

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Дайджест
Культурология

4 (71)
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. предсе-
дателя, *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 гума-
нит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:
Галинская И.Л., гл. ред., и др. – М., 2014. – (Сер.: Теория и
история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.).–
№ 4 (71) / Ред.-сост. вып. Галинская И.Л. – 236 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>A.П. Романова, Е.В. Хлыщева, С.Н. Якушенков, М.С. Топчев.</i>	
Чужой и культурная безопасность	7
<i>Л.А. Софонова, Н.М. Куренная.</i> Автор – читатель –	
исследователь	28

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>A.В. Михайлов.</i> Эстетические идеи немецкого романтизма	34
Год культуры в России.....	36
<i>Владимир Антонов.</i> Неофициальное искусство: Развитие, состояния, перспективы	38

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>И.Л. Галинская.</i> Три рассказа Дж.Д. Сэлинджера в Интернете	43
<i>А.Н. Баханов.</i> Революционное умопомрачение (Александр Блок и 1917 год)	46
<i>Виктор Ерофеев.</i> Госпатриотизм и Тёркин.....	48
«Шекспировский вопрос».....	49
<i>Александр Беляев.</i> Басё – наше все	51

<i>Вероника Зусева.</i> Поэзия с гандикапом (О «гражданственных» стихах)	55
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>М.Г. Арановский.</i> Музыка и мышление	58
<i>Марина Лобанова.</i> Сущность музыки в эпоху барокко. Гармония мира и музыкальная гармония.....	67
<i>Павел Яблонский.</i> Пендерецкому – многая лета, а пока 80	69
<i>М.Г. Арановский.</i> Заметки об архитектоническом слухе и музыкальной логике	76
<i>Т. Злотникова.</i> Парадокс о метафоре гендерного понимания актерской специфики	81
<i>Елена Бориц.</i> «Интервизуальные парадигмы» книжной гравюры и их истоки.....	84
<i>Елена Бориц.</i> Восприятие книжной гравюры иконографии живописи рококо в первой половине – середине XVIII в.	89

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>И.А. Бондаренко.</i> Эстетика древнерусского города	92
<i>В.П. Даркевич.</i> Аргонавты Средневековья	113
<i>Рафаэль Мандресси.</i> Вскрытие и анатомия	124
<i>Жорж Вигарелло.</i> Искусство привлекательности: История телесной красоты от ренессанса до наших дней.....	127
<i>Жорж Вигарелло.</i> Тело короля.....	140
<i>Д. Антонов, М. Майзулис.</i> Проклятые деньги Иуды Искариота	146
<i>Жорж Вигарелло.</i> Упражнения и игры.....	149
<i>Рой Портэр, Жорж Вигарелло.</i> Тело, здоровье и болезни	157

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

- Андрей Афанасьев.* Небесные лики земных владык 161

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

- Бенно Темпел.* Символ и образ: Курение в искусстве с XVII в. 164
М.Г. Давидова. Архитектура, символика, иконография раннехристианского храма..... 168

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

- Эйлин Рибейро.* Мода и мораль 178
Кристин Бар. Политическая история брюк 185
П. Рам Манохар. Курение и аюрведическая медицина в Индии..... 192
Тания Поллард. Радости и опасности курения в Англии начала Нового времени 194
Френсис Робичек. Ритуальное курение в Центральной Америке 197
Мэттью Хилтон. Курение и общение..... 200

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

- Татьяна Александрова, Людмила Коваль.* Пашков дом 202

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

- Андрей Сахаров – совесть мира 206

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Л.А. Посадская.</i> Советская повседневность в художественных текстах (1920–1990-е годы)	209
<i>А. Архипова.</i> Про пятак под пяткой	214
<i>Михаил Алексеевский.</i> Денежная магия для чайников: Конструирование заговоров на богатство в постсоветской России	216
<i>Дмитрий Громов.</i> Манипуляции с деньгами в спонтанных городских практиках	220
<i>Жан-Жак Куртин.</i> Зеркало души	223
<i>А. Архипова, Я. Фрухтман.</i> Приманю деньги быстро и дешево: Денежная магия в современной России	225
<i>В. Головин.</i> «Биржа фантиков»: Детские игровые деньги	229

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Юлия Щербинина.</i> Вначале было слово.....	232
--	-----

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

***А.П. Романова, Е.В. Хлыщева,
С.Н. Якушенков, М.С. Топчиев***

ЧУЖОЙ И КУЛЬТУРНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ*

В монографии исследуется проблема восприятия Чужого, анализируется самый широкий спектр вопросов, связанных с данным феноменом, от эволюции в массовой культуре некоторых вымыселенных существ до политических конструктов мультикультурализма.

Книга состоит из предисловия, трех глав и заключения. В предисловии подчеркивается, что отношение к Чужому является своеобразным маркером уровня развития общественного сознания. «Идентификация Чужого и формирование его статуса в обществе были и продолжают быть важнейшими культурообразующими факторами. Ни одно общество не может функционировать, не соприкасаясь с Чужим» (с. 4). Взаимодействие с ним происходит как напрямую, так и опосредованно. Отношение к Чужому – это лакмусовая бумага общественного развития, «определеняющего гуманитарную составляющую общественного дискурса» (там же). Чужой выступает в качестве онтологического, эпистемологического и аксиологического феномена, формирующего нашу действительность. Но комплексный анализ Чужого во всех его проявлениях демонстрирует всю сложность этого феномена. «В формировании образа Чужого скрыт ряд архаичных паттернов, которые могут актуализироваться в самых разных обществах: и развитых, и не-

* Романова А.П., Хлыщева Е.В., Якушенков С.Н., Топчиев М.С. Чужой и культурная безопасность. – М.: РОССПЭН, 2013. – 215 с.

развитых. Выявление этих глубинных слоев может помочь познать не только скрытые угрозы, таящиеся в экстремистских проявлениях отношения к Чужому, но и глубинные процессы формирования общественного сознания» (с. 5). Как отмечают авторы, все это позволяет назвать Чужого не только неким зеркалом, отражающим наше истинное лицо, но и «оптическим механизмом, в котором, как в кривом зеркале, отражаются все наши гримасы, страхи или наше иллюзорное Я» (там же). Активное проникновение Чужого в нашу среду несет в себе ряд плюсов и минусов. Они не всегда осознаются обществом и часто воспринимаются однобоко и, как правило, в негативном ключе. В связи с этим в обществе постоянно муссируется множество лозунгов, призванных привлечь внимание общества к угрозе, якобы исходящей от Чужого. Эта тревога, как и сами попытки манипуляции общественным сознанием, усиливается в критические периоды развития общества, в частности, в периоды современных экономических кризисов, когда «Чужак – мигрант из развивающихся стран, готовый выполнять работу за более низкое вознаграждение, угрожает благополучию жителей многих стран» (там же). Он плохо инкорпорируется в культурный ландшафт страны, в которой он вынужден проживать. В конечном счете многие ученые и политики приходят к осознанию проблемы Чужого и необходимости реагирования на культурную угрозу, связанную с данным явлением.

Первая глава **«Чужой как объективная реальность, данная нам в ощущениях»** посвящена рассмотрению следующих сюжетов: 1. *Чужой, мы тебя боимся: феноменология Чужого*. 2. *Эволюция образа Чужого в истории и культуре*. 3. *Отчуждение Чужого*. Повышение интереса к теме «Другой / Чужой» в последнее время не случайно. О нем нам постоянно напоминают СМИ, художественная и публицистическая литература, кинематограф, а также наша повседневность. «Даже вчера еще спокойная, политкорректная Европа начинает взрываться агрессивными демаршами против Чужого. Тема Чужого становится одним из главных сюжетов современности, разворачивающимся в двух плоскостях, как в объективной реальности, так и в плоскости рефлексии: философской, художественной, политической. Корни этой проблемы уходят в глубокую древность и носят антропологический характер» (с. 7–8). В традиционных обществах и в классическую буржуазную эпоху, где дихотомия «Свой – не-Свой» была достаточно устоявш-

шейся, а мобильность очень слабо выраженной и субъективное время текло гораздо медленнее, «чужой мир был также враждебен и опасен, но он уравновешивался стабильностью и целостностью своего мира» (с. 9). Архаическое общество с его относительно узко ограниченным социумом достаточно четко очерчивало круг «своих», но с течением времени границы этого понятия становились все более и более расплывчатыми. В европейских культурах постепенно исчезает понятие рода, размывается этническая и религиозная принадлежность, трансформируется понятие семьи. «Человек начинает сам конституировать, а подчас и конструировать социальное пространство. Однако продуцируя все более усложняющийся реальный мир и еще более разнообразный виртуальный, человек европейской культуры чувствует себя все более одноким и незащищенным. Для него понятие «свой» становится все более расплывчатым» (там же).

На уровне философской объективации происходит скорее осмысление Другого, нежели Чужого, но эти два понятия часто используются как синонимы. Еще античные философы осознали необходимость концептуализации Чужого или Другого. В платоновском диалоге «Софист» можно найти обсуждение проблемы Иного, причем интересно то, что ведет этот диалог чужеземец. «Осознавая, что Иной или Чужой существуют как бы в некоей зависимости от нас или своей противоположности, Платон тем самым постулировал единую природу бинарной системы, два члена которой неразрывно связаны друг с другом» (с. 12). Образы Другого / Чужого активно обсуждались и другими античными и средневековыми учеными: Геродотом, Страбоном, Исидором Севильским и др. Новый взлет интереса к Другому / Чужому активизируется в эпоху Просвещения, которую «можно было бы даже назвать эпохой конструктивного Чужого. Французы как никто другой вдруг обнаружили тягу к Чужому. Благодаря многим французским просветителям Чужой стал неким эталоном, внешней рефлексией, к которой начали прибегать французские писатели и философы» (там же). Новый уровень интереса к этой проблеме начинается с «Феноменологии духа» Гегеля, где он приходит к выводу об антагонизме между двумя мыслящими субъектами (Я и Другой), ведущими смертельную борьбу друг с другом. «С этого момента можно говорить о появлении линии страха и антагонизма в анализе Другого / Чужого» (с. 13). Дальнейшее развитие эта проблема

получает в работах многих блестящих философов конца XIX – начала XX в. (Ф. Ницше, Э. Гуссерль, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер, М. Бубер, Ж. Деррида, Э. Левинас, Ж. Лакан, Б. Вальденфельс). Ссылаясь на мнение В.А. Подороги, авторы отмечают, что тема Другого становится демаркационной линией между классической и современной философией.

В классической феноменологии, начало которой положил Гуссерль, проблема Другого носит прежде всего гносеологический характер, она связана в первую очередь с принципиальной возможностью понимания Другого как другого *ego*, поскольку «основная концептуализация этого Другого основана на нашем собственном Я» (с. 13). По сути дела мы конституируем (в терминологии Э. Гуссерля) или даже конструируем (в терминологии П. Бергера и Т. Лукмана) образ Другого исходя из наших собственных представлений о самих себе. «Это так называемый трансцендентальный опыт вчувствования Другого» (там же). С точки зрения феноменологии за всем этим стоит важный герменевтический вопрос о возможности понимания Другого *в принципе*. «Сама постановка этого вопроса в метафизической плоскости говорит о внутренней сложности проблемы, которая выходит на поверхность в форме социальных противоречий и конфликтов, поскольку жизненный мир, будучи априорно фактором объективной действительности, представляет собой на самом деле результат интенционального конституирования сознания различных субъектов» (с. 14). Таким образом, у позднего Гуссерля эта проблема выходит за рамки чисто гносеологической и включает в себя категорию «жизненного мира», а процесс понимания Другого рассматривается через призму отношений своей культуры и иной культуры. И здесь возникает вопрос о «включенности системы чужого жизненного мира в мой жизненный мир и о принципиальных последствиях такого включения, поскольку категории одного мира будут видоизменять категории другого» (там же).

Не случайно в последнее время в СМИ все чаще ставится вопрос не об адаптации Чужих к европейской культуре и традициям, а об адаптации европейцев к жизненному миру мигрантов. «Мы уже способны понять и принять инаковость чужого жизненного мира, но когда он находится за пределами нашего, не покушается на основы *нашего бытия*» (там же).

Проблематика Другого становится краеугольной и для Э. Левинаса, в феноменологической концепции которого человек онтологически одинок. Прежде всего он одинок перед лицом смерти, а смерть есть «кардинальное Другое».

В более поздних философских и культурологических исследованиях термин «Другой» все чаще заменяется термином «Чужой». Особое внимание было обращено к Чужому П. Рикёром в его работе «Я-сам как другой».

Некоторый прорыв в изучении Чужого был сделан учеными, придерживающимися постколониальной теории, которая была во многом порождена теорией деконструкции, нашедшей свое отражение как в трудах постмодернистов, так и в работе Э. Сайда «Ориентализм», основополагающей монографии, посвященной и постколониальной теории, и проблеме Чужого.

Весьма активно образ Другого с политической точки зрения обсуждался в работах М. Фуко и Ц. Тодорова. Такой интерес к проблеме связан, вероятно, с тем, что процессы глобализации и активизация миграционных потоков изменили этническую и культурную картину мира. «Чужой, мыслившийся ранее где-то далеко, вдруг оказался рядом в соседнем доме или на соседней улице. Происходит столкновение лицом-к-лицу (Левинас), не сулящее нам ничего хорошего. Мы инстинктивно стремимся отдалить от себя Чужого, закрыться от него, исключить его из своего социума» (с. 17). Чужой опасен, поскольку он покушается на наше пространство, как географическое, так и социокультурное. Правда, периодически мы пытаемся на уровне рефлексии нейтрализовать наше отношение к Чужому. В феноменологии Б. Вальденфельса Чужой рассматривается как звено в пространстве «Между». Пространство «Между» – «это пространство диалога и пространство порядка» (с. 19). Причем речь здесь идет о двух феноменологических концепциях порядка. Одна, восходящая к Античности, универсалистская, в которой собственное Я расширяется до пределов Чужого. Другая, принадлежащая Новому времени, исходит из ограниченности личности нормами закона и морали. Уже гуссерлевская феноменология пронизана этой двойственностью. С одной стороны, акт общения – это акт присоединения к единому целому, сообществу, т.е. коммуникация. И в то же время наличие «Между» означает разделение Я и Другого. «Я конституируется по контрасту с Ты» (с. 20). Вальденфельс пытается смягчить эту разделенность

тем фактом, что образ Чужого в любом случае складывается из элементов Своего, т.е. «это проекция себя вовне» (с. 20).

Как отмечают авторы, в современную эпоху глобального переселения народов Чужой превращается из образа в концепт, из факта в фактор не только культуры данного этноса, но и всех культур, включенных в орбиту его движения. «И феноменологически это концепт не гносеологической, а онтологической парадигмы» (с. 21). Существует два полюса в восприятии Чужого. Один полюс – это явление ксенофобии и формирование образа Чужого как страшного, опасного, угрожающего нашему миру или как неприятного, недостойного, отталкивающего. Другой полюс – формирование толерантного отношения к чужому как к Другому, восприятие его как инаковости, но не враждебности, «как способа познания себя в зеркале не-Я» (с. 23).

Прослеживая эволюцию образа Чужого в истории и культуре, авторы выдвигают предположение, что само наличие концепта «Чужой» свидетельствует о некой зрелости общества. «На ранних стадиях своего развития общество, как ни странно, не нуждалось в Чужом. Да и Другой там представлен весьма своеобразно» (с. 26). Враг, пленник в любой момент может стать своим, может быть принят в семью и быть усыновленным. Но это не означает, что племенное общество совершенно лишено антиномичного отношения к Чужому. «История полна примеров, когда племенное общество стремится полностью избавиться от враждебного чужого, сведя его существование на нет» (с. 32).

В полной мере Чужой в его современном понимании появляется в период разложения племенного общества, когда «на фоне формирования тождества происходит складывание новой идентичности, порой даже на основе нескольких этнических компонентов. Но и здесь этот конфликт с “чужим” еще слабо выражен» (с. 33).

Принятие христианства князем Владимиром ускорило процесс формирования образа Чужого в среде русских, в результате которого кочевые народы степей окончательно превратились в «поганных», а «образы некоторых представителей половцев начали обрастиать фантастическими деталями, все больше напоминая сверхъестественных существ» (там же). Но подобная ситуация с конструированием образа Чужого характерна не только для православия. «Практически все мировые религии способствовали укреплению

роли антагонистического образа Чужого в общественном дискурсе очень многих стран» (с.33). Вся история средневековой Европы изобилует примерами антагонистического отношения к Чужому.

Особую роль в формировании идеи Чужого сыграло Просвещение. «Эпоха Просвещения не только трансформировала образ Чужого в романтическом ключе, но и породила неподдельный интерес к его бытованию, выразившийся в многочисленных трудах, описывающих Чужого в самых разных аспектах проявления его культуры» (с. 34). Проблема Чужого оказалась зажатой между двух полюсов: с одной стороны, западный мир стремился познать Чужого и с этой целью стимулировал развитие таких «наук о Чужом», как этнология и антропология, география и история, а с другой стороны, Чужой постоянно находился в зоне экономических интересов Запада, стремившегося максимально использовать преимущества своего военного и экономического доминирования. Такая ситуация продолжалась вплоть до второй половины XX в., когда мощная волна антиколониальной борьбы смела создаваемую многими веками колониальную систему, а с ней и сами традиционные образы Чужого.

