельности, предполагающих генерирование текстов, – в науке, журналистике, администрировании и многих других. Здесь более всего возможны и ожидаемы крайние формы паразитирования – переработка заимствованных текстов в виде механической компиляции либо вовсе плагиата. Эти мошеннические технологии текстопорождения во многом стимулированы ажиотажом вокруг новых форм материального поощрения: балльной оплатой по индексу научного цитирования, спецпремиями за опубликованные статьи, монографии, расчетом авторских гонораров по количеству печатных знаков.

Таким образом, графомания не просто существует, но специально стимулируется, целенаправленно поощряется и активно культивируется целыми общественными системами и социальными институтами.

Т.А. Фетисова

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

И.Л. Галинская

СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ

Монах Русской православной церкви, основатель Троицкого монастыря под Москвой (ныне это Троице-Сергиева лавра) Сергей Радонежский (1314–1392, даты условные) родился в селе недалеко от Ростова Великого в семье боярина Кирилла и был назван Варфоломеем в честь апостола Варфоломея. Юный Варфоломей учился в церковной школе вместе с братьями. Около 1328 г. обедневшая семья переехала в город Радонеж (современный Сергиев Посад). После смерти родителей Варфоломей и его старший брат Стефан основали пустынь посреди глухого Радонежского бора. Стефан вскоре уехал в Богоявленский монастырь, а Варфоломей принял постриг под именем *Сергия*. Вскоре к нему в обитель стали присоединяться иноки, и образовался монастырь. Сергей Радонежский подавал всем пример своим смирением и благочестием. В обитель начали обращаться за благословением православные – от крестьян до князей.

Сергий Радонежский является основателем общежитийного устава, который приняли все русские монастыри. Он также активно поддерживал объединительную и национально-освободительную политику князя Дмитрия Донского (1350–1389). Сергей Радонежский постоянно молил Бога о разрешении всех бесчисленных духовных и житейских нужд своих современников. Сергей Радонежский причислен церковью к *лику святых* в 1452 г. «Житие Сергия» было написано монахом Епифанием Премудрым в 1417–1418 гг.

Академик В.О. Ключевский (1841–1911) в «Курсе русской истории» писал, что есть имена исторических людей, живших в определенное время, которые превратились в народную идею, выйдя

из границ времени, когда жили их носители. К таким именам относится и имя Сергия Радонежского. Художник А.Д. Кившенко (1851–1895) создал картину «Посещение великим князем Дмитрием Сергия Радонежского перед выступлением в поход на татар», на которой преподобный Сергей стоит во главе группы иноков.

И.Л. Галинская

АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ

В 2008 г., когда российское телевидение проводило общественный конкурс-опрос «Имя России», первое место телезрители отдали святому благоверному великому князю Александру Невскому.

Александр Невский родился 30 мая 1220 г. в семье князя Ярослава Всеволодовича, младшего сына Всеволода Большое Гнездо, в городе Переяславле (ныне – Переяславль-Залесский). Он был крещен в Спасо-Преображенском соборе, который сохранился по сей день. В 1225 г. пятилетний Александр был в этом же соборе посвящен в воины, т.е. ему был учинен «княжеский постриг».

Княжение 16-летнего Александра в Великом Новгороде началось в 1236 г. Спустя четыре года, в 1240 г. на Русь напали шведы, которые стремились захватить устье реки Невы, Ладогу, Новгород, чтобы контролировать всю Восточную Прибалтику.

20-летний князь Александр Ярославич выступил со своим войском против отряда шведов под командованием Биргера Ярля и разгромил их на реке Неве. Эта битва принесла князю Александру общерусскую славу и прозвище «Невский».

В том же 1240 г. немецкие рыцари-крестоносцы Ливонского ордена начали наступление в районе Пскова, они двигались в новгородские пределы. В 1242 г. князь Александр Невский выступил со своими дружинами в поход против немцев. Главная битва состоялась на льду Чудского озера, отчего она получила в истории название Ледового побоища. Летопись «Житие Александра Нев-

ского» говорит, что «на замерзшем озере нельзя было льда видеть, ибо покрыт он был кровью»¹.

После Чудской битвы на Русь начали совершать набеги литовцы, засевшие в городе Торопце. В 1245 г. Торопец был взят войсками князя Александра Невского, а западные границы Руси были защищены от набегов воинственных соседей. В 1243 г. на Руси началось монголо-татарское иго, когда хан Батый обосновался со своим войском в районе Нижней Волги. Теперь русские князья «должны были ехать к Батыю и из его рук получать княжеский ярлык»². При внуке Батыя Менгу-Тимуре Александр Невский в 1252 г. становится великим князем Владимирским, верховным правителем всех Русских земель. Историки государства Российского считают, что великий князь Александр Невский ослабил тяготы монголо-татарского ига своей умелой политической деятельностью и дипломатией.