Конец XX в. ознаменовался новым подходом к восприятию Чужого. «В силу начавшегося процесса глобализации мир все больше утрачивал привычные границы между странами. Новые средства коммуникации, повышение мобильности и принципы постмодернизма стирали культурные границы. Западное общество вдруг обратило свое внимание к другим культурам» (с. 35). Это повлекло за собой возрождение интереса к античным авторам в попытках выявления принципов построения образа Чужого. Античных авторов чаще всего интересует не так уж много фактов о Другом. Прежде всего, его внешность. «Тело Чужого просто обязано отражать его отличие, которое очень важно обнаружить, зафиксировать его в определении» (с. 38). Тело Чужого всегда гипертрофировано или гротескно, в нем нет гармонии, у него «неправильные» глаза, неправильное лицо и т.д. «Чужой – это экзоэтническая и даже экзантропологическая парадигма, поэтому очень часто образ Чужого так подвержен гротеску» (с. 39). Как правило, Чужой экстраординарен, т.е. он не соответствует нашему привычному взгляду на человека. «Вид язычника или иноверца всегда ужасен, он вызывает страх, так как само существование подобного человека в собственно антропоморфном обличии поставлено под сомнение. Его

легче представить с песьей головой, чем с человеческой» (с. 42). Помимо внешности, двумя важнейшими маркерами «чужестности» являются алиментарные (пищевые) и сексуальные пристрастия Чужого. «Особенно важно то, что и как ест Чужой. Его пищевые привычки удивляют, смешат или даже раздражают нас. Алиментарные пристрастия Чужого – вот критерий его близости или удаленности от нас» (с. 43). Вместе с тем в отношениях с Чужим еда становится, соответственно, одним из главных маркеров толерантности. «Мы проявляем гостеприимство, разделяя с Чужим нашу еду, хвастаемся своим застольем и своей кухней или, наоборот, – стремимся к изоляции наших пищевых ресурсов от Чужого...» (с. 45). Что касается проблемы сексуального поведения как маркера «чужестности», авторы подчеркивают, что секс и Чужой – две тесно переплетенные темы. «Начиная с Геродота человек стремится познать сексуальную сторону Чужого» (с. 46). Описывая разные народы, Геродот очень часто обращает внимание на их сексуальные традиции. «Их сексуальные нравы – один из главных критериев их “человечности” или дикости для древнегреческого историка...» (с. 46).

Итак, еда, одежда (или ее отсутствие) и секс – вот три столпа, на которых зиждется образ Чужого.

В конструировании тела Чужого (ксеноморфизме), как утверждают авторы, мало что изменилось за последние несколько тысячелетий. «Как и в седой древности, нас волнуют те же самые культурные маркеры: внешность Чужого, его алиментарные, вестиментарные, сексуальные традиции» (с. 49).

Огромную роль в понимании чужой телесности играют сказки и мифы. «Сказочные персонажи – лучший иллюстративный материал в этом вопросе, достаточно вспомнить тело Бабы Яги или Кошечь...» (там же). С пеленок мы узнаем о Другом, учимся его распознавать и приходим во взрослый мир уже со сложившимся стереотипом телесности, «но здесь нас поджидает еще большее разнообразие тел Другого и еще чаще разнообразие лиц Другого» (с. 51). Как замечают авторы, эта зацикленность на лице Другого просто поразительна. Часто именно лицо начинает обозначать Другого, заменять его и представлять. Здесь мы встречаемся с простой метонимией (*pars pro toto*), т.е. обозначением части вместо целого. Причем лицо в данном случае выступает метасимволом, призванным обозначить значимость объекта.

Что касается ситуации в СССР и затем в России, авторы отмечают поразительную «зацикленность» российского дискурса на Другом и Чужом, но находят этому простое объяснение. «Русский мир, а за ним и российская ментальность в целом формировались в пограничье, т.е. в столкновении с Другим и даже Чужим» (с. 52). Этот фактор «промежуточности» особенно усилился с приходом на Русь монголов. «Лицо Чужого постоянно напоминало о себе, иногда волновало, но часто пугало, заставляя относиться к Чужому настороженно» (там же). Но авторы отмечают, что опасения «потери своего лица» чаще всего были у русских скорее надуманными, чем реальными, поскольку, будучи «пограничным народом», русские активно использовали достижения других культур, делали их своими, «впитывая не только вещи, но и Лица», растворяя их в себе, становясь Другими, но оставаясь при этом собой.

И в XXI в. перед нами, по словам авторов, стоят те же задачи – не только увидеть подлинное лицо Другого, но и научиться общаться с ним. «Обезличенные герои или чудища с гипертрофированными лицами, порожденными нашими страхами, не должны преследовать нас... Встреча лицом к лицу должна происходить не в субъективном монологе национальных фантазий, а в конструктивном диалоге, в котором каждый стремится понять Чужого» (с. 57). Итак, у нас нет иного пути, кроме пути по направлению к Чужому. Формирование внутреннего или внешнего врага не способствует априори формированию идентичности. «Вступая на путь конфронтации с Чужим, мы должны понимать, что Чужой – это не только страхи перед лицом неопределенности и нашей неспособности адекватно оценить происходящее. Чужой – это мощный культурный маркер, который указывает на определенное развитие общества и это общество направляет» (там же).

Третий параграф первой главы посвящен вампирам, зомби, монстрам и прочей «нечисти», которая издревле «угрожала» роду человеческому. В общественном сознании, как правило, создается свой виртуальный образ Другого, который не всегда основан на каких-либо реальных фактах, следовательно, подчеркивают авторы, мы часто имеем дело с моделью иллюзорной, вымышленной или даже фантастической. «Именно этот факт натолкнул нас на мысль о необходимости еще больше углубиться в область фантастики и посмотреть, как в ней формируются эти вымышленные миры, и попытаться понять, почему в то или иное время опреде-

ленные образы фантастического Другого получают наибольшую актуальность» (с. 61). Интерес к вампиризму по-настоящему сложился лишь в XIX в., став неотъемлемой частью эпохи романтизма. Одним из первых, кто перевел тему вампиров из новостной ленты в художественную литературу, был Дж.Г. Байрон. Идеи Байрона, да и сам его колоритный образ оказали огромное влияние на последующих авторов, посвятивших свои произведения порождениям тьмы. В частности, друг, личный врач Байрона и известный литератор Д.У. Полидори создал «нетленный» образ вампира-аристократа, представленный им в одноименном произведении в 1819 г. В произведениях Байрона и Полидори вампир предстает существом, наделенным выдающимися талантами, что не только притягивает к нему других героев произведений, но и невольно вызывает симпатию у читателей. В настоящее время вампирская тематика занимает важное место в мировой литературе, кинематографе и в народных представлениях. Однако, по мнению авторов, ситуация в конце XX – начале XXI в. «крайне иронична». Если вести отсчет «подлинного» образа вампира от Дракулы Брема Стокера, то «перед нами налицо эволюция образа Другого – от антагонистического антигероя к амбивалентному герою, а если принимать во внимание образы Блэйда и Майкла Корвина, то теперь это и полностью положительный герой, отличный даже от симпатичных вампиров-аристократов, вышедших из-под пера Байрона или Полидори» (с. 69). Возможно, это отчасти связано с эволюцией образа Другого в западном дискурсе.

Авторы также ставят перед собой задачу уяснить феномен зомби на основе анализа его истоков и обращаются к истории происхождения этого термина и процессу «зомбофикации» западного общества. «Образы жреца вуду, оби или миал, да и сам термин “зомби”, а также его образ претерпели значительные изменения и, как правило, мало связаны со своим первоначальным африканским культурным контекстом» (с. 84). Во второй половине XIX в. в США стало появляться все больше работ, в которых афроамериканские культуры изображались с негативных сторон. Образ афроамериканского жреца все больше приобретает оттенки не комичной фигуры человека, слепо верящего в предрассудки, превращаясь в ужасную фигуру монстра, которому постоянно требуются кровавые жертвы. Если анализировать идею зомби в ее нынешнем варианте, то очевидно, что зомби – это не жертва какого-то жреца вуду,

а продукт системы. «Именно система обрекает их на подобное существование, и никто не застрахован от ее влияния, – в любой момент твой близкий родственник или ты сам можешь превратиться в зомби, и тогда ты обречен быть убитым или убивать. Стать Другим, даже оставшись человеком, потерять привычную идентификацию – вот что пугает нас» (с. 91). У авторов таких фильмов, как «Белый зомби» (1932), «Ночь живых мертвецов» (1968), «Последний человек на Земле» (1964), «Рассвет живых мертвецов» (1978), «Обитель зла» (2002), «Я – легенда» (2007), возникает один и тот же вопрос: а выживем ли мы? Какой ценой нам дается новый шанс выжить? Становится все яснее, что угроза исходит от различных корпораций, производящих опасные для человека вирусы. Но опасность усиливается и из-за создания искусственного разума. Авторы пытаются ответить на вопрос, почему при всем многообразии образов Чужого / Другого образ зомби многоократно доминирует на экранах. Только за первое десятилетие нынешнего века было выпущено более 200 различных произведений, в которых основной темой была борьба с зомби. «Почему образ вампира смог трансформироваться из крайне негативного в нейтральный и даже позитивный, а с зомби этого так и не произошло?» (с. 93). Авторы полагают, что зомби символически асимметричен вампиру, хотя типологически и является своеобразным его аналогом. Оба персонажа представляются условно бессмертными, так как традиционное понятие смерти на них не распространяется. Оба они представляют собой некие варианты антропофага, при этом один пьет человеческую кровь, другой питается его плотью. Размножение и того и другого происходит не половым путем, а через заражение ядом, вирусом, радиацией, и самое главное – через укус. «Зомби гиперотвратителен, он в большей степени живой мертвец, распад человеческой плоти явно заметен на нем, в то же время вампир внешне может выглядеть очень сексуально, он часто красив, привлекателен, утончен, аристократичен и т.д.» (с. 94). Но и вампир, и зомби – это, по словам авторов, всего лишь два варианта одной цепочки эволюционного развития наших страхов, порожденных боязнью Чужого. Однако сам факт эволюции образа зомби говорит о многом. Очевидно, он еще будет эволюционировать. В современном кинематографе уже появился *неозомби* – неагрессивное, послушное, но обезличенное существо. Еще одно экранные воплощение образа Чужого – *сайлоны* из культиво-

го сериала «Звездный крейсер “Галактика”». Сайлоны – это созданные людьми саморазвивающиеся киборги, которые, эволюционировав, восстали против своих хозяев. Авторы подчеркивают, что данный сериал стал не только виртуальной экспликацией нашего бессознательного отношения к Чужому, но и показал его весьма сложную структуру. «Диалектика отношения к Чужому, великолепно показанная в фильме, такова, что возможность для каждого члена экипажа оказаться сайлоном заставляет задуматься о нашей внутренней имманентно присущей каждому Чужести и о собственном отношении к внутреннему Чужому» (с. 97–98). Авторы задаются вопросом, почему в XX в. классический мифологический сюжет борьбы человека и чудовища, эволюционировав в космическую битву с инопланетянами, стал по сути культовым? «Придется признать, что пресловутый экранnyй образ не был обычным научно-фантастическим конструktом, как не был и монстром традиционных мифов и легенд. Он стал проекцией нашего бессознательного на все обостряющуюся реальную ситуацию вторжения инородного, Чужого в нашу повседневность» (с. 102). Вышедший в 1979 г. фильм Р. Скотта «Чужой» получил множество наград, а в 2002 г. был внесен в Национальный реестр фильмов США в Библиотеке Конгресса как обладающий высокой художественной ценностью. Рассказ о внедрении личинки Чужого в человека и развитии ее внутри «носителя» с последующим его уничтожением является, по мнению авторов, глобальной метафорой оппозиции Свой / Чужой в современном мире, а «вся филиация фильмов, напоминающая, что Чужой неуничтожим, вызывает нарастающее чувство реальности катастрофы» (там же). Завершая главу первую, авторы отмечают, что проблема Чужого обостряется в самые критические моменты. Само появление Чужого и драматизация его образа – это яркое свидетельство кризиса, в котором находится тот или иной социум. Но верно и обратное: наметился кризис – значит, скоро появится и Чужой. «И пусть до этого общество было гомогенным, все равно наступит момент, когда общество расколется и начнет выдавливать из себя Другого или Чужого. При этом любой может оказаться Другим и перейти в разряд Чужого и даже смертельного Врага – близкий родственник, любимый человек, друг, соратник и т.д.» (с. 105). Тонкая грань, отделяющая Своего от Чужого, может быть нарушена в любой момент. Страх перед Чужим соседствует с интересом к нему и готовностью найти с ним компромисс.

Так или иначе, «современное общество все более склоняется к тому, чтобы признать множественность форм Своего и условность форм Другого. Тончайшая грань, отделяющая их, сведена к минимуму» (с. 92).

В главе второй «Жизнь рядом с чужим» отмечается, что во второй половине XX в., когда произошел поворот от модернизма к постмодернизму, выявилась доминантная роль плюрализма и равноправия всех форм человеческой деятельности. «Постмодернистская ментальность привнесла новый способ видения пространства и времени, опираясь на такие признаки, как неопределенность, фрагментарность, деканонизация» (с. 108). Стремление к упорядоченности постмодернизм заменил идеей постоянной текучести, обуславливающей переход от одного состояния общества к другому. «Постмодернистская ризома ярко обозначила установку на презумпцию разрушения традиционных представлений о структуре как стабильно определенной, предлагая радикальную альтернативу замкнутым и статичным линейным структурам с жесткой осевой ориентацией» (с. 109). Согласно представлениям постмодернистов, мир – это хаос, и все его точки связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны и постоянно обрываются, образуя симбиозы «Свой – Чужой» как новый этап становления. Такому представлению вполне соответствует мультикультурная модель, которая предполагает сосуществование множества культур в одном пространстве с «интеграцией без ассимиляции», что подразумевает «право на публичную презентацию и сохранение своих особенных черт, образа жизни, продиктованного культурной спецификой, разнообразие социокультурных практик в масштабах национальных и региональных культур» (с. 123). Для мультикультурализма характерно стремление снять напряжение между локальным и универсальным, между желанием локальных культурных групп сохранить свою идентичность и необходимостью обеспечить целостность большого общества. «Осознав непродуктивность ассимиляторских усилий, государства стремятся к формированию таких правовых и политических условий, которые обеспечили бы равный статус национального большинства, меньшинств и иммигрантов, а также равные возможности для развития их культур и равные шансы на социальное процветание» (с. 123). Примером в этом отношении может служить практика австралийского и канадского мультикультурализма, где

этнические различия поощряются до того момента, пока они не противоречат интересам национального государства. Авторы подчеркивают, что в определенном смысле мультикультурализм нацелен на уничтожение противостояния «мы» и «они», когда «чужой» становится просто «другим».

Если вести речь о Европе, здесь мультикультурализм был наиболее полно реализован в Великобритании. Сутью британской толерантности является отсутствие различия людей по расовому признаку. Мультикультурализм проявился во всех сферах жизни британского общества.

В целом особенностью европейского мультикультурализма становится ориентация на создание механизма адаптации иммигрантов. Процесс адаптации иммигрантов к чужой культуре всегда достаточно сложен. Особенностью британского подхода становится проведение интеграции не только на индивидуальной, но и на коллективной основе – через этнические общины, которые здесь юридически узаконены, институционализированы и имеют равные права.

Особенность французской модели, в отличие от британской, заключается в четком делении на частную сферу, где каждый может проявлять свою этнокультурную принадлежность, и сферу публичную, где «неукоснительно соблюдается принцип единства нации» (с. 133). Все, что различает людей, относится к сфере приватной жизни. Задача государства – объединять людей в статусе граждан и обеспечивать им доступ к социальным благам независимо от их этнокультурной и конфессиональной принадлежности.

Германия, признав себя иммиграционной страной после 1998 г., принимает мультикультурализм как основу для интеграции иммигрантов в немецкое общество. Швеция также признает существование различных культур и возможность их совместимости. Признают культурное разнообразие Нидерланды, хотя режим инкорпорирования переселенцев здесь гораздо жестче, чем в других европейских странах.

В странах Азии и Африки проблема Чужого по самой своей сути отличается от западного варианта. Здесь сложились свои традиции мирного сосуществования разнозычных и поликонфессиональных групп, выработанные еще в доколониальный период.

Россия представляет собой многонациональное государство, где каждая национальная культура, в свою очередь, является един-

ством многообразия, связанного с социокультурными различиями. Авторы отмечают, что иммиграция в России достаточно специфична и отличается по своему характеру от всех западных вариантов. Культурная дистанция между мигрантами и основным населением принимающей страны гораздо меньше, чем в странах Западной Европы и тем более США, что объясняется существованием в советское время единой системы образования, которая обеспечивала общность систем знания, облегчая тем самым межэтническую коммуникацию. «То есть Чужие по сути таковыми и не являются, хотя определенная культурная дистанция все-таки имеет место» (с. 138).

Завершая главу вторую, авторы отмечают, что процесс осознания своего места в окружающем пространстве всегда осуществляется через сопоставление ценностей и целей индивида или социальной группы с целями и ценностями иных индивидов, иных социальных и этнических групп, иных культур и вероисповеданий. «Этот процесс неоднозначен. Он может сопровождаться усилением в массовом сознании ксенофобии, этнофобии и т.д. как реакции на встречу с “чужим”, что, как правило, связано с ростом неприязни, дискриминации и национализма» (с. 164–165). В таком контексте особенно актуальна необходимость воспитания особого восприятия культурного кода «чужой» культуры, не худшей и не лучшей, а просто «другой», которую «надо понять и принять в целях осуществления мирного диалога» (с. 165).

Глава третья носит название **«Культурная безопасность как механизм защиты от чужого или?..»**

В первом параграфе, озаглавленном «Нужна ли нам культурная безопасность?», авторы задаются вопросом, что представляет собой культурная безопасность и вообще имеет ли этот термин право на существование? «Тот факт, что безопасность является одной из основных витальных ценностей для всего живого на планете, не нуждается в доказательствах. Чувство самосохранения присуще всему животному миру. Однако только человек в состоянии теоретически осмыслить эти процессы» (с. 167). Осмысление феномена безопасности начинается в эпоху Нового времени. Именно тогда, в период Великих географических открытий, расширения территорий, революционных событий безопасность как таковая провозглашается особой витальной ценностью. Как сказал И. Бентам, безопасность есть «основа жизни, существования, до-

вольства, счастья, – от нее все зависит» (цит. по: с. 168). Вплоть до XX в. безопасность традиционно понималась как военно-политическая, физически-телесная, ресурсная, распределительная и т.п. Многозначность и сложность современной трактовки понятия «безопасность» выражаются в наличии множества смыслов и интерпретаций, которые зачастую базируются на совершенно разных основаниях. Наиболее часто встречается трактовка безопасности как *зашщищенности*, как это определено в Законе РФ о безопасности. Согласно данному закону, безопасность – «это состояние защищенности жизненно важных интересов личности, общества и государства от внутренних и внешних угроз» (цит. по: там же). В энциклопедии «Глобалистика» даны определения безопасности личности, понимаемой как состояние защищенности жизни и здоровья человека, его целей, идеалов, ценностей, интересов, свобод и прав от опасных воздействий (духовных, этнокультурных, социальных, экономических, медико-биологических, военных и т.д.). Сюда же можно включить и защиту от ядерной угрозы, терроризма, глобальных природных катастроф и т.п. Но в последнее время в контекст понятия «безопасность» все чаще начинают входить такие аспекты, как психологический, культурный, информационный, этнический, религиозный и др. С синергетической точки зрения безопасность трактуется как *устойчивость общественной системы*. По мнению В.Ф. Молчановского, «такая трактовка отражает, с одной стороны, состояние (жизненность) системы, с другой – совокупность специальных мер по сохранению целостности, относительной самостоятельности и устойчивости социальной системы» (цит. по: с. 169). Безопасность может пониматься и как некая *человеческая активность* на различных уровнях – от личности до государства и человечества в целом, направленная на выявление, предупреждение и устранение опасностей и угроз, способных погубить их, лишить фундаментальных материальных и духовных ценностей, нанести непоправимый ущерб, закрыть путь для прогрессивного развития.