Александр Невский скончался в 1263 г. от тяжелой болезни. В 1547 г. на церковном Соборе «состоялось причисление святого благоверного князя Александра Невского к лику общероссийских святых»³.

¹ *Малягин В.* Святой благоверный князь Александр Невский. – М.: ООО «Даниловский благовестник»: М.: ЗАО ИД «Комсомольская правда», 2013. – С. 62.

² Там же. – С. 73.

³ Там же. – С. 143.

И.Л. Галинская

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Французский писатель Марсель Пруст (Marcel Proust) родился в 1871 г. в богатой семье профессора-медика Андриана Пруста. Учился Марсель в парижском лицее Кондорсе. Писать начал очень рано. Еще в лицее Марсель Пруст вместе с несколькими соучениками выпускал небольшой литературный журнал «Пир». В 1896 г., когда ему было 25 лет, Марсель Пруст издал первую книгу, сборник рассказов «Утхи и дни», предисловие к которому написал Анатоль Франс.

Свой знаменитый роман «В поисках утраченного времени» («*À la recherche de temps perdu*») Марсель Пруст начал писать в 1909 г. и работал над ним всю жизнь. Роман состоит из семи книг, причем некоторые из них являются двухтомными. Это полубиографический модернистский роман. В первой книге «В сторону Свана» (в новейшем русском переводе – «По направлению к Свану») рассказчик по имени Марсель пишет о своем детстве и о дружбе родителей с Шарлем Сваном. Пруст предложил издательству «Нувель ревю франсез» опубликовать эту книгу, но ему отказали. Тогда он в 1913 г. опубликовал ее за свой счет в издательстве Бернара Грассе.

Вторая книга цикла («Под сенью девушек в цвету») была опубликована в 1919 г., и в этом же году получила Гонкуровскую премию. В этой книге рассказчик Марсель повествует об отношениях со своими подругами. Книга «У Германтов» рисует замок семьи Германтов и его обитателей. Книга «Содом и Гоморра» посвящена природе половых извращений.

Первые четыре книги цикла «В поисках утраченного времени» вышли при жизни Марселя Пруста. Он их редактировал и правил.

В 1922 г. Марсель Пруст скончался. Он с детства болел астмой, а умер от воспаления легких.

Три последних книги цикла – «Пленница», «Беглянка» и «Обретенное время» – вышли в 1923–1927 гг. Их редактировал и надзирал за публикацией брат писателя Роберт.

Роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» оказал большое влияние на художественную литературу Европы в XX в. Роману не только подражали, но и пародировали его. В 2011 г. был снят двухсерийный телевизионный фильм по роману. Рецензент журнала «New York Review of Books» назвал книгу самым уважаемым романом XX в.

И.Л. Галинская

К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН

Художник Кузьма Сергеевич Петров-Водкин родился в 1878 г. в Хвалынске Саратовской губернии в семье сапожника. Отец его был единственным и непьющим сапожником в уездном городе, а дед был известным на весь Хвалынский алкашом, отчего семья получила прозвище «Водкины», которое впоследствии стало частью фамилии.

В 15 лет Петров-Водкин окончил четыре класса приходского училища и отправился в Самару учиться на железнодорожника, но не сдал вступительный экзамен, не сумев написать сочинение на тему «История России». Затем он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1904 г.

В 1910 г. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин стал членом художественного объединения «Мир искусства» (1898–1924), созданного в Петербурге А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым. Он работал как график и театральный художник. Над своим знаменитым полотном «Купание красного коня» К.С. Петров-Водкин начал работу весной 1912 г.

В журнале «Вокруг света» Макар Дмитриев рассказывает, что художник не собирался изображать символический сюжет, а предполагал создать бытовую сцену деревенского купания лошадей. «В какой момент деревенская лошадь превратилась в чудо-коня, неизвестно»¹. На роль прототипа всадника есть несколько претен-

¹ *Дмитриев М.* Богемная троица // Вокруг света. – М., 2013. – № 11(2878), Ноябрь. – С. 36–37.

дентов, включая писателя Владимира Набокова, но кто из них изображен на финальной версии картины, остается неизвестным по сей день.

Картина «Купание красного коня» впервые была показана публике на выставке объединения «Мир искусства» в 1912 г. Она висела над дверью зала. В журнале «Аполлон» ее назвали «высоко поднятым знаменем, вокруг которого можно сплотиться»¹. А когда началась Первая мировая война, К.С. Петров-Водкин сам сказал, что именно поэтому он и написал свое «Купание красного коня».