Очевидно, что спектр определений безопасности достаточно широк: от состояния (бытие без угроз, устойчивость, защищенность, свободный выбор) до деятельности (человеческая активность). Спектр объектов и феноменов, к которым относится данное понятие, также достаточно широк, «ибо безопасность нации, государства и человека во многом зависит и от состояния биосферы, и

ближайшего космического пространства, социума и личности и т.д.» (с. 170). Авторы отмечают, что само понятие «безопасность», несмотря на его очевидность, меняется в зависимости от многих факторов, например географических и экономических характеристик. Безопасность африканца и европейца – не тождественные понятия. «Безопасность зависит от вызовов и угроз, которые появляются в процессе человеческой жизнедеятельности. С появлением новых угроз, как то: пандемии искусственно выращенных вирусов, террористическая опасность, проблемы в экологической сфере и т.д., меняется и понятие “безопасность”» (там же). Итак, наша концепция безопасности меняется в зависимости от обстоятельств, с которыми мы сталкиваемся. «Каждое поколение и каждое сообщество нуждаются в новом объяснении безопасности в зависимости от угроз, перед которыми оно встает. И каждый раз перед нами встает вопрос: *кого и от чего* мы должны защищать» (с. 170–171). Введением в научный оборот термина «культурная безопасность» сообщество пытается ответить хотя бы на часть подобных вопросов.

Впервые проблема в таком ракурсе затрагивается в работе Ж. Бодена XVIII в. «Метод легкого познания истории»¹, в которой понятие безопасности рассматривается чрезвычайно широко и охватывает кроме обычного спектра составляющих также экономическую и культурную безопасность. Большой вклад в разработку этой проблемы на уровне безопасности культурного пространства внес другой француз – П. Бурдье. Он тиражирует альтюссеровский термин «культурный капитал», под которым понимается «накопление достижений в сфере культуры, культурное богатство страны, которое складывается веками и создает культурный имидж государства на мировой арене» (с. 171).

Формулирование концепции культурной безопасности стало следствием осмысления проблем социальной безопасности. Основываясь на концепции социальной безопасности Оле Вивера, Скотт Форрест предложил трактовку понятия культурной безопасности (*cultural security*) как «способности общества сохранить специфические характеристики несмотря на изменяющиеся условия и реальные или виртуальные угрозы...» (с. 172–173).

¹ Боден Ж. Метод легкого познания истории. – М.: Наука, 2000. – 412 с.

Отмечая, что в отечественной литературе данная проблема еще не получила серьезной разработки, авторы указывают на наличие нескольких аналогичных терминов, которые имеют специфические характеристики. А именно: помимо термина «культурная безопасность» используются такие, как «культура безопасности» и «безопасность культуры». Два последних носят совершенно иную смысловую нагрузку, чем первый. Культура безопасности – это культура труда работников (он появился в 1986 г. после аварии на Чернобыльской АЭС). Понятие безопасности культуры относится к определенной локальной культуре и проблеме ее сохранения. Авторы подчеркивают, что термин «культурная безопасность» более широк и «включает культуру не только как объект, но и как фактор обеспечения безопасности» (с. 174).

Несмотря на то что термин «культурная безопасность» достаточно прочно вошел в научный оборот как за рубежом, так и в отечественных исследованиях, сама идея использования этого термина не всегда признается бесспорной, и «пока он дает нам больше вопросов, чем ответов» (с. 175).

Артикулирование проблемы культурной безопасности в последние десятилетия сначала является реакцией и рефлексией на проблемы, возникающие от проникновения в жизнь Чужого, а затем и осмыслением вторжения Чужого в нашу повседневную жизнь. Взаимоотношения с Чужим представляют собой один из парадоксов социализации человека. «Мы не можем социализироваться вне другого человека, а Чужой является инвариантом Другого. С другой стороны, каждый из нас – законченный микрокосм, и наш организм генетически “запрограммирован” на его сохранение и защиту от инородного воздействия. Фигура Чужого понимается нами как один из факторов риска. Он самим фактом своего бытия угрожает нашей безопасности» (там же). Причем Чужой – это не только лицо другой национальности или вероисповедания, это и принципиально иная культура, новые веяния в социальной жизни, любые новации. «Все это изначально определяется нами как Чужое и становится *объектом* культурной безопасности» (там же). Итак, проблема культурной безопасности возникает как реакция на любое инновационное изменение в культуре, как страх перед потерей культурной идентичности в процессе столкновения с иным, непривычным, чуждым. Но здесь, отмечают авторы, уже встает вопрос о границе между сохранением культурного кода и

неприятием всяческих инноваций. «Такая двойственность любой национальной культуры и является главной проблемой культурной безопасности» (с. 176). С одной стороны, национальная культура в той или иной степени всегда открыта для культурного обмена и неизбежно связана с культурами других народов, с мировой культурой. С другой стороны, культурный взаимообмен предполагает непременное сохранение уникальности каждой культуры. Соглашаясь с мнением К. Разлогова, авторы отмечают, что если объектом сохранения безопасности становится культура в целом, то это может привести ее к стагнации, поскольку «любая система, ориентированная только на самосохранение, обречена» (цит. по: там же).

Однако позитивность культурных инноваций, особенно в русле массовой культуры, далеко не всеми исследователями принимается безоговорочно.

Второй и заключительный параграф главы третьей носит заголовок «Нужно ли бояться чужого?». Здесь отмечается, что весь дискурс о Чужом ставит перед нами ряд вопросов и проблем. «Во-первых, обладает ли Чужой реальной инаковостью или его инаковость в большей степени лишь плод дискурса о нем...?» (с. 185). Авторы предлагают читателю задуматься, чем является для нас «Чужой», онтологической или эпистемологической категорией? Какой чужой интересует нас больше, реальный, существующий с нами бок о бок или созданный нашим воображением? «Наверное, для нас более удобен сконструированный нами Чужой. Он является квинтэссенцией наших страхов и чаяний. Мы сами наделяем его теми или иными чертами в рамках основных маркеров чужести. Мы сами расставляем акценты. Этот Чужой нам более понятен, поскольку он результат нашей рефлексии, а по сути гипертрофированное отражение наших собственных черт» (с. 185–186). По сути дела, этот Чужой играет у нас роль козла отпущения в духе персонажа К. Саймака – робота, выполняющего в маленьком американском городке тайную миссию общественного изгоя. Его задача – взяв на себя грехи общества, заставить людей задуматься о своих грехах, дабы «очиститься от скверны». Что касается реального Чужого, мы стремимся отгородиться от него Великой китайской стеной.

Второй вопрос: наш страх – это страх перед реальным чужим или он смоделирован, запрограммирован демонизацией Чужого в СМИ, а сам Чужой есть фактор манипуляции в политической сфе-

ре, акцентуация внимания не на реальных социальных проблемах, а на инаковости «понаехавшего» Чужого?

Третий вопрос: а надо ли бояться Чужого? И как относиться к его инаковости? «С радостью и восхищением перед культурным разнообразием мира, со спокойствием исследователя-энтомолога или со страхом перед неведомым?» (с. 187).

Авторы утверждают, что у нас есть несколько путей. Во-первых, признать реальность существования Чужого. Не Другого, иного, а именно Чужого. «И тем самым, возможно, отказаться от излишней политкорректности. В последнее время политика мультикультурализма некоторыми политиками и исследователями начинает признаваться как не оправдавшая надежд, а то и опасная для идентичности “принимающих” этносов» (с. 187–188). Во-вторых, можно признавая реальность Чужого, попытаться не бояться его и начать двигаться по направлению к Чужому. Хотя нельзя не учитывать того факта, что политкорректность Европы по отношению к Чужому не отозвалась ответной политкорректностью со стороны Чужого и породила столь серьезные проблемы, которые «повлекли за собой чудовищную реакцию некоторых граждан европейских стран (как, например, террористический акт А. Брейвика в 2011 г.)» (с. 189). Тем не менее, подчеркивают авторы, несмотря на отдельные демарши и высказывания, принцип политкорректности в основном остается в некотором роде обязательным атрибутом гражданского общества. «Подсознательно человечество понимает, что страх и страусиная политика никогда не были лучшим путем решения жизненно важных проблем... Преводоление страха как раз и должно лежать в тех областях, в которых он больше всего сконцентрирован, являющихся наиболее яркими маркерами чужести, – это алиментарная культура, сексуальные пристрастия, внешность» (с. 190). В частности, совместная трапеза с Чужими позволяет снять напряжение от встречи и возвести Чужого в ранг «Своего» хотя бы на время. «В русской культуре встреча гостя за пределами дома хлебом-солью изначально обозначала дружественные намерения и готовность к контакту» (с. 191). В день праздника трапеза была открыта для Чужих. «Символично, что трапеза с Чужими была совмещена именно с праздником» (с. 191). Именно праздничная еда ломает пищевые запреты на трапезу с Чужим. «В лиминальности и подчас необузданности праздника снимался страх перед запретным, сакральным, Чужим»

(с. 195). Кроме того, именно праздник открывает возможность смеющейся формы осмыслиения инаковости Чужого и позволяет хотя бы на время уйти от фобий. Научившись принимать Чужого таким, каков он есть, со всей его чуждостью во внешнем виде, алиментарной и сексуальной культуре, мы начинаем строить диалог, приводящий нас к изменению статуса Чужого. «Сначала он становится Другим, потом своим, потом другом. Тем самым он превращается в Постчужого» (с. 197).

В заключение делается вывод о том, что в настоящий момент общество оказывается как витязь на распутье. «Оно продолжает осознавать как себя, так и Чужого, однако в этом осознании еще нет четкого видения будущего – лишь смутные контуры огромного здания единения всех народов» (с. 201).

И.И. Ремезова

Л.А. Софронова, Н.М. Куренная

АВТОР – ЧИТАТЕЛЬ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ*

В современной науке Текст рассматривается в тесной связи с человеком, творческое начало которого не сводится только к потенциалу автора, его поддерживают сменяющие друг друга во времени читатели, исследователи, работающие в самых разных направлениях. В настоящее время в гуманитарных дисциплинах явно заметна тенденция к антропоцентризму. Если ранее о человеке говорилось как «о мере всех вещей», то теперь он определенно становится «мерой науки» о языке, литературе, истории, искусстве. Ранее их исследование – что объяснялось общим состоянием знания о мире и определялось научными предпочтениями – было отдалено от человека, хотя в конечной своей точке неуклонно к нему приближалось. Такая дистанция позволяла сосредоточиться на важнейших проблемах истории, языка, литературы, искусства, а затем и на анализе строения их систем. Теперь неразрывная связь человека и «дела его рук» представляется исходной точкой гуманитарных исследований.

Долгое время историки не обращали внимания на конкретного человека и его переживание истории. Личные нарративы не входили в ряд объектов исследования, теперь же они стали полноценными историческими источниками, именно в этом русле сейчас работают многие историки и этнологи, а также ученые, анализировавшие проблему нарративности в филологическом, истори-

* Софронова Л.А., Куренная Н.М. Автор – читатель – исследователь // Человек-творец в художественном пространстве славянских культур. – М.: Институт славяноведения РАН; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 5–15.

ческом и философском ключе. Аналогичной была ситуация в науке об искусстве, где человек изображаемый и человек изображающий были оторваны друг от друга. При создании, например, портрета формировались и отражались новые варианты личности, в том числе «человека творящего». В лингвистических исследованиях человек из пассивного носителя языка превращается в его создателя. Антропоцентрический подход к явлениям языка, интерес к человеку «говорящему» и «пишущему» проявляется сейчас во многих работах о литературе. Теперь человек – не только автор, пусть наделенный подробной историко-литературной характеристикой, но и языковая личность, организующая произведение в единое целое. Оно входит в историю литературы не только как более или менее значимый артефакт, его теперь рассматривают в связи с языковой личностью автора, оно становится носителем модальности эпохи, демонстрирующим изменения в доминантных культурных парадигмах и когнитивных кодах. Произведение, анализируемое в этих параметрах, раскрывает позицию в культурном пространстве автора, притягивающего к себе читателя и исследователя, вступающих с ним в процесс «со-творчества». Если о читателе заговорили уже давно, то на исследователя или критика обращали внимание обычно в историографических трудах, а ведь взгляды, введенные ими в научный оборот, предложенные ими варианты прочтения часто на долгое время определяют читательское восприятие (Белинский о Гоголе).

Взаимодействие автора, создающего текст, с читателем, которому он предназначен, происходит во все времена. Они могут быть современниками или жить в разные века, но именно текст определяет, как связаны между собой автор и читатель, через него происходит их общение.

Автор и его отношения с читательской средой давно обсуждаются в науке. XX век изменил не только методы литературоведческого анализа, но пересмотрел и сам исследовательский объект: это поэтика и структура текста, а также эволюция и типология жанровых форм. Положения М.М. Бахтина, как и Р. Барта, продолжают оказывать существенное влияние на современные исследования, в которых образ автора, по словам В.В. Виноградова, незримо присутствующий в произведении и связывающий его тем самым воедино, сменяется его языковой личностью. Так в науке о литературе, а не только о языке, проявляется концепция «человека

говорящего», беспрестанно играющего метафорами. На такой подход к произведению значительное влияние оказали труды, посвященные логическому анализу языка. «Теории автора», эволюция представлений о функции нарратора, об отношениях с идеальным и реальным читателем, проблемы рецепции становятся в последние годы предметом специальных теоретических обсуждений и историко-литературоведческого анализа.

«Человеком говорящим» выступают не только автор, но и читатель, и исследователь. Их конкретные высказывания об авторе и тексте теперь превышают ранее доминантные «метанарративы» и встают в один ряд с нарративом художественным.

Автор по-разному ведет себя по отношению к читателю. Он может занимать позицию безотносительную – как бы его не замечать, четко соблюдая границы текста. В этом видится литературная игра, дань литературной моде. Существует и другая ситуация: автор в самом тексте предлагает читателю единственный способ его прочтения, как бы диктуя способы восприятия текста и тип его понимания. Традиционны условные обращения к читателям: автор дает им наставления, предлагает делать выводы из прочитанного, размышляет о грамматике текста, делает филологические заметки и даже ведет скрытую литературную полемику. Так выглядит коммуникативная ситуация, вынесенная на поверхность.

Очевидно, читатель для автора остается условной фигурой и не конкретизируется. Хотя иногда он предлагает вдуматься в прочитанное юношам, примерным хозяевам и др., т.е. разбивает читателей на возрастные и социальные группы. Естественно, речь здесь идет о средневековой и барочной литературе. По мере развития литературного процесса обращения к читателю становятся все более условными и даже пародируются (Пушкин: «Читатель ждет уж рифмы роза...»). Таким образом, прямой адресат исчезает со страниц литературных произведений, но существует еще адресат косвенный – «так обозначают участника канонической коммуникативной ситуации, к которому говорящий не обращается, но чье присутствие влияет на выбор формы и отчасти содержания высказывания» (цит. по: с. 8).

Читатель никогда не остается пассивным. Пусть он не сразу замечает основной авторский посыл, пусть не расчленяет его произведение на иерархические уровни, не выделяет отдельные отрезки повествования, хотя, как известно, к аналитическому прочтению

нию способны многие читатели. Его можно назвать стихийным. Для такого прочтения не требуется специальная филологическая подготовка – труд начального обучения берет на себя автор. Он так ведет повествование, например, нарушая линейное время, так расставляет героев, что читатель постигает художественные задачи интуитивно. Этому способствует авторская интонация (тон, как говорил М.М. Бахтин). Ее обычно слышит читатель.

Пусть он не обращает внимания на вмешательство автора в текст (оно отвлекает его от развития сюжета, мешает продвижению к развязке), но он все равно входит в его семантическую ауру. Также он с разной степенью глубины вникает в содержательно-формальный план произведения (событийный ряд, расстановка героев). И читатель, со своей стороны, становится активным не только потому, что следит за сюжетом и эмоционально воспринимает события, происходящие с героями, но и потому, что он вовлекается в сложную работу по интерпретации текста, без которой текст не состоится. Следовательно, читатель (в некоторой степени) участвует в его создании – напомним, что в ранние эпохи текст не мыслился без интерпретации: она была заложена внутри него самим автором. Теперь, насколько это возможно, читатель подменяет автора.

Итак, автор встречается с читателем на страницах своего произведения. Встреча эта остается немой и невидимой, если только читатель не критик или исследователь. Но при этой встрече начинается работа над текстом и со стороны автора, и со стороны читателя. Между ними начинается со-творчество. Прямого контакта читателя и автора не происходит, но они оба находятся в едином пространстве литературы.

Наряду с читателем, которого можно назвать первичным, есть читатели «обученные». Критики, исследователи, очевидно, не сразу начинают анализировать текст. Сначала они выступают в роли первичного читателя. Но, обладая определенной филологической культурой, они быстро распознают культурный конвой, сопровождающий произведение: отсылки к авторитетным текстам, цитаты, паразитаты, литературные аллюзии. В итоге «обученные» читатели вводят произведение в культурный и литературный контекст эпохи, и не только. Они определяют семантические переклички с произведениями других эпох, опознают самые разные виды литературной игры, которую ведут авторы с незапамятных времен.

Затем критики и исследователи, т.е. профессиональные читатели (и интерпретаторы) анализируют произведение, пытаясь вновь его сложить в единое целое (что, правда, не всем удается). Критики обычно оценивают произведение, исследователи изучают его структуру, стиль и пр. Они пишут монографии, статьи, рецензии, делают доклады, комментируют научные издания. Этот разряд читателей в письменном и устном слове выражает свое отношение к тексту: читатели-непрофессионалы могут вступать в переписку с автором-современником или делиться своими мнениями на читательских конференциях и, конечно, в Интернете.