В 1920-е годы Петров-Водкин создавал картины на революционные темы в романтико-патетическом стиле: «1918 год в Петрограде» (1920), «Смерть комиссара» (1928), а также портреты, натюрморты и портретно-жанровые композиции. До 1938 г. преподавал в Академии художеств. Он был и неплохим писателем, ему принадлежат автобиографические книги «Хлыновск» и «Пространство Эвклида».

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин скончался в Ленинграде в 1939 г.

Окрашивая коня в красный цвет, полагает Макар Дмитриев, К.С. Петров-Водкин использовал традиции российской иконописи, где красный цвет был символом величия жизни. Как образ стихии родной земли конь часто присутствует в произведениях русской литературы. Это и «птица-тройка» у Гоголя, и летящая «степная кобылицы» у Блока².

¹ Дмитриев М. Богемная троица // Вокруг света. – М., 2013. – № 11(2878), Ноябрь. – С. 36.

² Там же. – С. 37.

В.А. Луков

**УИЛЬЯМ ДАВЕНАНТ,
МЛАДШИЙ СОВРЕМЕННИК ШЕКСПИРА***

Уильям Давенант, он же Д'Авенант, сэр (1605–1668), английский драматург и поэт, родился в Оксфорде в семье трактирщика. Существует легенда, которую сам Давенант активно поддерживал, о том, что У. Шекспир был не только его крестным, но и его отцом. Давенант получил прекрасное образование в Оксфордском университете, был пажом герцогини Ричмондской, затем стал пажом лорда Брука, после смерти которого был вынужден искать средства к существованию и для этого начал писать пьесы. Лучшими его пьесами признаны «Love and Honour», «Platonic Lovers», «The Wits».

Давенант неизменно поддерживал короля Карла I в его борьбе с индепендентами – главной силой пуританского по идеологии и раннебуржуазного по содержанию движения, в конечном счете приведшего к английской буржуазной революции. На него сыпались милости двора, в 1637 г. он получил придворную должность «поэта-лауреата».

Когда в 1640 г. восставшие шотландцы разбили отряд королевских войск и завладели Ньюкаслем, Давенант, находившийся в королевских войсках, попал в плен и был посажен в тюрьму. Там он написал поэму «Гудиберт», которая в дальнейшем принесла ему признание как поэту.

Запрещение в 1642 г. пришедшими к власти пуританами театров нанесло большой удар по творческим планам Давенанта. Но к

* *Луков В.А.* Уильям Давенант, младший современник Шекспира. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/Lukov_William-Davenant/

концу правления Кромвеля законы уже не исполнялись со всей строгостью, у самого Кромвеля появился интерес к театру, и начали устраиваться закрытые спектакли, к чему, очевидно, имел отношение Давенант. Он нашел лазейку в законодательстве: пуритане осудили драматические театры, поскольку других к моменту запрещения не было. Давенант решил создать оперный театр по образцу европейских, где под новым для тогдашней Англии именем опер возобновил прежние драматические представления, чем внес большой вклад в развитие английской драмы даже в такое неблагоприятное для театра время.

С приходом в 1660 г. к власти короля Карла II и наступлением эпохи Реставрации Давенант со своими опытами по преобразованию театра оказался самым востребованным драматургом и театральным деятелем. Произведения и постановки Давенанта стали образцами для нового поколения драматургов и деятелей театра эпохи Реставрации. Следует особо отметить, что Давенант был автором адаптаций шекспировских произведений к новым условиям английской сцены.

Т.А. Фетисова

И.Л. Галинская

НЕЛЬСОН МАНДЕЛА

Первый чернокожий президент Южно-Африканской Республики (ЮАР) Нельсон Мандела родился в 1918 г. Он учился в школе (где учительница дала ему вместо африканского имени английское – Нельсон), в институте-интернате Клакбери, в нескольких университетах. В 1943 г. Мандела впервые принял участие в акции протеста против повышения цен на проезд в автобусах. В 1944 г. он стал членом Африканского национального конгресса, начал принимать участие в борьбе против режима апартеида, т.е. наиболее крайней формы расовой дискриминации.

В 1961 г. Нельсон Мандела уже возглавил борьбу против режима апартеида. В 1962 г. Мандела был арестован властями и заключен в тюрьму Йоханнесбурга. Тогда он был приговорен к пяти годам тюремного заключения, но в 1964 г. его уже приговорили к пожизненному лишению свободы. Он находился в заточении в одиночной камере тюрьмы на острове Робен близ мыса Доброй Надежды. Всего Нельсон Мандела провел в заключении 27 лет, причем его переводили из тюрьмы в тюрьму.