Итак, исследователи и критики, побуждаемые авторскими интенциями, занимаются научным творчеством, которое, несмотря на закодированность многих научных работ, также является и *со-творчеством*. Конечно, их идеи не становятся достоянием всего читающего общества, но рефлексии по поводу этих идей входят в широкий культурный контекст. Они отражаются в научно-популярной литературе, читательских дневниковых записях, в школьных сочинениях и в значительной степени формируют восприятие литературы «простым» читателем, даже если тот не знаком с научными сочинениями, а получает результаты филологических исследований из вторых рук.

На правах критика автор может вести диалог внутри собственного текста с другим автором (Набоков – Чернышевский). Такой диалог бывает пародийным (Достоевский – Гоголь). Порой авторы-любители пишут продолжения известных текстов, дописывают их, может, даже полагая себя соавторами (ср. многочисленные продолжения «Евгения Онегина»). Существуют, следовательно, тексты о тексте или тексты «за текстом», «после текста», которые также могут войти в зону читательских интересов. Это еще один вид со-творчества.

Благодаря разным видам со-творчества и их взаимодействию ширится круг смысловых коннотаций, оканчивающихся текстом. Авторский замысел, читательское восприятие, профессиональное прочтение текста вступают в динамическое взаимодействие. Так создается триада: «автор – читатель – исследователь». Образ «человека творящего, созидающего» множится и распадается на фигуры, не равнозначные, но существенно дополняющие друг друга.

Обычно исследуется иная триада: «автор – текст – читатель». В настоящее время, когда гуманитарные науки выдвигают на пер-

вый план человека творящего и интерпретирующего, говорящего и слушающего, необходимо детализировать «образ» читателя и ввести в научный оборот еще одну триаду: «автор – читатель – исследователь». Эта триада существовала всегда, но рассматривалась, так сказать, в «разобранном» виде: читатель составлял пару автору, исследователь же выходил за пределы их пространства. О нем писали в многочисленных диссертационных историях вопроса, в монографиях по истории науки, что не вызывает никаких возражений. Но все же исследователь – это и читатель, который не полностью изолирован от читательского сообщества. Его способы прочтения текста, перерастающие в методы анализа, входят не только в научный оборот, но и становятся, пусть не всегда, достоянием читательской аудитории.

По традиции три фигуры «автор – читатель – исследователь» рассматривались на границах текста, а не изнутри его. Они как бы выпадали за его пределы, хотя на самом деле в него погружены. Именно внутри текста происходит общение этих трех фигур, формируется коммуникативная ситуация, вне которой не существует литература.

Очень большую роль в восприятии художественного текста играют фоновые знания читателя, поскольку для понимания характеров, событий, отношений читающий должен представлять себе достаточно хорошо весь историко-культурный и социальный фон, который описывается в данном конкретном произведении речи. Художественное произведение порождает в сознании читателя различные ассоциации, которые связаны как с текстом, так и с индивидуальным опытом читающего. Прагматика занимается изучением значения в составе контекста. Это положение является основополагающим для лингвистической коммуникации, что сближает прагматику и функциональные аспекты лингвистики в целом и грамматики в частности.

С.Г.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

A.B. Михайлов

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА*

Немецкий романтизм приходится на период конца XVIII в. и двух первых десятилетий XIX в. Это было не только литературное и поэтическое движение, но и универсальный взгляд на мир, т.е. универсальное мировоззрение мыслителей.

Эстетика немецкого романтизма никогда не понималась как отдельная дисциплина. Она является определенным ракурсом совокупного и целостного мировоззрения немецких романтиков, связанного с красотой в искусстве и в жизни. «Романтизм был реакцией на события Французской революции, реакцией острой, однако замедленной и в своем выражении опосредованной», – считает автор реферируемой статьи (с. 405). Романтические мыслители имели «определенный взгляд на мир как на противоречие, спор, единство вечного и временного, общего и исторически-конкретного, языка искусства и культуры вообще и их нового содержания» (с. 409). Романтики возводили новое и прогрессивное к старому, незыблемому и вечному. Так, романтик Новалис (настоящее имя Фридрих фон Гарденберг, 1772–1801) сознательно относил утопию к реальной исторической действительности, смешивал реальность и миф.

* Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – С. 405–437.

Йозеф Гёррес (1776–1848) полагал, что вся европейская культура поконится на культуре греческой, а последняя – на азиатской. Й. Гёррес отмечал, что духовное развитие Европы восходит к азиатскому мифу, и производил обзор пути культуры из Азии в Европу. «Вообще немецкие романтики были увлечены идеями революции, но дольше всех держался Гёррес» (с. 421). Он был классическим типом «оппозиционера», не идущего на компромиссы с властями, а также боровшегося за свободу мысли. Учение об искусстве опирается у Гёрреса на обобщения натурфилософские. «Искусство подытоживает у Гёрреса всю человеческую организацию, в искусстве человек выходит в историю и встает на путь, ведущий к идеалу» (с. 425). Йозеф Гёррес был одним из самых видных представителей романтической натурфилософии. «Он останавливается на самом пороге реалистического мировоззрения XIX столетия, которое как и другие романтики, внутренне и даже против воли подготавливает» (с. 432).

Воплощение романтической эстетики автор реферируемой статьи видит в четверостишии Й. фон Эйхендорфа (1788–1857):

Мир всего лишь заколдован:
В каждой вещи спит струна.
Разбуди волшебным словом –
Будет музыка слышна.

(Перевод А. Герасимовой)

Автор реферируемой статьи считает четверостишие воплощенной натурфилософской романтической эстетикой, т.е. вариантом древней «гармонии сфер». Иными словами, мир понимается как иерархия перерастающих один в другой уровней.

«Романтизм определяется не набором характеристик, а узлом острых противоречий, заданных историей. Весь романтизм – в движении к новому, в переходе, в динамике», – заключает А.В. Михайлов и добавляет, что романтическая эстетика связывает «в узел вековые традиции прошлого и свежие начала нового» (с. 435).

И.Л. Галинская

ГОД КУЛЬТУРЫ В РОССИИ

Президент России В.В. Путин подписал 22 апреля 2013 г. Указ «О проведении в Российской Федерации Года культуры»¹. В Указе говорится, что проведение **Года культуры** в 2014 г. должно привлечь внимание общества к вопросам развития культуры и сохранения культурно-исторического наследия, а также – к роли российской культуры во всем мире. В связи с этим был создан организационный комитет по проведению **Года культуры** в Российской Федерации. Указ президента вступил в силу со дня его подписания.

В связи с этим в Совете Федерации было проведено заседание Совета по государственной культурной политике, на котором председатель Совета Федерации В. Матвиенко предложила каждому региону представить свою программу мероприятий, где бы отражалась и национальная культура. Министр культуры В. Мединский сказал, что главная задача **Года культуры** состоит в необходимости «разбудить» культуру в регионах². Министр также сказал, что **Год культуры** позволит выяснить накопившиеся проблемы и сформулировать задачи на будущее. В планах министерства – построить 50 региональных культурных центров.

Центральными событиями **Года культуры** являются, помимо культурной программы Олимпиады в Сочи, 100-летие Первой мировой войны и Всероссийский фестиваль традиционной народной

¹ «Год культуры» в России. Указ президента. Сайт пресс-службы Кремля. – Режим доступа: <http://graph.document.kremlin.ru/page.aspx?l;3565945>

² «Год культуры» в России. Планы министерства. Сайт пресс-службы министерства культуры РФ. – Режим доступа: <http://mkzf.ru/press-tsentr/novosti/ministerstvo/detail.php?JD-451375>

культуры в День народного единства 4 ноября 2014 г. «Культурная программа Олимпийских игр в Сочи – это наш парадный фасад, в котором намешаны народные хоры, симфонические оркестры и джазовые биг-бэнды. Увлечение хоровым пением становится одним из главных брендов **Года культуры**», – пишет Ксения Ларина в журнале «Новое время»¹.

2014 год также является «Перекрёстным Годом культуры Великобритании и России», когда в этих странах проводятся 250 мероприятий в области культуры, науки, образования и спорта, отметила вице-премьер Ольга Голодец².

И.Г.

¹ Ларина К. «Год культуры». Новое время – The new times. – М., 2014. – № 1, 20 янв. – С. 5.

² «Перекрестный “Год культуры” Великобритании и России». – Режим доступа: <http://www.britishcouncil.ru/discover-arts/uk-russia-year-of-culture-2014>.

Владимир Антонов

НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: РАЗВИТИЕ, СОСТОЯНИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ*

Термины «авангардное», «подпольное», «протестующее» – не привились. Осталось – «неофициальное» или «нонконформистское», в которых на первом месте стоит отрицание, что сразу дефинирует негативный оттенок определяемых явлений. Отвергается официальное искусство, прежде всего пресловутый соцреализм с его художественными догмами и проблематикой, хотя в настоящее время термин «соцреализм» звучит все реже и реже. Отрицание несет не только смысловую нагрузку, но и указывает, что опорным является слово «официальное». Определение «нонконформистское» встречается много реже и излучает некую тайную многозначительность, причисляя его носителей к престижной группе недовольных и несогласных. В этом термине отрицается уже не государственное искусство, а дух и характер, нормы и идеалы общества.

Художников-нонконформистов все же нельзя причислить к диссидентам – самой активной и сознательной части недовольных. В отличие от писателей-нонконформистов для художников характерна заметная аполитичность. С самого начала движение художников было спонтанно-эмоциональной вспышкой, а не идеологической конфронтацией, отчего властям удалось довольно быстро и без особого труда его избавить.

Социально-политическими проблемами русские художники увлекались очень недолгий период (1860–1880-е годы), отмечен-

* Антонов В. Неофициальное искусство: Развитие, состояние, перспективы. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2013/152/46a.html>

ный господством критического реализма в изобразительном искусстве. Позже их общественные выступления были направлены не столько против буржуазного правопорядка и моральных ценностей, сколько против тогдашних эстетических норм и художественных принципов. Художник еще перед революцией погрузился в решение, главным образом, формальных проблем.

Нонконформисты не только восприняли, но и в подавляющем большинстве разделили это наследие, кто – по духовной лености, кто – по политическим соображениям, но многие – в силу своих художественных концепций. Согласно этим концепциям, которые возродились после долгого забвения или пришли с Запада, реальность – это в лучшем случае источник многообразного и иногда сложного эксперимента, и если учитывается, то в зашифрованно-метафорической форме. Больше, чем внешний мир, художника интересует внутренний, изощренно анализируемый и воспринимаемый на разных чувственно-эмоциональных уровнях.

В России нонконформизм представляет классический богемный художник, который находится в конфликте с враждебным обществом, не похож на других, презирает обывателя и страдает за правду. Он, как и герои богемы, беден, непризнан, пробовляется случайным заработком, время от времени продавая свои картины. Он стоит внизу в социальной иерархии, но зато высоко ценит сам себя, третирует официальных художников, хотя сам не прочь заполучить их привилегии. Данный стереотип с его определенным нормативом в поведении и не очень глубоким мировоззрением погружен, однако, из-за перманентного кошмара реальности в ярко выраженную трагическую отчужденность. Это унизительное и извращенное состояние, мелочная борьба за кусок насущного хлеба в условиях несвободы не обостряет недовольство художника обществом, а подавляет его и отдаляет от мужественных действий.

Хотя случались и активные попытки неофициальных художников отстоять свое право на свободу творчества, выходящего за рамки соцреализма. Печально известна бульдозерная выставка 1974 г. в Битце. Местные власти подумали, что перед ними новый корпус демократического движения, которое в это время переживало свой подъем. После бульдозерной выставки в Москве была создана секция неофициального искусства, глава которой не избирался, а назначался сверху, чтобы осуществлять идеиное руководство, политический надзор и постепенное ангажирование. В скон-

ром времени в секцию добровольно вступили большинство московских нонконформистов, посчитавших, что главная часть их требований исполнена. Произошло вхождение в систему. На тех же, кто сохранял еще некоторую активность или тосковал по лучшей жизни, были распространены правила еврейской эмиграции. Конфронтация вылилась в единоборство не с официальным искусством, а с административным аппаратом.

При этом в самом государственном искусстве уже шел процесс распада монолитных эстетических принципов и художественных доктрин, затронув не только молодое поколение, откровенно ревизовавшее соцреализм, но и некоторых умеренно-либеральных мэтров, которые в дозволенных пределах стали осторожно нащупывать новые выразительные средства. Следовательно, как росло неофициальное искусство, так и левело и делалось все терпимее к формальному эксперименту официальное, у которого по этой причине и позже не оказалось прежней запальчивости и ненависти к «декадентам».

Зарождаясь и набирая силу, неофициальное искусство черпало вдохновение и опиралось, главным образом, на традиции отечественного и западного авангарда. При этом русский авангард был верным союзником революции и после нее вполне естественно приобрел в искусстве особое и монопольное положение, отличаясь большей непримиримостью к инакопищущим и инакорисующим, чем любое предшествующее направление. Когда же требования государственного заказа изменились и воцарился уже созревший соцреализм, лишь немногие левые не дали себя сломить, а большинство постарались как-то приспособиться к новой ситуации. Ретроспективная тенденция зашла в тупик, в то время как формальный эксперимент, внедрившись на Западе, за полвека достиг много большего, чем в России, и потому туда устремились вскоре все взоры. Однако железный занавес, опустившийся с середины 1930-х годов перед «реакционной» западной культурой, разорвал все ее связи с русским авангардом. Подобная насилиственная изоляция вела к культурному отставанию и провинциализму, которые к тому же сознательно культивировались и оправдывались самобытностью и традициями соцреализма. Молодые художники поэтому оказались малоподготовленными к первым контактам с современным западным искусством, и прошло почти десятилетие,

прежде чем они смогли освоиться и как-то заполнить свои интеллектуальные и художественные пробелы.

Отставание можно было преодолеть лишь упорной и неспешной работой, но художники форсировали ее, пропуская важные детали, а многое просто не понимали. Поэтому вышло не органическое врастание, а беглое и однобокое знакомство. Многие художники после первых энергичных попыток махнули рукой на западные образцы и, созрев духовно, принялись развивать собственную индивидуальность, мысленно утешая себя великодержавием и оригинальностью русской идеи.

Несмотря на определенные возможности, русский неоавангард не состоялся, поскольку всякая реставрация или форсированное освоение кончается скучным эпигонством или тупиком. Следовало определить пределы своих возможностей или грани таланта и перейти к более адекватным способам самовыражения. Советская действительность породила прежде всего гротескно-абсурдное и сюрреалистическое искусство. Прообразом тут послужила главным образом литература: от Гоголя и Достоевского до Белого, Булгакова и обэриутов, и это придало живописи характерную национальную особенность.

Хотя сюрреалистическими элементами и мотивами пропитано все разбираемое направление, чистый сюрреализм в его западном понимании встречается очень редко, и многие образцы его не отличаются особой оригинальностью и качеством. Пафос нонконформизма пронизан горечью и разочарованием в человеке, который чаще всего предстает в низменном, мерзком обличье или сломленным, униженным и страдающим.

Отчаяние перед действительностью и трагически-фатальное изображение человека, что, хотя и знакомо западному искусству, все-таки смягчается в нем нередко гуманистическим или христианским подходом, в русском нонконформизме вытекает из комплекса идей, многократно подтверждаемого и усиливаемого будничной жизнью, а также этическим обеднением русской культуры и сознания. Неофициальное искусство откинуло завесу соцреалистического тумана, и теперь без этого искусства немыслимо развитие национальной культуры. Оно создало альтернативу и отменило безусловный идеино-духовный компромисс в одной из ее областей. Обогатилось искусство, в нем появились новые возможности и средства, а личность художника обрела большую свободу.

Главный же недостаток неофициального искусства происходит от его основного достоинства – отрицания, в котором оно выражает, интерпретирует и воспроизводит советскую реальность в негативном духе, не зная или не понимая, что отрицанием отчуждение не снимается, а усиливается, извращенные ценности не очищаются, а отбрасываются как растленные и ненужные, их подлинная суть игнорируется, а не раскрывается. Нигилизм – старый дух русской интеллигенции – не позволяет выдвинуть позитивные идеалы. В этом отсутствии положительных начал виновно все еще упорное маловерие инакомыслящей интеллигенции, которая должна раскаяться в греховной жизни и забвении Бога.

Многие художники, даже приняв в сердце Христа, продолжают думать, что вера – это интимное дело, которое к искусству имеет косвенное отношение и даже порой мешает ему, утверждая примат Духа над буквой, т.е. формой. Это мнение так укоренилось в индивидуалистическом сознании, что его трудно преодолеть отчасти из-за лени и самомнения, отчасти из-за того что крайне непопулярны среди интеллигенции понятия личной нравственности, личного самоусовершенствования, выработки личности.

T.A. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. Галинская

ТРИ РАССКАЗА Дж.Д. СЭЛИНДЖЕРА В ИНТЕРНЕТЕ

В конце 2013 г. в Интернет были выложены три дотоле неизвестных рассказа Джерома Дэвида Сэлинджера (1919–2010): «Океан полон боулинговых шаров», «Именинник» и «Пола». В Сети появилась обложка книги, в которой эти рассказы якобы опубликованы. Газета «Гардиан» 2 декабря 2013 г. отметила, что один из этих рассказов соответствует лучшим произведениям писателя, а два других – простые наброски (2).

Рассказ «Океан полон боулинговых шаров» («The Ocean Full of Bowling Balls») является «своего рода приквелом» к роману «Ловец во ржи» (1). Рассказ ведет Винсент, старший брат Холдена Колфилда. Винсент заботится об их младшем брате Кеннете, который стал в «Ловце во ржи» умершим от белокровия (лейкемии) Алли. В рассказе «Океан полон боулинговых шаров» Кеннет умирает от болезни сердца. Винсент вывез его к океану (они были на мысе Кейп-Код), где Кеннету стало плохо. Они вернулись домой, Винсент просит служанку вызвать врача, но Кеннет уже скончался.

Сэлинджер в своем завещании велел опубликовать этот рассказ в 2060 г., но кто-то раздобыл его в библиотеке Принстонского университета, где оригинал хранится, и опубликовал. Автор рецензии в «Гардиан» Джей Парини заключает, что рассказ «Океан полон боулинговых шаров» – это «фантастическое произведение, а любителям творчества Сэлинджера не придется ждать до 2060 г., чтобы прочесть его» (2).

Гейби Вуд замечает в статье «Дж.Д. Сэлинджер. Что его неопубликованные рассказы могут сообщить нам о нем?», что этот

рассказ предварял написание «Ловца во ржи», что Кеннет Кол菲尔д представляет собой наиболее трогательную фигуру из всех сентиментальных персонажей в творчестве Сэлинджера (4).