Во время заточения Манделы многие международные СМИ оказывали давление на южноафриканские власти, используя в своих публикациях лозунг «Освободите Нельсона Манделу!». Мандела вышел на свободу в 1990 г., а в 1991 г. стал лидером Африканского национального конгресса. Его партия принимала участие в переговорах об отмене режима апартеида. В 1993 г. Нельсон Мандела был удостоен Нобелевской премии мира.

В 1994 г. Нельсон Мандела стал президентом ЮАР и занимал этот пост до 14 июня 1999 г. За время своего президентства Нель-

сон Мандела предпринял ряд важных социально-экономических реформ по преодолению неравенства людей в Южной Африке.

Нельсон Мандела скончался в возрасте 96 лет 5 декабря 2013 г. в своем доме в пригороде Йоханнесбурга.

И.Л. Галинская

ЮРИЙ ЛОТМАН

Известный литературовед и культуролог Юрий Михайлович Лотман родился в 1922 г. в Петрограде. В 1939 г. поступил на филологический факультет Ленинградского университета. Будучи на втором курсе, в октябре 1940 г. он был призван в армию. Во время Великой Отечественной войны служил в артиллерии, был контужен, награжден орденами и медалями. В 1946 г. был демобилизован и продолжил учебу.

В 1950 г. Ю.М. Лотман начал работать старшим преподавателем Педагогического института в Тарту, где в 1952 г. защитил кандидатскую диссертацию «А.Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Н.М. Карамзина». С 1954 г. он начал работать в Тартуском университете профессором и заведующим кафедрой русской литературы. В 1961 г. в Ленинградском университете он защитил докторскую диссертацию на тему «Пути развития русской литературы последекабристского периода».

В 60-е годы создается тартуско-московская (или московско-тартуская) семиотическая школа во главе с Ю.М. Лотманом. Эта школа объединила ученых из Тарту и Москвы. Входящие в школу ученые (А.М. Пятигорский, Б.М. Гаспаров, Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров и др.) стремились совместить лингвистику и математику, исследовали бинарные оппозиции в культуре. Школа распалась в середине 80-х годов XX в.

Основные труды Юрия Михайловича Лотмана посвящены истории русской литературы и общественной мысли конца XVIII – середины XIX в., а также проблемам теории литературы XX в. Это «Лекции по структуральной поэтике» (1964), «Структура художе-

ственного текста» (1970), «Анализ поэтического текста. Структура стиха» (1972), «Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”: комментарий» (1980, 2-е изд. 1983), «В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь» (1988) и др.

С конца 60-х годов Ю.М. Лотман наряду с историей литературы начал заниматься исследованием культуры. Тезисы его доклада «О построении типологии культуры» появились в 1966 г. Два выпуска сборника «Статьи по типологии культуры» вышли в 1970 и 1973 гг. Книга «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» появилась в 1973 г. «Культура и взрыв» и «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)» вышли в 1992 и 1993 гг.

Юрий Михайлович Лотман был ученым с мировым именем. В 1977 г. он стал членом-корреспондентом Британской академии наук, в 1987 г. его избрали членом Норвежской академии наук, в 1989 г. он стал академиком Шведской королевской академии наук. И естественно, Ю.М. Лотман был членом Эстонской академии наук, поскольку он жил в Тарту, где скончался в октябре 1993 г. и похоронен на кладбище Раади.

Труды Ю.М. Лотмана постоянно переиздаются не только в Прибалтике и России, но и в других странах. Ниже приводится аннотация к лотмановскому учебнику по русской литературе, выпущенному в Москве в 2000 г. издательством «Языки русской культуры»: «Учебник Ю.М. Лотмана открывает перед читателем еще одну грань этого великого ученого, исследователя литературы, культуры, семиотики – его талант педагога. <...> Многогранность книги позволяет рекомендовать ее широкому кругу читателей: учащимся, студентам, преподавателям, всем, интересующимся русской культурой и наследием Ю.М. Лотмана».

Константин Мильчин

СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК*

В ноябре 2013 г. в Париже скончалась бывшая советская правозащитница Наталья Горбаневская. Она родилась в Москве в 1936 г., училась на филологическом факультете МГУ. В 1956 г. Горбаневская была впервые арестована, поскольку раздавала листовки, осуждавшие советское вторжение в Венгрию. Когда ее освободили, в 1957 г. она была отчислена из МГУ. В 60-е годы Горбаневская полностью включилась в диссидентское движение, стала одним из издателей правозащитного бюллетеня «Хроника текущих событий», который распространялся в самиздате.

В 1968 г. вместе с шестью другими диссидентами Наталья Горбаневская вышла на Красную площадь, протестуя против ввода войск Варшавского договора в Чехословакию с целью подавления Пражской весны. Диссиденты сидели на краю тротуара на Красной площади, держа над головой плакаты протеста. Участников демонстрации избили, посадили в машины и отвезли в милицию. Горбаневскую отправили на принудительное психиатрическое лечение.