В рассказе «Именинник» («Birthday Boy»), который датируется 1946 г., действие происходит в больничной палате. Девушка Этель приходит к своему жениху, которому будут промывать почки, чтобы поздравить его с днем рождения: Рэю исполнилось 22 года. Он просит ее принести немного выпивки, по-видимому, он алкоголик. Этель категорически отказывается, и Рэй всячески грубит ей, а пришедший в палату доктор говорит, что промывание почек будет днем. Доктор вместе с Этель выходят из больницы. Критики считают, что текст «Именинника» является первоначальным наброском утерянного рассказа «Мужское прощание» («A Male Goodbye») (3).

В рассказе «Пола» («Paula») речь идет о молодой паре – мистере и миссис Хинчер. Она говорит ему, что ожидает ребенка, и просит мужа разрешить ей лежать в постели в одиночестве все девять месяцев беременности. Когда она якобы родила девочку и потребовала, чтобы служанка принесла детскую кроватку, выясняется, что она сама легла в нее, поджав ноги, а никакого ребенка нет. Мистер Хинчер в результате сходит с ума, а миссис Хинчер возобновила свою работу библиотекарем.

Джей Парини полагает, что «Пола» и «Именинник» представляют собой незаконченные отрывки, хотя их и интересно читать, поскольку становишься свидетелем процесса художественного творчества (2).

Оригиналы рассказов «Именинник» и «Пола» хранятся в библиотеке Техасского университета.

Авторы статьи в газете «Московский комсомолец» утверждают, что родственники Дж.Д. Сэлинджера обещают издавать его неопубликованные произведения начиная с 2015 г. (1). Питерский литературовед Андрей Аствацатуров сказал им, что литература для Сэлинджера была чем-то наподобие молитвы, что он писал все для себя и старался не публиковаться. «Ровно поэтому все его наследие – даже литературные неудачи – безусловно ценно» (1).

Список литературы

1. Яшлавский А., Смирницкий Я. Посмертный детектив Сэлинджера // Московский комсомолец. – М., 2013. – № 266(26.398), 30 нояб. – С. 7.
2. Parini J.J. D. Salinger: Three Stories – review. – Mode of access: <http://www.theguardian.com/books/2013/dec/02/jd-salinger-three-stories-review>
3. Reach K. Three Salinger stories «leaked» online. – Mode of access: <http://www.mhpbooks.com/three-salinger-stories-leaked-online/>
4. Wood J.J.D. Salinger: What can his unpublished stories tell us about him? – Mode of access: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books.10508152/jD-Salinger-what-can-his-unpublished-stories-tell-us-about-him.html>

А.Н. Боханов

РЕВОЛЮЦИОННОЕ УМОПОМРАЧЕНИЕ (АЛЕКСАНДР БЛОК И 1917 год)*

Автор реферируемой работы рассматривает размышления и медитации Александра Блока на темы революции 1917 г. и падения монархической России, т.е. эпохи судьбоносной в истории нашей страны и всего мира.

Статьи, очерки, записные книжки, письма, дневники Александра Блока-историографа показательны для оценки мировоззрения русской интеллигенции того времени. А.Н. Боханов рассматривает статьи сборника Блока «Россия и интеллигенция», его «Записные книжки: 1901–1920», «Письма Александра Блока к родным», «Письма к жене», а также очерк «Последние дни императорской власти».

Блок не был ни «западником», ни «почвенником», в его мировоззрении, миросозерцании переплелось разное, «часто трудно соединимое», считает А.Н. Боханов (с. 7). После Февральской революции 1917 г. Александр Блок работал несколько месяцев в учрежденной Временным правительством «Чрезвычайной следственной комиссии для расследования противозаконных по должности действий бывших министров и прочих высших должностных лиц» (ЧСК). Эта комиссия была образована при Министерстве юстиции в марте 1917 г., а через год большевиками, в марте 1918 г., она была упразднена. Александр Блок пользовался документами и

* *Боханов А.Н. Революционное умопомрачение (Александр Блок и 1917 год).* – М.: Рос. ин-т стратег. исслед., 2013. – 54 с.

сведениями ЧСК, ибо он был там обработчиком (редактором) «стенограмм доносов и показаний» (с. 28).

В очерке «Последние дни императорской власти» (впервые вышел под названием «Последние дни старого режима») изложение событий построено на сведениях, сообщенных заместителем министра внутренних дел С.П. Белецким и царским министром внутренних дел А.В. Протопоповым (с. 37). В очерке «Последние дни...» Блок рассказывает о власти, о ее облике, дает характеристику общественного положения в стране, описывает политическую ситуацию в России.

Свой очерк Блок разделил на три части: «Состояние власти», «Настроение общества и события накануне переворота», «Переворот». В этом очерке «фактография самого февральского переворота излагается довольно подробно. По прошествии десятилетий, когда многое переменилось, многое открылось, а иное и забылось, весь этот сюжет все равно остается одним из ключевых моментов отечественной истории Новейшего времени», – заключает автор реферируемой работы (с. 51).

И.Г.

Виктор Ерофеев

ГОСПАТРИОТИЗМ И ТЁРКИН*

Автор называет поэму А.Т. Твардовского «Книга про бойца» (1941–1945; Госпремия СССР, 1946), героем которой является солдат Василий Тёркин, «самой патриотичной книгой во всей русской литературе» (с. 60).

Написанная четырехстопным хореем «Книга про бойца» – это самая честная книга о Великой Отечественной войне, пишет В. Ерофеев. Поначалу поэма вызвала гнев начальства – у Жданова и Фадеева, поскольку в ней ни разу не упоминается имя Сталина. Однако, по мнению автора реферируемой статьи, Сталин, дабы подразнить рабское начальство, как раз и дал поэту затем Сталинскую премию, и «Книга о бойце стала классикой» (с. 61).

Воспитательное значение в поэме «Книга про бойца» имела тема смерти. «Поэт обучал солдата искусству гибели за Родину – это патриотическое обучение» (с. 61). Одна из лучших глав поэмы «Смерть и воин» рассказывает о том, как Василий Тёркин со смертью спорит и побеждает ее «благодаря простодушному жизнелюбию и мужицкому лукавству» (с. 61). Ведь Тёркин балагурит не только с солдатами, но и со смертью. «Кто с юмором относится к своей кончине, тот царь войны», – считает Твардовский. Он рассказывает, что в Европе русский советский солдат является чужеземцем. Он не знает, что Европе сказать, чему Европу научить. «Не колхозам же? В этом будущая причина потери завоеванной части Европы» (с. 61). В поэме Твардовского «Книга про бойца» во весь рост встает народный дух и вместе с ним – народный подвиг, заключает автор реферируемой статьи Виктор Ерофеев.

И.Г.

* Ерофеев В. Госпатриотизм и Тёркин // Новое время – The New Times. – М., 2014. – № 5, 17 февр. – С. 60–61.

«ШЕКСПИРОВСКИЙ ВОПРОС»

В середине XIX в. возник «шекспировский вопрос» вокруг авторства пьес Шекспира, которые приписывались различным лицам. Шекспировед Игорь Пешков пишет, что «единственного общеизвестного автора нет <...> пробуют в этой роли разных людей, действительно исторически существовавших»¹. Пешков напоминает, что уже имеется шесть десятков кандидатов на авторство шекспировских пьес, ибо нет ни юридических, ни иных надежных свидетельств авторства этих произведений.

В литературных энциклопедиях излагается биография Уильяма Шекспира и специально говорится о проблеме авторства. Так, например, в «Краткой литературной энциклопедии» сказано, что, согласно предположениям, «такие пьесы мог написать только величайший мудрец эпохи» Фрэнсис Бэкон (1561–1626)². Поскольку в биографиях Шекспира отмечается, что он учился в школе всего с 7 до 14 лет, где получил лишь «некоторые познания в латыни и древнегреческом языке», то претендентами называют образованных аристократов³.

Игорь Пешков анализирует книгу Марины Литвиновой, в которой на роль авторов шекспировских пьес выдвигаются Фрэнсис Бэкон и Роджер Мэннерс, пятый граф Ратленд. Литвинова считает,

¹ Пешков И. Автор «Гамлета» оставил нам свою подпись. – М.: Лабиринт, 2011. – С. 2.

² Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – Т. 8. – С. 659.

³ Там же.

что первое десятилетие они писали вместе, под общим псевдонимом, а во втором десятилетии каждый сочинял свой текст¹.

Сам Игорь Пешков называет автором шекспировских пьес Эдуарда де Вера, семнадцатого графа Оксфорда (Edward de Vere, 1550–1604). Пешков ссылается на книгу преподавателя английской литературы Томаса Лоуни, вышедшую в 1920 г., которая называется «"Shakespeare" identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl of Oxford»².

Игорь Пешков находит подпись Эдуарда де Вера в Первом фолио шекспировских пьес 1623 г. издания. Он пользуется нумерологической системой, идущей еще от Пифагора и часто использовавшейся в Средние века и в эпоху Возрождения. Латинскому алфавиту по порядку присваивались числовые значения – единицы, десятки, сотни. Перевод букв «Edward de Vere» в цифры дает число 993, которое стоит на последней странице Первого фолио. На предыдущей, предпоследней странице стоит число 398, так что номер 993 на последней странице Первого фолио, по мнению Игоря Пешкова, является не опечаткой, а подписью настоящего автора: Эдуард де Вера.

И.Л. Галинская

¹ Литвинова М.Д. Оправдание Шекспира. – М.: Вагриус, 2008. – 656 с.

² Пешков И. Автор «Гамлета» оставил нам свою подпись. – М.: Лабиринт, 2011. – С. 16.

Александр Беляев

БАСЁ – НАШЕ ВСЕ*

Любая страна рано или поздно сталкивается с проблемой формирования национальной литературы. Формирование (но не возникновение!) японской национальной литературы, как и всего «японского», пришлось на время правления императора Мэйдзи (1868–1912), до этого же проблемы чего-то «национального» не возникало, вопрос так не стоял. А как только встал – сразу же в народной и государственной памяти всплыли литературные памятники прошлого, начиная с полумифических летописных сводов, продолжая многотомным куртуазным «Гэндзи» периода Хэйан, многочисленными поэтическими антологиями, военными и историческими хрониками и т.д. Понятно, что для Мацуо Басё (1644–1694), при жизни признанного гения трехстишья периода Эдо (1603–1868), было уготовано почетное место в японском литературном пантеоне.

Время показало, что не только в японском. В послевоенные годы в Европе и Америке одна за другой стали появляться антологии японской короткой поэзии хайку. Среди переведенных авторов, разумеется, был Басё. Популярности хайку на Западе способствовали, среди прочих, такие переводчики и культуртрегеры, как англичане Б.Х. Чемберлен (1850–1935) и Р.Х. Блис (1898–1964), а также американец Х.Г. Хендерсон (1889–1974). Современный исследователь японской поэзии Марк Джэвэл замечает, что хайку – один из самых успешно экспортируемых японцами на западный

* Беляев А. Басё – наше все // Басё М. Стихотворения. Проза. – М.: Эксмо, 2012. – С. 5–20.

рынок товаров. Популярность хайку на Западе удивительна: существуют сообщества энтузиастов, которые пытаются писать хайку на английском.

Басё – великолепный мастер жанра хайку, его реформатор, а по мнению некоторых критиков, – чуть ли не его родоначальник. Однако не надо забывать, что при жизни он был также известен своими стихотворениями и эссе, написанными на китайском языке, который играл роль языка литературы и культуры примерно как латынь в средневековой Европе. Писание стихотворений на классическом китайском языке *вэньяне* являлось статус-кво для любого образованного, склонного к изящной словесности японца, начиная с периода Нара (710–794). Огромную роль в развитии этой традиции сыграл Сугавара Митидзане (845–903), пожалуй, самый выдающийся знаток, литератор, переводчик и комментатор китайской классики, ученый конфуцианец, а также государственный деятель, живший в эпоху Хэйан (794–1185), который посмертно был признан синтоистским божеством. Китайский классический канон, в том числе поэтический, высоко ценился в Японии всегда. Вплоть до XX в. всякий уважающий себя литератор считал своим долгом не только глубокое проникновение в китайскую литературную традицию, но и собственные пробы пера в ее русле.

Басё в этом смысле не исключение. Насколько можно судить, будущий поэт получил представление о китайской классике с ранних лет. Его родители происходили из бедных безземельных самураев. Отец и старший брат поэта преподавали каллиграфию. Хотя из всех «интеллигентских» занятий Басё в итоге выбирает поэзию как основной вид деятельности, детское пристрастие к искусству письма останется с ним. Так, в прозаической миниатюре «Надпись на столе» поэт свидетельствует: «В часы покоя беру кисть и вступаю в сокровенные пределы Вана и Су» (цит. по: с. 10). Имеются в виду знаменитые китайские каллиграфы Ван Сичжи (321–379) и Хуай Су (725–785), а под «вступлением в сокровенные пределы», скорее всего, надо понимать изучение каллиграфического наследия двух классиков путем переписывания их произведений в стиле, наиболее близком к оригиналу, – основной способ постижения искусства каллиграфии, высокое и благородное занятие.

Помимо приобщения к каллиграфии, уже с детства Басёзнакомится с творчеством китайских поэтов времен династии Тан,

таких как Ду Фу, Ли Бо, Бо Цзюйи и других. Это не могло не стать достойной базой для дальнейшего совершенствования на избранном пути.

Мацуо Басё, как уже упоминалось, жил в эпоху Эдо. Время это было мирным, особенно по сравнению с предыдущими веками феодальных войн. Развитие городской культуры в Эдо (современный Токио) сказывалось и на литературе. Именно в период Эдо хайку становится самостоятельным литературным жанром.

Что такое хайку (хокку, хайкай)? Все это примерно одно и то же. Общее для всех трех терминов – единая известная силлабическая структура 5–7–5. То есть для нас это «трехстишия».

Когда японец, пусть даже современный, читает хайку, перед его мысленным взором сразу же возникает более-менее однозначная картина происходящего. Ему дан кусочек мозаики, и всю картину он достроит сам исходя из своего опыта. Если же такового нет или не хватает, требуется литературный комментарий. Все сборники хайку Басё, издаваемые в современной Японии, снабжены подробнейшими, иногда даже кажется, что излишними комментариями.

Растительный и животный мир страны, равно как и топология, известны японцам в достаточной степени. Люди имеют общее «природное» прошлое; годовой цикл, с учетом всей протяженности Японии с севера на юг, все же обозрим во всех своих красочных сезонных изменениях, включая всевозможную живность. Сезонность, обилие деталей природного характера – известные характерные черты японской поэзии вообще и хайку в частности.

Весна уходит.
Плачут птицы. Глаза у рыб
Полны слезами (с. 143).

«Осень уже пришла!» –
Шепнул мне на ухо ветер,
Подкравшись к постели моей (с. 29).

Ирис на берегу.
А вот другой – до чего похож! –
Отраженье в воде (с. 23).

Любому японцу с рождения известно, что самое красивое цветение сакуры наблюдается в Ёсино (доказательством является упоминание места в классических антологиях), в то время как самое красивое буйство красных кленов можно узреть, разумеется, в Нара, в районе реки Тацута. Даже если на самом деле все не так, это никого особо не волнует. Преемственность, инерция культуры очень сильны. Равно как сильна традиция воспевать одни и те же традиционные «поэтические» места. Понятие *genius loci* было знакомо не только древним римлянам, но и древним японцам. Совершались паломничества, места приобретали свою «намоленность». Традиция поэтических странствий – важная составляющая поэтического освоения страны и формирования представлений о том, что, где и когда бывает красиво. Неутомимые странствия Басё наследуют этой литературно-географической традиции.

Странник! – Это слово
Станет именем моим,
Долгий дождь осенний... (с. 129)

Такому типу личности, как Басё, совсем не к лицу официоз признания, пафосно изданное полное собрание сочинений, прочие рукотворные памятники.

Прошел я сотни ри,
За дальней далью облаков
Присяду отдохнуть (с. 28).

Только одни стихи!
Вот все, что в «приют банановый»
Поэту весна принесла (с. 66).

Э.Ж.

Вероника Зусева

ПОЭЗИЯ С ГАНДИКАПОМ (О «ГРАЖДАНСТВЕННЫХ» СТИХАХ)*

Гражданская поэзия в России всегда была довольно ходким товаром, принося авторам широкую известность и популярность. Дело тут, очевидно, в том, что поэзия интересует далеко не всех, а политика – чуть не каждого второго. Собственно, и пресловутые стадионы шестидесятых, и вечера в Политехническом привлекали народ не потому, что все так уж любили поэзию, а потому, что это был приятный и безопасный способ ощутить происходившие в стране перемены.

При этом, как правило, серьезные читатели даже у несомненно одаренных поэтов, получивших известность на этом поприще, ценият как раз те стихи, которые менее прочих имеют отношение к гражданской теме. То есть гражданская поэзия по умолчанию считается вторым сортом.

Представление о гражданской поэзии как о протестной возникло с 1860-х годов, и характеризуется она тем, что основные темы ее относятся к защите общественных интересов. До того гражданство понималось как принадлежность к определенному национальному государству и защита его интересов, что априорно приравнивалось к интересам подданных и породило такую неистребимую черту гражданской поэзии, и ранней, и поздней, как воинственность и любовь к бряцанию оружием.

* Зусева В. Поэзия с гандикапом (о «гражданских» стихах). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2013/2/20z-pr.html>

Поскольку становление русской поэзии происходило в условиях, когда любая культурная деятельность, в том числе и поэтическая, являлась прямым участием в созидании государства, совершенно понятен оптимистический, мажорно-одический тон ранней гражданской лирики в России и ее пространственный, или, по-другому, «географический» характер. То есть пафос этих стихотворений строится на акцентировании самой очевидной черты России – ее физической протяженности и на идее ее дальнейшего расширения, порой до абсурда.

Даже Тютчев и Пушкин не избежали в своем творчестве воинственного пафоса и «географической фанфаронады», что не в лучшую сторону отразилось на художественном качестве этих стихов. Дело в том, что в основе гражданской поэзии всегда лежит чистая эмоция – негодования или радости – или простейшая мысль. Что-то вроде «Россия вновь одержала победу» или «В России все плохо». Первое характерно для ранней мажорно-одической, «пространственной» гражданской лирики. Второе – для более поздней, минорно-иронической.