В 1975 г. Наталья Горбаневская эмигрировала во Францию и начала публиковаться в зарубежных прогрессивных изданиях, а в 2010 г. стала лауреатом «Русской премии». «Она была одним из самых ярких диссидентов-шестидесятников» (с. 58). Лозунг той демонстрации гласил: «За вашу и нашу свободу!» В своих воспоминаниях Наталья Горбаневская писала позже, что «можно стать

* *Мильчин К.* Свободный человек. Что оставляет нам поэт и правозащитница Наталья Горбаневская // Русский репортер. – М., 2013. – № 48(326), Дек. 5–12. – С. 58–59.

свободным и в тот момент, когда теряешь свободу и идешь в тюрьму» (с. 58).

К. Мильчин цитирует стихотворение Горбаневской, в котором она говорит: «Я стихослагатель, печально не умеющий солгать» (с. 59).

И.Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Моник де Сен Мартен

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ПРЕВОСХОДСТВА*

Представители французской аристократии, уверенные в незыблемости своего положения, важности семьи, имени и титула, обладающие достаточным капиталом, который передавался по наследству, относились к школе, особенно государственной, с большим недоверием. Семья и род полностью контролировали воспитательный процесс.

Вплоть до Второй мировой войны воспитание детей аристократов в раннем возрасте доверялось по большей части гувернанткам, английским или ирландским няням, затем австрийским или французским учительницам и было четко ориентировано на обучение светским навыкам – манере держать себя, здороваться, говорить и отвечать каждому в соответствии с его рангом, способности надлежащим образом нести свой знатный титул и распоряжаться унаследованным капиталом. Представители этого класса должны были помнить все имена, титулы, звания, при помощи которых они должны обращаться к людям. При этом важнее всего для молодого аристократа было научиться вести себя при любых обстоятельствах «естественно», уметь соблюдать правила либо, наоборот, нарушать их с естественным видом. Сдержанность и скромность, умение говорить и отвечать, а еще важнее – умение молчать и не задавать неуместных вопросов, задавая лишь те, что следует – всему этому уделялось внимания тем больше, чем выше было положение, занимаемое в пространстве знати. То есть для

* *Де Сен Мартен М.* Воспитание чувства превосходства // Логос. – М., 2013. – № 1(91). – С. 187–217.

старшего сына они были важнее, чем для младшего, для герцога – важнее, чем для графа, и т.д.

С самого раннего возраста дети высших классов эти навыки традиционно усваивали не по учебникам хороших манер или сборникам эпистолярного жанра, но на личном примере старших, что создавало иллюзию врожденного качества.

Распорядок дня у детей и подростков был очень плотный: уроки чтения, письма, счета, катехизиса, музыки, рисования или вышивки, физические упражнения, прогулки в избранных местах, светские визиты, игры не оставляли свободного времени; дети находились под постоянным контролем. Расписание выполнялось с абсолютной точностью и почти никогда не менялось, что также способствовало освоению светских манер. Будучи суровым и строгим, такое воспитание не исключало, однако, периодов свободного времени и отдыха, в основном в доме бабушек и дедушек. Для детей устраивались чаепития, балы, приемы, визиты.

Во время прогулок со взрослыми дети получали практические знания об управлении хозяйством, о садоводстве, банковском деле и т.д. Но приобщение детей к различным практикам было также направлено не столько на получение знаний, сколько на выработку умения выдерживать свою роль в обществе, которая для каждого была заранее определена.

Большое значение в аристократической среде придавалось религиозному воспитанию. Подготовка больших церемоний, участие в мессах, паломничествах, крестных ходах особенно поощрялись среди девочек. Однако по сути целью всех религиозных мероприятий опять же являлось скорое усвоение светской религиозной культуры, вписанной в телесные практики, и автоматическое чтение молитв, чем духовного опыта. Такое религиозное воспитание до сих пор сохраняет свое значение для представителей провинциального дворянства Франции.

Домашнее воспитание для подростков аристократов сменялось так называемыми академиями, предлагавшими план обучения, воплощающий нечто среднее между «дворянским невежеством» и «коллежской наукой». Обучение в академиях, где большое внимание уделялось физическим упражнениям и знаниям, непосредственно готовящим к «ремеслу» дворянина, которого нельзя было бы спутать с буржуа, вполне отвечало ожиданиям дворянства.

Со временем воспитание аристократических навыков теряет свою первостепенную роль в воспитании молодых поколений. Эта тенденция раньше других затронула старинное «дворянство мантии» (дворянство, ведущее свои родословные со времен Крестовых походов и даже раньше. – *Прим. реф.*) и парижской аристократии, немного позднее – старинное «дворянство шпаги» (дворяне, получившие титул от короля за гражданскую службу. – *Прим. реф.*) и дворянские семьи в провинции. Отчасти это связано со все возрастающей необходимостью приобретения профессии, что не распространялось на девушек, принадлежавших к наиболее консервативной части дворянства.

Обучение манерам и правилам вежливости, воспитание вкуса происходит теперь менее церемонным и явным образом и не так строго. Вне семьи социализация ребенка может принимать все более разнообразные формы. При этом жизнь в аристократической среде по-прежнему дает примеры того, что принято делать, а что нет. Семейное воспитание по-прежнему остается главным источником воспитания чувства отличия и веры в это отличие, якобы отделяющее их от других.

Но уже в XVII в. бурный рост переживают колледжи, появившиеся с конца XV в. по инициативе «братьев общей жизни», университетских реформаторов, иезуитов и протестантов. А в 1760–1770-х годах после изгнания иезуитов при наиболее престижных колледжах открываются пансионы, принимающие наряду с сыновьями дворян и офицеров значительное число детей чиновников и представителей либеральных профессий. Поначалу дворяне не торопятся отправлять в эти заведения своих сыновей, по-прежнему отдавая предпочтение академиям. Однако со временем все большее число детей аристократов будут поступать в колледжи, успех которых растет вследствие улучшения качества образования.

В отличие от мальчиков, девочки еще долгое время продолжали получать исключительно домашнее воспитание, в том числе в отроческие годы. Однако с конца XVI в. некоторые религиозные братства начинают открывать школы, предназначенные для дочерей дворян. В XIX в. образовательные конгрегации переживают эпоху расцвета, их число увеличивается до 400. Но при этом между различными монастырями и пансионами всегда существовала четкая иерархия: например, монахини и ученицы из Сакре-Кёр имели в основном аристократическое происхождение, в то время

как в Уазо дочери аристократов учились с дочерьми крупных буржуа. Эти учреждения разнились также методами воспитания и стилем отношений между монахинями и ученицами. Так, в Сакре-Кёр акцент делался на формировании «сильных женщин», отличающихся развитым чувством долга, самообладанием, умеющих справляться с любой ситуацией и держаться в обществе, в то время как в Уазо усилиями монахинь и учительниц семейные ценности и простота культивируются в обстановке менее суровой, но и менее аристократической.

Эти частные школы, характеризующиеся большой социальной однородностью, в действительности поощряли развитие эндогамии: относительно большое число их учениц выходили замуж за братьев или кузенов своих одноклассниц. И хотя уже долгое время не существует таких частных школ, где большинство учеников имели бы аристократическое происхождение, дворянские семьи до сих пор отдают предпочтение таким заведениям, как Уазо, Любек, Ла Тур, Сент-Мари, ле Сакре-Кёр, способствующим укреплению чувства принадлежности к привилегированной группе.

До недавнего времени французская аристократия сторонилась системы государственного образования (за исключением лицеев), относясь к нему с недоверием и даже враждебностью. Однако игнорировать систему государственного образования становилось все сложнее – наличие государственных дипломов при устройстве на работу стало требоваться все чаще, а сами семьи беднели. В связи с этим произошел переход от преимущественно семейного способа воспроизводства к способу воспроизводства, в котором доминирует школа.

Исходя из данных статистики, можно сделать вывод, что большинство наследников дворянских семей в настоящее время посещают высшие школы и факультеты, дающие, скорее, поливалентное и широкое, нежели специализированное, образование. Молодых аристократов особенно привлекают наиболее общие предметы или же те, что связаны с искусством подать себя, быть в обществе, управлять и заведовать людьми и материальными ценностями. Среди этой категории молодежи наблюдается неуклонный рост интереса к Национальной школе управления. Именно там оказались в полной мере востребованы их качества и благородные манеры. Выпускникам этого заведения открывается дорога

не только в дипломатию, но также в высшие органы власти, министерские кабинеты, престижные администрации.

Начиная с 1960-х годов постоянно организуются новые вузы, также предназначенные для молодых аристократов, менее престижные, чем Национальная школа управления, однако не лишённые социальной ценности. Они в основном специализируются в управлении, маркетинге, рекламе, связях с общественностью.

Несмотря на то что дети аристократов все чаще поступают в вузы, это не означает, что они всерьёз заинтересованы в получении образования. Как правило, они небрежно относятся к учебе и часто ее бросают. При этом они бравируют своим нерадивым отношением к занятиям. Среди лауреатов Национального конкурса практически нет учеников, которые имели бы знатное происхождение. Молодые аристократы, посещающие престижные вузы, как правило, ожидают от своего обучения получения общего образования, а также степени, которая легитимировала бы «естественные» качества, полученные ими в наследство от семьи и в ней культивируемые.