Второй вектор гражданской поэзии, возникший в XIX в., какое-то время существовал параллельно первому, но впоследствии почти совсем его вытеснил. Современная гражданская поэзия так далеко ушла в своем пессимизме, что родство ее с ранней, мажорно-одической поэзией практически забылось. Но на самом деле они тесно связаны.

В сегодняшних гражданских стихах обнаруживаются все традиционные топосы: мотивы происков внешнего врага, похвальбы своей силой, мудрости государя, доброты и великодушия народа и одновременно грозного напоминания о российской военной мощи и прошлых победах, уникальности, особости российского пути, богоизбранности России, ее положения между Западом и Востоком и ее миссии защиты всех славянских народов – только с противоположным знаком. Если приглядеться, современная гражданская поэзия строится «от противного» к своей предшественнице, пользуясь все тем же набором, но иронически – главным образом потому, что эти, некогда серьезно воспринимавшиеся обществом топосы, давно выродились в фальшивую и довольно глупую риторику.

Замечательно работает с такими перекличками Иртеньев, у которого эти мотивы демонстрируют свою неадекватность сегодняшней реальности.

Можно сказать, что гражданская поэзия совершенно равноправна по отношению к остальным. Однако на практике получается так, что все лучшие произведения гражданской поэзии возникают как бы на ее границе – там, где она превращается во что-то другое – лирику философскую, историософскую, лирику «просто».

Дело тут, кажется, в том, что гражданская поэзия в чистом виде – понятие оксюморонное. Ведь гражданская поэзия пишется как бы от некоего коллективно-множественного лица (само понятие «гражданин» подразумевает некую общность). Между тем квинтэссенция лирики – это всегда претворение мира в личности. В этом смысле гражданской поэзии очень трудно нас тронуть. Вызвать не элементарные чувства толпы – возмущения или ликования, а какие-то более сложные переживания. Гражданская поэзия становится интересна тогда, когда в ней появляется личность, т.е. когда она теряет одно из своих основных качеств.

В общем гражданственность поэзии – это ее своеобразный гандикап, дополнительный вес, нуждающийся в преодолении. Для прорыва к самой субстанции лирики он – за редким исключением – может быть преодолен лишь нарушением базовых принципов этой самой гражданской поэзии, размытием ее границ.

T.A. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

М.Г. Арановский

МУЗЫКА И МЫШЛЕНИЕ*

Подход к музыкальному мышлению в прямом смысле этого слова, а не рассмотрение его как метафоры, реализован в статье составителя сборника. Но эта позиция затрагивает довольно широкий круг вопросов: участие в музыкально-творческой деятельности сознания и бессознательного, система музыкального языка, особенности музыкальной семантики и многое другое. В частности, автор покушается на понятийно-логическую концепцию природы мышления и предлагает иную концепцию, так как другого пути для решения проблемы музыкального мышления автор для себя не видит.

Во второй половине XVIII в. философы, литераторы, музыканты заговорили о существовании особой музыкальной логики (Г. Гердер, И.Н. Форкель, Л. Тик). В это время шел активный процесс становления инструментальной музыки в качестве самостоятельного искусства: «Процесс эманципации инструментальной музыки был неотделим от появления феномена музыкальной темы... Тема – то, что подлежит обсуждению, т.е. тезис, мысль, требующая доказательства» (с. 10–11). Понятие фразы по отношению к теме применялось И. Маттезоном, А. Рейхой: «Так возникла ана-

* Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – С. 10–43.

логия: мысль – фраза – тема» (с. 11). Далее Х. Риман выдвинул определение темы как главной музыкальной мысли. В результате возникает дилемма: либо априори признать, что мышление может быть свойственно музыкальному творчеству, либо считать музыкальное мышление лишь метафорой, т.е. исключить музыку из сферы интеллектуальной деятельности.

Между музыкой и мыслительной деятельностью сложились два типа отношений. Во-первых, это область теоретического осмысливания музыки: собственно музыкальная теория и область философской рефлексии. В данном случае музыка ничем не отличается от других объектов, подвергающихся осмысливанию, оценке, классификации. Во-вторых, это постулирование мышления музыкой в качестве специфических операндов. При этом и возникают понятия «музыкальная мысль, музыкальная идея как свидетельство возможности совершать мыслительные действия над музыкальными феноменами» (с. 12). Если мы попытаемся доказать, что музыкой можно мыслить на какой-либо иной основе, кроме понятий, и без участия формальных логических операций, «...нам придется отдать себе отчет, возможно ли существование внепонятийного мышления» (с. 12).

Далее автор рассматривает решения композитора, принимаемые чисто сознательным путем. Он приводит различные случаи, в которых участие сознательного выбора является необходимым и неизбежным. Так, тексты имитационной полифонии, принадлежащей к числу самых сложных видов композиционной техники, можно только конструировать, делать, сознательно выбирать решения, руководствуясь соответствующими правилами, нормами и опытом. Другой пример: фугу можно именно сделать. И лишь мастерство композитора делает ее удачной либо неудачной. Молодой Моцарт писал отцу: «Я взял тему Sanctus и сделал из нее фугу» (цит. по: с. 13). Еще пример. В сложнейшей технике авангарда XX в. господствует «инженерный расчет»: «Сознательно подготавливались исходные единицы будущего текста, нормы их соединений в более крупные структуры (например, в “группы”), планировалась степень новизны звукоорганизации, вид коммуникационного акта и тому подобное» (с. 14).

Европейская музыка, как правило, базировалась на сочетании интуитивного и сознательного начал. М.Г. Арановский рассматривает сонатную форму, представляющую разновидность компози-

ционного канона. Здесь «распределение темпов есть функция от формы и потому может быть заранее запрограммировано или, по крайней мере, сознательно учтено» (с. 15). Конструкция целого – лишь одна из областей, где активно проявляется сознание: «Его участие прослеживается практически на всех, в том числе, и на нижележащих уровнях... Чем меньше структура, тем больше она зависит от интуиции, от бессознательных механизмов творчества, и, наоборот, чем она крупнее, тем больше вероятность вмешательства сознания» (с. 17).

Зачастую возникают ситуации, когда нормативные гармонические сочетания требуют сознательной коррекции (расположение аккордов, проверка голосоведения и пр.). Так, скрябинская гармония (подобно гармонии Вагнера или Дебюсси) является результатом как интуитивных находок, так и вполне рационального конструирования. Из числа композиторов XX в. автор приводит примеры привлечения сознания в творчестве Прокофьева и Шостаковича. Поиски новой фактуры, темпа, жанрового решения осуществляются в том числе и на основе сознательного выбора. Вариации, например, являются результатом сознательно принятых решений.

Вообще, «музыка осуществляется путем непрерывного порождения новых материалов. Сущность ее развития подчиняется единственно очевидному принципу общей логики – причинно-следственному» (с. 18). Эта логика может работать как на чистой интуиции, так и на основе сознательных действий: «Важно, что в любом случае предыдущее порождает последующее, и этот процесс порождения (деривации) составляет сущность бытия музыки во времени» (с. 18). Известно, что «даже самые изощренные в оркестровой технике мастера могут ошибаться, а исправление ошибки в подобных случаях – процесс чисто сознательный» (с. 18). Выбор жанра, а следовательно, и формы музыкального текста – еще один пример сознательного выбора. Все вышеперечисленные примеры свидетельствуют, что «сознание действует как на макро-, так и на микроуровнях музыкального текста» (с. 19). Подобно всем другим случаям сознательного поведения, в музыкальном творчестве совершаются мыслительные операции.

Для осуществления шага в процессе сочинения композитор принимает некоторое решение. Решение – это выбор из ряда альтернатив, требующих оценки. Вне зависимости от уровня выбора и оценки решения (сознательного или бессознательного) «компози-

тор должен оперировать некими данными самой музыки – мелодическими фразами, аккордами, ритмами, элементами фактуры и т.д. Следовательно, именно реалии музыки выступают в качестве операндов» (с. 19).

С точки зрения автора, «ограничение мыслительной деятельности оперированием вербально-понятийным материалом неоправданно сужает ее круг, а главное, резко ограничивает сферу компетентности интеллекта» (с. 20). Эту точку зрения разделяют американский психолог Р. Арихейм, предложивший термин «перцептивное понятие»; отечественный психолог О.К. Тихомиров (понятие «ручного мышления») и ряд других исследователей («предметное мышление»). В качестве подтверждения данной точки зрения помимо музыкального и изобразительного творчества приводятся примеры мышления в шахматной игре, поведения в экстремальной ситуации пилота, хирурга.

Феномен того, что пианист при исполнении произведения должен «слышать вперед» М.Г. Арановский называет процессом опережающего мышления. Следовательно, «мышление может осуществляться вне слов-понятий, опираясь только (или в основном) на материал, с которым связана та или иная деятельность» (с. 21). Отсюда следует, что мышление зависит от типа операндов и канала связи. Примеры операндов: слова-понятия, математические или иные символы, геометрические фигуры, линии и краски, изображения, звуки и многое другое. «Любая человеческая деятельность необходимо сопровождается процессом мышления, но... каждому виду деятельности соответствует определенный тип мышления» (с. 22). По определению автора, «мысль есть принятное решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения» (с. 22).

Далее М.Г. Арановский останавливается на вопросе о природе операндов музыкального мышления. Набор операндов состоит из музыкальных звуков, ритма, тембра, динамики и т.д. вплоть до целостных структур, образуемых из звуков: мелодические фразы, аккорды, фактура и т.п. Этот мир операндов должен быть как-то упорядочен: «Если музыкальные звуки подчиняются системе правил, которые определяют их “поведение”, то такую систему правильно считать языком» (с. 23). Языковая система служит для создания музыкального текста. По мнению выдающегося французского лингвиста Э. Бенвениста, для языковой системы достаточно

оперировать «некими единицами, из которых образуется иерархия единиц разных рангов, участвующих в формировании структур» (с. 23). При таком подходе оперирование словом-понятием является очень важным, но все же не единственным случаем языковой системы. Музыка, по мнению Э. Бенвениста, может быть причислена к языкам. Автор уточняет, «что внутри музыки существует некая языковая система, которая ее организует на основе системных отношений для создания музыкальных текстов» (с. 23).

Аналог внутренней вербальной речи – внутренняя музыкальная речь. При этом человек способен слышать музыку внутренним слухом: «...композитор оперирует, в первую очередь, именно слуховыми представлениями. Именно в виде слуховых представлений появляются музыкальные идеи. Известно, что многие композиторы пишут музыку, не прикасаясь к роялю...» (с. 24). В абстрагированном виде музыкальный язык существует как система возможностей в голове музыканта, которые можно реализовать и превратить в звучащие феномены. Но «какими бы абстрактными они ни были, в них неизбежно будут присутствовать хотя бы следы реальных звуковых ощущений» (с. 26).

Основными механизмами музыкального языка являются грамматика и модели: «Грамматика управляет “атоминизированными” единицами, определяя их поведение в тексте, а модели “собирают” их в структуры синтаксического уровня для того, чтобы ими можно было бы оперировать при построении музыкальной формы» (с. 26–27). Грамматической единицей являются прежде всего отношения звуков (ладовые функции). Каждый тakt симфонической или оперной партитуры представляет одну из самых сложнейших картин множественных отношений, доступных человеческому восприятию. В музыкальном языке «всесцело господствуют отношения» звуков (с. 28). Эти отношения делают возможным само существование звуковой идеи и сообщают ей музыкальный смысл. Первым, кто сказал, что музыке свойственна реляционная семантика (семантика отношений), был Ю. Лотман.

Стандартные модели музыкальных структур (мотивы, синтагмы, фразы, сверхфразовые единства) входят в синтаксис: «Здесь наблюдается полная аналогия синтаксическим структурам вербального языка» (с. 29). И в области синтаксиса мы вновь сталкиваемся с «ведущей ролью феномена отношения, но уже на основе целостных структур» (с. 30). Музыкальную семантику правомерно

называть интрамузикальной. Существование альтернативной – экстрамузикальной семантики вытекает из многих прикладных функций музыки: ее роли в религиозном культе; танце; в ее союзе с поэзией в песне, романсе, кантате, оратории; в образовании таких синтетических жанров, как опера, балет. «Музыкальная семантика начинается на интрамузикальном уровне и продолжается на экстрамузикальном, делая мир музыки объемным, безграничным, незримыми нитями связанным с окружающей нас жизнью» (с. 31).

Грамматические отношения являются абстрактными, потенциальными. Переходя в музыкальный текст, они преобразуются в контекстуальные и могут сильно отличаться от исходных грамматических отношений. Однозначный звук, оказавшись на пересечении полей «многих грамматик, становится носителем множественных системных связей и отношений. Отсюда и впечатление высокой степени семантической многозначности каждого звука» (с. 30). В силу того что музыкальное мышление осуществляет процессы создания музыкального текста и придания ему определенного смысла, оно является языковым мышлением в широком значении этого понятия. Музыкальная речь – область готовых музыкальных высказываний-текстов. Музыкальная речь обладает и единицами несистемной природы – музыкально-слуховыми лексемами с относительно устойчивой семантикой «бахизмов», «шопенизмов», «шуманизмов» и др. Они применялись в ХХ в. в неоклассицизме, необарокко или полистилистике в качестве стилевых знаков. Область музыкальных операндов – это «область организованно-звуковой материи, в среде которой и действует музыкальное мышление» (с. 31).

Путем сознательного оперирования музыкальными объектами создается не вся музыка: «Основная часть музыкальных ценностей добыта как раз иным путем – посредством внесознательных решений...» (с. 33). «Но талант и есть область музыкального подсознательного – это просто его другое имя» (с. 32). Пока нейрофизиология не сумеет раскрыть тайну творчества, нам остается строить более или менее вероятные гипотезы. Как пишет Чайковский: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора... происходит в той области головы моей, которая отдана музыке» (цит. по: с. 33). В результате «является совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти» (цит.

по: с. 34). Проблему бессознательного в творческой деятельности человека помимо Фрейда и Юнга исследовали М. Грааф, И. Лапшин, А. Пуанкарэ и ряд других ученых. Суть их результатов сводится к следующему: «Сознательная работа, наткнувшись на невозможность решить проблему, на время приостанавливается... наступает пауза, которая, на самом деле, оказывается заполненной незаметной для самого творца работой механизмов бессознательного мышления... Решение кажется внезапным, хотя на деле является результатом... его бессознательных механизмов» (с. 35). Наиболее надежным способом познания этих механизмов, с точки зрения М.Г. Арановского, «является изучение авторских записей – эскизов, набросков, планов и т.п., в которых зафиксирован первый момент... музыкальной мысли» (с. 36). Изучение рукописей позволяет выделить несколько ситуаций подготовительной стадии работы композитора, в том числе и сознательных: открытая, открытая многоцелевая, латентная, опережающая. Последняя ситуация означает, что «творческий механизм, “заряженный” на создание (например) оперы, работает автономно и системно» (с. 37). Эта работа, протекая на бессознательном уровне, создает «впечатление, что произведение сочиняет себя само» (с. 37).

Круг средств сознания и бессознательного один и тот же: «Различие только в степени эффективности и качестве результатов, причем сознание явно уступает бессознательному» (с. 37–38). Для появления готовых структур различного масштаба (от мотива до целостной формы) необходимо, «чтобы бессознательное опиралось на систему, которая содержала правила и возможности образования данных структур. Таковой является система музыкального языка» (с. 38). Музыкальный язык представляется «встроенным» в психику человека: «Язык – только система возможностей, которая реализуется в музыкальной речи» (с. 38). Речь создает собственные закономерности в процессе построения текста. Так, за единство музыкальной речи отвечает стиль. Стиль может быть как общим для творчества ряда поколений композиторов, так и индивидуальным для конкретного композитора. В каждом стиле типизируются различные элементы музыкальной речи, что позволяет узнавать его на слух. Чертты стилей являются «стихийным выражением человеческой природы и творческой индивидуальности каждого из них» (с. 38). В процессе творчества бессознательное в некоторых случаях ошибается. Оно же «и исправляет свои ошибки –

сознание и здесь оказывается зачастую бессильным» (с. 39). В целом эти два вида мышления «взаимно дополняют свои действия, включаясь или выключаясь сообразно тем задачам, которые возникают перед композитором» (с. 39).

Эволюция европейской музыки за два тысячелетия «оказывала свое влияние на соотношение сознательных и бессознательных механизмов музыкального мышления» (с. 39). Мифологизированное сознание, включив в себя значительную долю бессознательного, выводило человека за границы видимого мира в мир невидимый, но для него более значимый, так как он управлял реальным миром: «Более того, язык музыки мог выключать сознание из реального, физического времени, ибо создавал свое собственное, концептуальное (время)... Так, в рамках специфического времени... формировалась генетическая связь бессознательного и эмоционального» (с. 40). Музыка «и сейчас служит знаком перехода в какую-то иную сферу бытия» (с. 40). Чувства, пробуждаемые музыкой, не равны действительным, музыкальная мысль является лишь условным аналогом мысли реальной и то лишь в некоторых случаях: «Во всем остальном музыка погружена в сферу бессознательного, и именно это обстоятельство делает ее уникальной среди других видов художественной деятельности» (с. 40).

Сознание представляет мир как сумму дискретных феноменов, а далее интегрирует познанное в системы: «Бессознательное, напротив, исходит из целостного понимания человека... как некое единство физического и духовного» (с. 40). Целостность выражается через эмоцию: «Именно воздействие на эмоциональное состояние человека с древности лежало в основе всех культов» (с. 41). Велика роль эмоции и в состоянии вдохновения. В музыке «эмоции становятся интеллектуализированными, а мысли – эмоционально выраженными» (с. 41).

Зрительная информация используется для рационального анализа, звук погружен в сферу бессознательного: «Поэтому апелляция к внебессознательному через звук подсказана всей практикой человеческой жизни» (с. 42). Область музыкальных обобщений настолько обширна, что «она столь легко переходит границу реального и иреального» (с. 42). Стихийность и вместе с тем стабильность народного песнетворчества является одним из основных свидетельств бессознательной природы музыки. Чем более усложнялась профессиональная музыка, тем больше возрастала роль

сознательного опыта и приобретенных знаний. Письмо превратило музыкальное целое из «вещи в себе» в «вещь для нас». «...Чем проще язык музыки, тем сильнее, “безотчетнее” власть бессознательного, и наоборот...» (с. 43). Тем не менее в музыкальном искусстве бессознательное превалирует над сознанием. В музыкальном мышлении у сознательного и бессознательного разные методы и степень эффективности: «Их единство – еще одно доказательство присутствия в музыкальном творчестве целостного человека» (с. 43).