Т.А. Фетисова

Дмитрий Исаев

ДЕМОНИЗИРОВАННАЯ ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТЬ*

Всплеск иррационального страха и отвращения к гомосексуальности не кажется случайным, поскольку все указывает на то, что гомофобия становится государственной политикой, которая, по словам известного французского социального психолога Сержа Московичи, – «рациональная форма использования иррациональной сущности масс».

Борьба с «пропагандой гомосексуализма» на самом деле есть канализация неутраченной внутренней тревоги, которую испытывают граждане России, занятые поисками утерянной идентичности. Гомосексуалы здесь выступают в роли удобного врага, разрушителя старых «православных», «истинно русских» ценностей.

Исторический скачок 1990-х годов не повлек за собой изменения отношения к человеку. Он так и не стал главной ценностью. Юридическая нормализация гомосексуальности, не подкрепленная признанием общества на право каждого на непохожесть, осталась пустой формальностью. Напротив, людское разнообразие стало сильным раздражающим фактором для тех, кто ностальгирует по тоталитарной модели.

Противники гомосексуальности считают ее патологией. Однако процесс исследования этого феномена американскими психиатрами, который начался в 1950-х годах, привел к выводу, что гомосексуальность не имеет отношения к психопатологии. Американская психоаналитическая ассоциация признала, что «сексуальная ориентация и психическое здоровье являются независимыми па-

* Исаев Д. Демонизированная сексуальность. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/oz/2013/1/10i.html>

параметрами личности и что гомосексуальная ориентация сама по себе не является признаком патологии. Знание о сексуальной ориентации человека ничего не говорит о его психологическом здоровье и зрелости, его характере, его внутренних конфликтах, его объектных отношениях или о его целостности».

17 мая 1990 г. решением общего собрания Всемирной организации здравоохранения (ВОЗ) гомосексуальность была вычеркнута из списка психических заболеваний. В 1995 г. ООН внесла нарушение прав сексуальных меньшинств в перечень нарушений основных прав человека. Официальная российская медицина присоединилась к МКБ-10 (Международная классификация болезней 10-го пересмотра) в 1999 г., тем самым признав все ее положения.

Излюбленным тезисом гомофобов является то, что гомосексуалы порочны по своей природе и потому представляют серьезную угрозу для детей. Однако, как показывают многочисленные исследования, к реальности это не имеет никакого отношения.

Так, американка Кароль Дженни с коллегами проанализировала за определенный период истории болезней всех детей, подвергшихся сексуальному насилию в Денвере. Из 352 случаев в 269 преступник был идентифицирован. Гомосексуалов среди растлителей оказалось только двое, т.е. меньше одного процента.

Проблема воспитания лесбийскими парами детей обычно рассматривается в двух плоскостях: насколько адекватными («нормальными») родителями являются геи и лесбиянки и как отражается на сексуальных наклонностях детей постоянное общение с гомосексуальными родителями.

Тщательно проведенные исследования показали, что подход однополых пар к воспитанию детей значимо не отличается от подхода обычных, и нет никаких доказательств, что качество воспитания связано с сексуальной ориентацией родителей. Более того, известно, что гомосексуальные родители часто оказываются более ответственными, более нацеленными на воспитание детей, поскольку решение об усыновлении обычно принимают крайне обдуманно.

Обследование детей геев по таким параметрам, как психическое здоровье, коммуникабельность, успеваемость в школе показали, что они в целом не отличаются от детей из обычных семей.

Что касается влияния гомосексуальных родителей на сексуальную ориентацию детей, то, согласно выводам многочисленных

исследователей, гендерная идентичность, гендерное поведение и сексуальная ориентация детей формируются практически одинаково в обычных и гомосексуальных семьях.

Показательно, как сильно зависит отношение общества к гомосексуалам от его информированности. По данным национального исследования США, в 1970 г. более 70% респондентов полагали, что гомосексуалы – преподаватели и молодежные лидеры представляют собой опасность для детей как потенциальные совратители. Широкое публичное обсуждение проблемы с участием специалистов существенно изменило картину: национальный опрос в США 1999 г. показал, что опасения по поводу совращения детей геями готовы разделить лишь 19% мужчин и 10% женщин, для лесбиянок цифры и того меньше (9% мужчин и 6% женщин).

Т.А. Фетисова

Дэн Хили

ТРАДИЦИОННЫЙ СЕКС И ПОДАВЛЕНИЕ ВОЗВРАЩЕННОГО*

В июне 2013 г. в России вступил в силу закон о защите детей «от информации, пропагандирующей нетрадиционные сексуальные отношения». Фрейдю понятие «традиционных сексуальных отношений» показалось бы, конечно, безграмотным и совершенно бессмысленным». В связи с этим возникает вопрос, как вообще в России возникло понятие «традиционный секс»?