В.И. Довгий

Марина Лобанова

СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ В ЭПОХУ БАРОККО. ГАРМОНИЯ МИРА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ*

Крупнейшие трактаты XVII в. – это своды всевозможных знаний, продолжающие традиции средневековых «сумм». Создать «комpendиум» всего «универсума» стараются А. Кирхер, М. Мерсенн и многие другие теоретики барокко.

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 подчиняются 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 едином 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, метафи-

* Лобанова М. Сущность музыки в эпоху барокко. Гармония мира и музыкальная гармония // Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 143–150.

зике, 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 «квадривид». Музыка как часть квадривидия – точная наука, учение о числах и пропорциях, носителях и гарантах гармонии. Наследник «линий тривия» и «линий квадривидия» И.Г. Вальтер отразит в своем учении это представление о гармонии как явлении исчисленном, пропорциональном. «Автономия музыки», по Вальтеру, – это «природная последовательность зозвучий», «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». Только следование гармонии и числу обеспечивает место в «небесной капелле». Музыкальной презентации вечной, немеркнущей 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 знаки 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.

C.G.

Павел Яблонский

ПЕНДЕРЕЦКОМУ – МНОГАЯ ЛЕТА, А ПОКА 80*

Знаменитому польскому композитору-классику Кшиштофу Пендерецкому исполнилось 80. Пендерецкий – обладатель более сотни международных премий, на рубеже тысячелетий он был удостоен в Каннах премии как самый великий из живущих композиторов.

Сначала он прославился как авангардист, но в последней четверти XX в. испытал на себе влияние творцов музыки XIX в. Большое место занимает в его творчестве музыка духовная, причем особенная роль принадлежит музыке, связанной с православной традицией.

Пендерецкий считает Петербург не только культурной, но и духовной столицей России. Он серьезно изучал древнерусскую музыку, церковнославянский язык, исследовал отношение текста к музыкальной фразе. Именно здесь, в Смольном соборе, несколько лет назад состоялась российская премьера его «Утрени» для солистов, трех хоров и симфонического оркестра.

Павел Яблонский не раз беседовал с выдающимся композитором. Даный материал составлен из фрагментов этих бесед.

– Вы прославились еще в 60-е годы «Плачем памяти жертв Хиросимы». Как Вы сегодня относитесь к этому произведению?

– Оно не теряет актуальности и сегодня, поскольку в мире происходит много трагических событий. Все времена войны... А уж что такое концлагерь Аушвиц! Я сам пережил войну, и в «Поль-

* Яблонский П. Пендерецкому – многая лета, а пока 80. – Режим доступа:
<http://www.novpol.ru/index.php?id=2037>

ском реквиеме» как раз писал о жертвах этого лагеря, о страданиях Польши вообще. Это одно из самых значительных моих произведений, отражающих мое отношение к миру. <...>

– *Какие еще Ваши произведения особо Вам дороги?*

– Например, первая опера «Дьяволы из Людена» (1969). Очень дороги все мои симфонии еще и потому, что, по сути, они представляют собой цикл, в котором одна симфония перетекает в другую. Камерная музыка занимает у меня особое место. И чем старше я становлюсь, тем важнее она для меня. Вообще сейчас композиторы не сочиняют камерной музыки, просто не умеют. Это иногда и труднее – она же интимна, исходит из глубины души. Ведь написать для четырех, трех, одного инструмента, возможно, даже и труднее, чем для большого оркестра.

– *Можно ли говорить о какой-то одной музыкальной теме присущей только Вам?*

– Нет, у меня очень разнообразная музыка, многожанровая. Но у нее есть одна общая черта – она близка человеку. Мне вообще очень близок и дорог человек. Я использую в своем творчестве Евангелие, написал много духовных произведений, но у меня при этом все же на первом месте не Бог, а человек. Жизнь человека ведь иррациональна, поэтому многие композиторы всегда будут обращаться к духовному.

Моя музыка часто носит абстрактный характер. Я думаю, если бы я жил в Новой Зеландии, я писал бы не такую музыку, которую создаю, живя в Польше. Мой народ, моя семья, события вокруг – это моя жизнь, это меня и наполняет. И хорошо, что моя музыка задевает и русского человека, и слушателей многих других стран. Моя музыка – музыка славянина, швейцарца, например, скорее всего, вообще не будет писать музыку, а предпочтет сделать часы или сыр.

– *Как складывались Ваши творческие взаимоотношения с кинематографом?*

– Еще в 60-е я написал музыку для фильма «Рукопись, найденная в Сарагосе» В. Хаса. Было еще несколько работ. Брали мою музыку и С. Кубрик, и М. Скорсезе, и А. Рене... Совсем недавно я написал музыку для «Катыни» А. Вайды. В Катыни погиб мой дядя, а у Вайды – отец. Но вообще-то композитор, который пишет симфонии, у режиссеров не вызывает особого интереса.

– *Вы обычно волнуетесь при подготовке к дирижерскому выступлению?*

– Конечно, если оркестр плохо подготовлен или вообще плохой, то могут быть проблемы. Ну, а если такой оркестр, как в Петербургской филармонии, который и играет великолепно, и прекрасно понимает мою музыку, то для меня это одно наслаждение.

– *Вводите ли Вы в свои композиции современные электронные инструменты?*

– В 60-е годы я увлекался электроникой. Даже многое чему тогда научился. Но все же предпочитаю живую музыку. Сегодня я уверен, что из такого оркестра могу добить больше, чем из электронных инструментов.

– *Какие музыкальные инструменты особенно близки Вашему сердцу?*

– Человеческий голос.

– *Какие композиторы прошлого и современности в мире, в Польше, в России Вам больше всего нравятся?*

– Многие. Из классиков – Бах, Монтеверди, прежде всего Бетховен. Очень люблю симфонии XIX в., например Малера, но, пожалуй, больше всех – Брукнера. Если говорить о XX в., то это Рихард Штраус, Барток, Мессиан. Из российских классиков XIX в. люблю практически все, начиная с Бородина. Ну, а Чайковский – это уже мировая музыка! Люблю и Рахманинова, и Прокофьева, но у этого последнего скорее не большие оркестровые произведения, а камерные. Ценю Шостаковича как автора не только симфоний, но и великолепной камерной музыки, она просто уникальна! Скрябин мне очень интересен. Русская музыка вообще заняла достойное место в музыке XX в.

У меня сложились дружеские отношения с Р. Щедриным, С. Губайдуллиной.

И русскую литературу я всегда считал для себя очень важной, она обогащает мой внутренний мир. Кстати, в Польше она вообще очень популярна. У меня в планах музыка к поэзии Есенина.

– *Что в музыкальном мире оказалось для Вас наибольшим потрясением, наибольшим открытием?*

– Ярославль в маленьком городке. Помню – мне было тогда около 14 лет – как мы с отцом поехали в Краков на концерт «Страсти по Матфею» Баха. Для меня это было и настоящим потрясением, и великим открытием. В 1940–1950-е годы по радио такой музыки не передавали. Даже в филармонии религиозную музыку услышать было довольно трудно, ее начали исполнять гораздо позднее.

– Ну, а какой звук или звуки вызывают у Вас наиболее глубокие чувства?

– Если говорить о музыке – это ведь математика, абстракция, не имеющая прямого отношения к природным звукам. Я лично мыслю скорее формами, и только потом приходят звуки, музыка. Форма первична... Хотя, пожалуй, может быть и такой звук, который провоцирует меня на написание чего-то. Например, в «Семи вратах Иерусалима» я использовал инструмент, который сам сконструировал – тубафон. Я видел, как в Полинезии аборигены играют на бамбуковых трубах. Это был необычный звук, который оказался действительно чем-то новым, и мне захотелось воспроизвести его с помощью тубафона.

– Ваша музыка отражает мир или пытается его улучшить? Может быть, Вы своей музыкой стараетесь помочь человеку стать лучше?

– Конечно, когда я был молод, я был идеалистом и думал, что искусство, музыка могут изменить мир, человека, сделать их лучше. Но сейчас так не думаю.

– А если бы вдруг сегодня сам Господь Бог Вам сказал: «Кшиштоф Пендерецкий, Вы – выдающийся композитор, создайте ту музыку, которая может изменить мир к лучшему!» Что бы Вы ответили?

– Конечно, если бы сам Господь Бог обратился ко мне, я бы это сделал, но сомневаюсь, что Он ко мне обратится.

– Но Вы – верующий?

– Конечно, я написал столько религиозной музыки.

– При этом без общения с Богом?

– Пока да. И думаю, что никогда этого не произойдет.

– Просто, знаете, многие творцы ссылаются на Бога: «На меня что-то снизошло».

– Я нормальный человек, не метафизик.

– С какой музыкой Вам приятнее отдыхать, а какая – вдохновляет на творчество?

– Вообще музыка мешает. Когда я пишу, я не слушаю никакой другой музыки. А для удовольствия чаще слушаю классику, например полифонию XVI в. Вообще люблю абстрактную, полифоническую, сложную музыку. Но просто так я музыку не слушаю. Тем более если у меня вечером концерт. Мне любая звучащая где-то музыка просто мешает.

– Вы, стало быть, любите тишину?

– Да. Я постоянно живу в мире звуков, и от этого порой трудно куда-то спрятаться. У меня есть свой дом, большой парк, я увлекаюсь ботаникой. Там я себя чувствую лучше всего... Но и там у меня... птицы поют.

– *Что увлекает Вас в русской духовной музыке?*

– Во-первых, в русской христианской традиции большую роль, чем в западной, играет сама музыка. Как я давно обнаружил, служба в русском православном храме – это некое действие, нечто вроде музыкального театра. Без музыки, без пения службу в русском храме даже представить себе невозможно. В Польше, например, священник не поет, служба идет как бы в разговорном жанре. Мне кажется, что для композитора русский храм является источником вдохновения большим, чем западный. Я давно увлекся русской духовной музыкой. У меня уже есть несколько основанных на ней композиций для старославянских текстов...

– *Что, по-Вашему, сообщает человеку русская духовная музыка?*

– Коль вся православная литургия построена на музыке, в таком случае это совершенно иная концепция литургии, где рождается свой посыл, свое особое воздействие. И тут невозможно ничего выразить словами, невозможно ничего вычленить, невозможно смысл сформулировать в виде некоего сообщения. В этом удивительном русском музыкальном театре принимают участие все, и в итоге все предстает совершенно по-другому, чем на Западе, здесь все находящиеся в храме участвуют в действе и в переживании. Так вот и является тот самый уникальный феномен русской общности, соборности.

– *А лично у Вас какие ощущения возникают, когда Вы слышите эту музыку?*

– Композитору вообще трудно словами передавать свои чувства, он их скорее может выразить в музыке... Могу лишь сказать, что я чувствую язык русской духовной музыки, понимаю то, из чего он складывается. Мне это нравится, близко, это – мой язык.

– *То есть Вы ее скорее воспринимаете рационально, как конструкцию, анализируете, из каких элементов эта прекрасная конструкция складывается?*

– Да, да... Но сначала чувствами воспринимаю, а потом рационально. От чувства – к разуму.

– *Если Вы так высоко цените русскую духовную музыку, то можно ли на этом основании говорить и об особой духовности русского народа?*

– Думаю, да... В русской духовной музыке вообще больше спонтанного, чувственного, а в западной духовной музыке больше сдержанности, рассудка, рационализма. В костеле нет эмоций. Там человек более в себе, музыка сосредоточена внутри человека, а здесь она выплескивается, становится средством общения.

– *Интересно, но даже режиссер К. Занусси, который многие годы был советником по культуре при Папе Римском, говорил, что обретения христианством в мире нового дыхания он ожидает не столько от католической, сколько от возрождающейся сегодня православной церкви.*

– Я бы так не стал говорить. В польском костеле тоже есть большая духовная глубина. Просто она более сдержанно проявляется.

– *Но, как известно, своя духовная музыка есть и у южных народов, мы знаем, например, американскую негритянскую духовную музыку – спиричуэлз.*

– В этих случаях вряд ли может идти речь о том уровне духовности, о котором мы говорим. Скорее такая музыка говорит не о духовности, а о характере этих народов, об их темпераменте, ну и спонтанности. В Европе сложилось так: есть великий Бог и есть маленький человек, а вот у них Бог как бы доступнее, ближе, и все в отношении к Богу спонтанно выплескивается наружу. Американские баптистские храмы можно назвать «экстравагантным христианством».

– *О Санкт-Петербурге любят говорить, что это город архитектурных ансамблей, со своим выраженным стилем, духом, что он монументален. Возможно, Петербург близок в чем-то Вашей музыкальной системе?*

– Меня особенно радует очень богатая музыкальная жизнь в Петербурге, он живет музыкой, музыка его питает, здесь очень хорошая публика. Если речь идет о музыке – это, можно сказать, главный город России. Сам же город, его образ, я воспринимаю как воплощение порядка и гармонии. Его построили за очень короткое время, и сразу подходили к его созданию, исходя из концепции целостности, ансамбля. Я много повидал на свете, но нет других таких городов в мире. К счастью, период социализма его облик не испортил. Старый Петербург – будто творение одного архитектора-композитора. Замечательно, что все это сохраняется.

– *Что Вас радует более всего в жизни, что огорчает?*

– Радует более всего мой сад, который я давно выращиваю, мои деревья. Они постоянно меняются: цветут, растут, развиваются. Когда я писал свою Седьмую симфонию, источником вдохновения стали для меня... мои деревья, сад. Я чувствую деревья, словно живые существа. Думаю, это единственное произведение в мире, которое написано в честь деревьев. А огорчает, расстраивает меня больше всего политика, особенно польская.

С.Г.

М.Г. Арановский

ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ СЛУХЕ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛОГИКЕ*

М.Г. Арановский заимствовал понятия архитектонического слуха и музыкальной логики из работы Н.А. Римского-Корсакова «О музыкальном образовании» (цит. по: с. 189). О существовании музыкальной логики известно с XVIII в. Оба понятия широко распространены в музыкальной практике, хотя и балансируют «на грани термина и метафоры»: «С одной стороны, каждое из них интуитивно истинно, а с другой – имеет явно внemузыкальное происхождение» (с. 189). Понятие архитектоники в архитектуре имеет пространственную природу, а в музыке – временную. Во всех разновидностях науки логики, «во всех ее направлениях речь идет только о наиболее общих законах мышления, абстрагированных от конкретных объектов и ситуаций» (с. 190). Римский-Корсаков, обладающий способностью к самоанализу, настаивает: «Развитие слуха абсолютного и слуха внутреннего ведет к образованию способности, которую следует называть архитектоническим слухом и чувством музыкальной логики... При этом у одних субъектов наблюдается большая чувствительность к голосоведению и связи последовательностей, т.е. архитектоническая сторона, у других... обнаруживается стремление к требованиям синтаксической правильности музыкального построения... Если высшая слуховая способность вместе с природным архитектоническим слухом и

* Арановский М.Г. Заметки об архитектоническом слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – С. 189–200.

чувством музыкальной логики украшаются изобретательностью, исходящей из внутренней потребности творчества, то такую высшую способность можно назвать композиторским или творческим талантом» (цит. по: с. 190–191).

Архитектонический слух – «прежде всего слух, поскольку все, что стоит за этим понятием, должно быть услышано, представлено в виде слуховых образов... Практически это все составляющие музыки... Архитектонический слух оказывается “вооружен” необходимым набором средств музыки и правилами их организации» (с. 191). Это, в первую очередь, сенсорное устройство, предназначеннное для восприятия и воспроизведения звуков, обладающее специализацией восприятия отобранной и подготовленной звуковой материи, причем с «различительной, дифференцирующей способностью: отбирать из звучащего континуума звуки только с определенной физической характеристикой» (с. 191). Архитектонический слух должен различать «свое» и «чужое» (селективная функция); обладать музыкальной памятью с прямой и обратной связью между ними; иметь определенный уровень компетенции, который представляет сложную структуру, для ориентации в пространстве звуковой материи; создавать систему предпочтений; формировать личный опыт (слушателя, композитора, исполнителя); обладать способностью различать лады, тональности, метроритмические признаки, синтаксические структуры (элементы системы музыкального языка) и разбираться в сложении музыкальной формы; понимать звучащую музыку, что включает цикл взаимодействия архитектонического слуха, музыкальной памяти и музыкального языка; объединять в себе аналитическую и синтетическую способности. Соединяя понятие слуха с понятием архитекторники, Римский-Корсаков выводит природную музыкальную мысль за пределы чисто сенсорной функции. Слух – инструмент творческого мышления музыканта: «Между первыми свидетельствами слуха о начавшемся творческом процессе и его конечным результатом развертывается история создания музыкального текста» (с. 194).

Речь о логике у Римского-Корсакова идет не в буквальном смысле, «но, скорее, о логичности, т.е., некоем свойстве, соответствующем природе данного объекта – музыки. А это – нечто совершенно иное, нежели логика как область научного мышления» (с. 194). Римский-Корсаков применяет понятие «чувства музыкаль-

ной логики» как универсальный критерий. Под этим чувством «он подразумевает правильность, оправданность с точки зрения норм наличного музыкального языка и правил техники композиции. Сюда входят “правильные” гармонии, “правильное” голосоведение, нормы синтаксиса и многое другое» (с. 194). Здесь логика понимается скорее как наука о «законах и операциях правильного мышления» (цит. по: с. 189). Правильное музыкальное мышление уходит своими корнями в немузыкальные явления: акустика (гармония); модели речевого синтаксиса, частично музыкальная форма (связь с риторикой); кинетика человеческого тела; проявление в реальности и искусстве симметрии, равновесия, повтора (синтаксис, форма, метроритм); момент напряжения (конфликт), его разрешение и пр. «Опора на внемузыкальные факторы сообщает правилам особую прочность, хотя и не устраниет возможности отказа от них в художественных целях...» (с. 195). Но эта опора вовсе «не исключает развития и расширения (например, гармония Вагнера, Дебюсси, Скрябина)» (с. 195). В музыкальной логике «правильным мы будем считать то, что соответствует правилу, эталону или норме – даже в том случае, если это соответствие устанавливается на какое-то время (в искусстве нет ничего постоянного)» (с. 195). Нововведения Римского-Корсакова осуществлялись «в границах возможного, в рамках определенной системы музыкального языка. В этом было их оправдание, а следовательно, и логичность» (с. 195).