Исторический процесс модернизации сексуальной сферы в России XX в. исходил из прочно утвердившегося мифа об изначальной сексуальной невинности человека. Сталинские идеологи преобразовали положение о сексуальной невинности в классовую теорию «естественной» гетеросексуальности. Именно этот, возникший еще при Сталине миф о естественной гетеросексуальности и лежит в основе нынешней одержимости традицией.

Идея о том, что Россия не подвержена сексуальным порокам, имеет богатую родословную. Еще до революции сексуальные отклонения считались в российских образованных кругах плодами цивилизации. Распространение образования, экономическое развитие и успехи медицины должны были преодолеть сексуальную безграмотность.

И после революции сексуальное поведение пролетариата считалось естественным, свободным от мелкобуржуазного ханжества, в основе своей добродетельным, в отличие от буржуазной сексуальности. Девиантное сексуальное поведение объяснялось потерей

* *Хили Д.* Традиционный секс и подавление возвращенного. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2013/5/10x-pr.html>

ориентиров в период революции, Гражданской войны и НЭПа. Просто сексуальность населения требовала заботы и времени: коммунистического и медицинского воспитания, сексуального просвещения, поднятия пролетарской сознательности в вопросе женской эмансипации, санитарно-гигиенической работы, но также и времени, которое требуется для подъема социалистической экономики и создания условий, благоприятных для естественного выражения целомудренной по своей сути сексуальности. В целом громадный исторический скачок, совершенный благодаря революции, позволял надеяться, что сексуальные пороки Запада, в том числе и гомосексуализм, не укоренятся в русской почве.

Очевидно, что термин «традиционный секс» является постсоветским изобретением, поскольку в советское время открытый публичный разговор о сексе был практически невозможен. Можно предположить, что модель «традиционного секса» опирается на сталинские и советские установки, подразумевающие замалчивание сексуальных проблем, бесконфликтность гендерных отношений и физиологическую жизнерадостность. Места для фрейдовской модели гетеросексуальности с присущими ей конфликтностью и динамизмом просто не оставалось. Считалось, что рассказывать молодежи о нормальной сексуальности не нужно. Обсуждения подобных проблем воспринимались как признак излишней сексуальной озабоченности, как искусственная стимуляция сексуального желания, которое могло вылиться в распущенность. Гендерные отношения, расстроенные лишениями 1930-х и страшными потерями 1940-х годов, оставались проблемой, которую партия решала посредством нескончаемых призывов к материнской любви и ответственной семейной жизни.

Говоря о «традиционном сексе», современные комментаторы с ностальгией вспоминают именно этот воображаемый мир сексуальной немоты, гендерной гармонии и полных радости и нежности «естественных» отношений. Однако в последние десять лет произошел отказ от официальной стратегии, рассчитанной на возврат «традиционного секса» посредством речей и уговоров, и была разработана более интервенционистская политика, направленная на проникновение в частную жизнь и насаждение государственной идеологии «традиционного секса» и семейных отношений.

Власть сделала акцент на идеологическом партнерстве с Русской православной церковью, что существенным образом измени-

218

ло аргументацию, которой могут пользоваться гомофобно настроенные политики. Когда священнослужитель поясняет, почему религия запрещает однополые браки, понять его гораздо проще, чем сексопатолога, описывающего стадии полового созревания подростков. Кроме того, связь с русским православием «национализирует» гомофобную политику государства гораздо сильнее, чем психологические или медицинские доказательства. Теперь защита молодежи от опасной информации о «нетрадиционных сексуальных отношениях» приобретает национальное измерение.

Понятие «традиционных сексуальных отношений» никогда прежде не фигурировало в российской юридической практике. В предыдущих редакциях закона говорилось о необходимости ограничения информации о таких формах сексуальности, как мужеложество, лесбиянство, бисексуальность, трансгендерность. Но подобный список был слишком явно нацелен на конкретные группы граждан, и реакция Запада на закон, прямо нарушающий права человека, вынудила законодателей отказаться от списка сексуальных идентификаций. Их место занял неопределенный термин «нетрадиционные сексуальные отношения», под которыми в законе понимается все новое, чужое и, следовательно, нерусское. Миф о русской невинности оказался закреплен в законе в виде юридического термина «традиционные сексуальные отношения».

Т.А. Фетисова

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест
2014 № 3(70)

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 10/VI – 2014 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 13,75. Уч.-изд. л. 10,0
Тираж 300 экз. Заказ № 61

**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**