Существование музыки возможно лишь при условии создания и следования законам ею же созданным. С течением времени эти законы изменялись за счет освоения исключений, одни законы сменялись другими, наступала стабилизация: «При этом важно, что каждая система музыкального языка была общей и, следовательно, соответствовала музыкальному менталитету социума» (с. 196). По сравнению с верbalным языком у музыки социальная и национальная дифференциация несравнимо сложнее. В то же время как фольклор, так и массовые формы музыки – примеры «полного господства общей нормы, что и обеспечивает (их) тотальную контактность в соответствующей среде» (с. 196). Но чем выше стиль и жанр (академическая музыка), тем больше стилевая дифференциация. В такой музыке больше индивидуального. При этом слушатель «должен как бы перешагнуть за рубеж общего... принять... правомерность исключительного» (с. 196). Язык гомо-

фонной эпохи «смоделировал жесткую априорность и музыкального фольклора, и вербального языка» (с. 196–197). Это указывает на преобладание общего как необходимого условия коммуникации: «Априорность значения звука, а следовательно, и “правильных” звукосочетаний есть базовый слой логичности» (с. 197).

Автор выдвигает гипотезу, «что кроме изучаемых наукой логики общих законов мышления, существует множество частных логик, возникающих внутри каждого вида деятельности и вытекающих из его специфики» (с. 197). Здесь идет речь о коммуникативных видах деятельности, «ибо в этих случаях появляется необходимость разработки языка общения» (с. 197). Данный язык может быть как зависимым в той или иной степени от основного вербального языка, так и автономным. Традиционный музыкальный язык в целом – совершенно самостоятельная система. Существование частных логик является следствием существования частных видов мышления: «Так, признание музыкальной логики ведет и к признанию музыкального мышления» (с. 197). Каждое искусство использует определенный канал связи: у музыки – акустический, у живописи – оптический, у литературы – и тот, и другой (литература реализуется через вызываемые ею зрительные образы). Звук «расчленен» между языком и музыкой. Языковой звук имеет совершенно иную природу, нежели музыкальный. Отсюда разные каналы связи, виды материала, типы информации, системы языков, виды семантики: «Эти различия обусловлены, прежде всего, разным соотношением вербального языка и музыки с внешним миром... музыкальная семантика является, в первую очередь, интрамузикальной» (с. 198). Такая семантика возможна лишь в системе музыкального языка. Логичным является текст при выполнении в нем системы отношений. Отсюда «музыкальная логика есть производное от музыкального языка...» (с. 198). Если музыкальный текст дешифруется слушателем, то он представляется логичным. Следовательно, система музыкального языка, музыкальная семантика и музыкальная логика – один концептуальный узел, объясняющий эти три понятия.

С точки зрения исторических изменений музыка имеет много логик. В каждый исторический период устанавливается своя музыкальная логика, которая определяет появление музыкальных текстов (хороших или плохих) по ее правилам. Они могут быть как достаточно жесткими, так и более свободными. Жесткость музыкальной логики – проявление «чувства самосохранения», свобода –

осуществление перспективы развития. В целом автор видит четыре слоя музыкальной логики, так как «ее границы шире и выходят за пределы музыкального языка как системы грамматик» (с. 198).

1. Базовый слой – логика комбинаций. Это область музыкально-логической аксиоматики, которую задают музыке извне три исчерпывающих вида комбинаций: простой повтор (отношения тождества), измененный повтор (отношения эквивалентности) и последовательность разных элементов (альтернативность).

2. Языковая логика (см. выше).

3. Контекстуальная логика. Формируется в процессе развертывания текста: «Каждое музыкальное событие оценивается с точки зрения его соответствия всему предыдущему» (с. 198). Эксплицировать признаки такой логики трудно, и то лишь в случаях ее явного нарушения. Она свидетельствует о свойствах текста и художественной ценности произведения.

4. Художественная логика – логика высшего порядка: «Она и вовсе не поддается экспликации, поскольку не имеет своих выраженных единиц, не регулируется правилами и зависит только от таланта и мастерства автора. Невозможно и выработать для нее хотя сколько-нибудь убедительные критерии... Если художественная интуиция удовлетворена, значит, произведение обладает логикой высшего порядка... Оценка всегда индивидуальна...» (с. 199). Несмотря на отсутствие способов ее объяснения, художественная логика существует объективно, поскольку в отношении шедевров общественное мнение обычно сходится.

Некоторые итоги. Правила общей логики реализуются в логических операциях. Любой вид логики имеет свой операциональный аспект. Операционный аспект музыкальной логики реализуется через развертывающиеся отношения звуков. Мыслительные действия, в отличие от реальных, обратимы, их всегда можно повторить. Логическая операция, записанная соответствующими символами, образует минимальный текст: «Причем значение символов актуально только в контексте правил логики и текста решения» (с. 200). Через опознание музыкальных структур, их смысла и движения архитектонический слух придает смысл музыке (в результате творческого процесса) и постигает его (при восприятии): «В любом случае архитектонический слух выступает в качестве действенного инструмента музыкального интеллекта» (с. 200).

В.И. Довгий

Т. Злотникова

ПАРАДОКС О МЕТАФОРЕ ГЕНДЕРНОГО ПОНЯТИЯ АКТЕРСКОЙ СПЕЦИФИКИ*

Характер актерского творчества своеобразно отражается в гендерной проблематике, которая, по сути, не обсуждается всерьез ни в научной, ни в критической литературе. Между тем, как заметил А. Эфрос, «актеры – это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка».

С появлением самостоятельной в творческом отношении профессии режиссера можно говорить о маскулинизации исконно-женского (т.е. актерского) начала. И в дорежиссерский период, и в период «режиссерского господства» нередки случаи, когда актер ставит спектакль и сам в нем играет или превращается в режиссера по преимуществу. «В первом случае, действительно, можно говорить о маскулинизации, второй же ближе к представлениям о настойчивом стремлении к смене пола» (с. 42). Так, режиссура и саморежиссура С. Юрского явились воплощением истинно мужского стремления к осознанной самостоятельности выбора.

Автор выделяет четыре уровня соотношения мужского и женского начал в театральной личности. Первый определяется традицией пребывания мужчины либо женщины на театральных подмостках. Европейская традиция, от Античности до позднего Ренес-

* Злотникова Т. Парадокс о метафоре гендерного понимания актерской специфики // Злотникова Т. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век. – Ярославль: ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского», 2013. – С. 42–46.

санса, как и традиция восточная, базируется на запрете для женщин выступать на сцене. Мужчина – исполнитель женских ролей – становится не только исторически привычной фигурой, но и фигурой, художественно осмысливаемой в драматургии. Виртуозность актеров XX в. в Китае и Японии доводит эту тенденцию до логического завершения. Естественным противовесом мужчине в женском платье становится женщина в мужской роли. Ренессансная «игра в переодевание» логически продолжается водевилями XIX в. с их «девушками-гусарами».

Второй уровень определяется метафорическими возможностями пребывания на сцене обнаженного человеческого тела. Примером может служить заведомая неэротичность классического балета первых двух третей XX в.: «Как бы обнаженные ноги партнеров, ничего не скрывающие балетные пачки, даже сама привычная профессиональная терминология (“партнер”, “партнерша”) исключают возможности эротических акцентов в силу жесткой пластической схемы, в которой реализуется классический танец» (с. 44). Обнаженное тело может восприниматься в виде привычного на сцене (в кабаре) либо в виде метафоры жизни в ее отстраненном качестве.

Третий уровень (как и четвертый) носит уже не социокультурный, а социопсихологический характер. Речь идет о соотношении мужского и женского в театральном коллективе. Проблемы любви-взаимности, ревности, складывания пар и распадения занимают существенное место в жизни театральной труппы. Традиция театра-дома, театра-семьи особенно характерна для русского театра, и не только потому, что в нем часто первой актрисой труппы была жена мастера (М. Лилина, З. Райх, А. Коонен). Значимость этой традиции определяется экстатически-лиричным настроем на совместное творчество. Отсюда тот градус страданий и разочарований, какой возникает при расхождении позиций и интересов в театральном коллективе.

Четвертый уровень гендерной проблемы реализуется в паре «актер и зритель». Социологические исследования показывают более чем двукратное преобладание женщин над мужчинами в зрительном зале. В то же время количество женских ролей в пьесах примерно вдвое меньше, чем мужских. При формировании театрального репертуара учитывается эмоциональный характер именно женского восприятия искусства. По той же причине скла-

дается тип сексуально привлекательного театрального героя, чья популярность непропорциональна мере таланта и оригинальности актера. Поклонение «красивейшему», а не «талантливейшему», имеет объяснение в первую очередь социopsихологическое. Сексуальная компенсация с помощью эстетических символов проистекает из социальной маскулинизации женщин. Если потребность любить не реализуется на уровне личной судьбы, театр с его кумирами вынужден помочь женщине реализовать эту потребность.

Спектакли, эстетизирующие смещения, сдвиги, смену гендерных ролей, стали основой популярности в России Р. Виктука и других режиссеров. Таким образом, режиссерская профессия, изначально являющая собой олицетворение мужского начала в театре, обретает женственно-мягкие, стремящиеся к мимикии черты. В спектаклях, поставленных мужчинами, играют в основном также мужчины. Но женское начало преобладает как в эстетическом подходе к сценическим решениям, так и в преобладании женских либо женственных персонажей. «В психологии творца и отразившейся в ней психологии (патологии?) персонажа преломляются очередные сдвиги, происходящие в самой действительности» (с. 46).

K.B. Душенко

Елена Борщ

«ИНТЕРВИЗУАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ» КНИЖНОЙ ГРАВЮРЫ И ИХ ИСТОКИ*

Французские книжные гравюры XVIII в. имеют много общего, независимо от текста, авторства, времени создания и стиля изображения. Е. Борщ, вслед за Ф. Стюартом, называет эти элементы изображения «интервизуальными парадигмами».

Эмоции

Предметом изображения французской книжной иллюстрации XVIII в. обычно является действие, которое выражается через эмоциональное состояние персонажей – героев сцены. Мимика здесь играет второстепенную роль – книжная гравюра для этого слишком мала. «Эмоции кодировались преимущественно в жестах» (с. 144).

Горе передается изображением плача: склоненная голова, руки прижаты к глазам. Отчаяние выражается заломленными вверх руками, которые сцеплены ладонями. Протест выражает останавливающий жест рук: руки вытянуты вперед, ладони выставлены. Ужас обозначается жестом руки, закрывающей лицо или защищающей голову. Удивление – как всплеск рук. Радость выглядит скорее как радостное удивление, так как передается через всплеск

* Борщ Е.В. «Интервизуальные парадигмы» книжной гравюры и их источники // Борщ Е.В. Со-творение одного искусства: Французская книжная гравюра XVIII века. – Екатеринбург: Уральская архитектурно-художественная академия, 2013. – С. 143–170.

высоко поднятых рук. Знаком подчинения является коленопреклонение (например, перед королем или дамой) и т.д. Одни и те же позы и жесты могли иметь различные смысловые оттенки. В частности, высоко поднятые руки означают и радость, и горе.

Персонажи книжной иллюстрации практически без исключения представлены в состоянии переживания, активного эмоционального диалога, т.е. в состоянии драматического действия. При этом негативные эмоции преобладают над позитивными. Положительные эмоции – это прежде всего любовь. «Персонажи французской книжной иллюстрации XVIII в., похоже, никогда не смеются и даже не улыбаются. Они серьезны» (с. 149). Комичные ситуации почти не встречаются или изображаются на серьезный лад. Их смысл можно понять только из текста книги.

Изображение эмоций в книжной иллюстрации, возможно, имело театральные истоки. Для книжной гравюры характерна «театрализация» пространства, как в картинах Пуссена. Источником сюжетов и образов для литературной иллюстрации был театр. Выбор художником позы и жеста подобен практике, принятой во французском балете. И позиция танцора в балете, и фиксированные позы академической картины были крайним выражением статически понимаемого движения фигуры. На сцене театра значимый жест предшествовал слову, в живописи – наоборот. «Так эмоции превращались в своеобразную формулу» (с. 150). Нередко иллюстрации к пьесам буквально воспроизводили эпизод в виде сцены, разыгранной на театральных подмостках.

«Иллюстрация – как и картина – как бы проигрывалась на сцене» (с. 151). Однако следует помнить, что вертикаль листа книжной гравюры противоречит и горизонтальной доминанте театральных подмостков, и панорамной композиции исторических картин. Книжная иллюстрация была обязана театру другим: сценическим способом выражения эмоций, а также «историческим» костюмом персонажей.

Пластика персонажей книжной иллюстрации во многом была связана с пластикой героев сценических постановок и менялась вслед за ней. Патетические жесты утвердились на сцене и в книжной иллюстрации вследствие распространения нового театрального жанра – социально-бытовой пьесы. Театр, особенно после 1760 г., все больше сдвигался по направлению к бытовым интересам.

сам третьего сословия, сентиментальности и напыщенности жестов; в том же направлении двигалась книжная иллюстрация.

Сюжетные ситуации

В иллюстрации существовал ряд повторяющихся жанровых сцен. Связь между ними существует независимо от литературной основы, поскольку они иллюстрируют совершенно разные тексты, принадлежат разным художникам и выполнены в разной манере в разное время. Каждая из галантных и героических сцен имела античные истоки: «Это были древние и вместе с тем вечные сюжеты» (с. 159). Вот некоторые из этих сцен.

КУПАНИЕ. Изображение купальщицы или нескольких купальщиц (редко – купальщиков), а также случайного свидетеля или двух свидетелей – заинтересованных наблюдателей. Иллюстраторы останавливают свой выбор на эпизодах с купальщицами по малейшему поводу со стороны текста.

СОН. Обычно это женщина, погруженная в сон. Сон непременно предполагает присутствие тайного свидетеля или двух свидетелей.

ВСТРЕЧА ГАЛАНТНОЙ ПАРЫ. Эта сцена также предполагает изображение свидетелей – тайных или явных. Даже если присутствие неожиданного свидетеля не вытекало из текста книги, «вуюйериста» все же изображали. Чаще всего это был Купидон и путти – крылатые младенцы из свиты Купидона. Вариант этой темы – галантная пара, застигнутая врасплох на ложе свидания. Литературной парадигмой этой сцены является история о Венере и Марсе, запутавшихся в сети Вулкана.

СПАСЕНИЕ ГЕРОИНИ. Героине угрожает опасность, насилие или смерть. Она не в силах сопротивляться, поскольку слаба, или прикована к скале, или привязана к дереву. Внезапно появляется герой, который останавливает обидчиков или расправляетя с ними.

ПОХИЩЕНИЕ ГЕРОИНИ. Этот сюжет многократно возникает в мифологии. Похищаемую героиню нередко изображали без чувств, на руках у похитителя.

Итак, центральным персонажем всех этих сцен является женщина. Она слаба и беззащитна, нередко обнажена или является объектом насилия. В сцене непременно присутствуют второсте-

пенные действующие лица – зрители. «Функция избранных художником сцен заключалась в том, чтобы показать женщину в состоянии наиболее уязвимом и одновременно пикантном» (с. 158). А их основное содержание – это момент неожиданного открытия, визуального откровения, для чего и требуются свидетели происходящего. Эффект подглядывания удваивался, так как в роли подглядывающего оказывался еще и читатель книги.

Устойчивое повторение «сцен подглядывания» можно попробовать объяснить, исходя из бытовых реалий XVIII в. Утренний туалет было принято совершать в присутствии посетителей: это был официальный час приемов и визитов. Для нравов эпохи характерна сюита эстампов, исполненных по рисункам З. Фредберга. Это галантная хроника дня из жизни светской дамы, изображающая сцены пробуждения, купания, чтения и т.д., причем все – в присутствии свидетелей.

Аллегории и символы

Традиционный аллегорический лексикон художники черпали из книг по эмблематике, так что зрители легко «считывали» аллегорические изображения. Одни и те же изображения и предметы постоянно появляются в метонимической роли: домашние животные, молодые слуги, узкогорлый графин, переполненный стакан воды, губка и свеча. Однако этот лексикон, в отличие от средневековой эмблематики, не помещен в словари и не зафиксирован окончательно. Его можно понять только через систему образов. «Мастерство кода позволяет зрителю нарушить моральный запрет обходным путем» (с. 160).

В книжной иллюстрации XVIII в. преобладали аллегории и символы галантного характера. Важная черта галантной символики состоит в том, что она становится таковой лишь при определенных условиях, а именно в галантных сценах, когда на иллюстрации появляется героиня (с. 170).

Наиболее распространенные аллегорические фигуры – Венера, Купидон и путти (которые чаще всего выступают в роли свидетелей любовных сцен). Купидон с завязанными глазами – ренессансная аллегория любовной слепоты.

Голуби со времен Античности символизируют любовь. Пара целующихся голубей символизировала галантную встречу.

Роза была атрибутом Венеры в искусстве Античности и Ренессанса, символом бренности плоти в искусстве XVII в. В искусстве XVIII в. изображение розы приобретает более откровенный эротический подтекст, намекая на любовную связь. Гирлянды из роз выступают в роли атрибутов Венеры, а также в сценах апофеоза любви. Сорванная роза символизирует неожиданно оборвавшуюся жизнь и любовь героини.

Музыкальные инструменты, а также факел или светильник в повествовательных и аллегорических сценах также являются символами любви.

Мужская шляпа, лежащая у ног в перевернутом виде, намекает на неудачную для героя любовную историю.

Изображенная книга по традиции служит атрибутом наук и искусств, а в более широком значении – мудрости. Однако в сочетании с атрибутами Венеры книга имеет эротический подтекст. «В искусстве XVIII в. книга всегда ассоциируется с любовным романом, т.е. является источником чувственных мыслей» (с. 168). То же следует сказать о письме. «Женщина, пишущая или читающая письмо, столь же “подозрительна”, как женщина, читающая книгу. Письмо в руках женщины всегда следует понимать как любовное послание» (с. 169).

Змеи, летучие мыши, Медуза горгона символизируют пороки, страхи, ассоциируются с мистикой и колдовством. Чаще всего они встречаются в декоративных композициях и аллегорических иллюстрациях к так называемым «черным романам». Изображение «амурной» символики в сочетании с «черными» символами означает порочную страсть.

К.В. Душенко

Елена Бориц

ВОСПРИЯТИЕ КНИЖНОЙ ГРАВЮРОЙ ИКОНОГРАФИИ ЖИВОПИСИ РОКОКО В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ – СЕРЕДИНЕ XVIII ВЕКА*

В первой половине XVIII в. новую жизнь французской книге с гравюрами дали живописцы. В чем заключалась привлекательность книги с гравюрами, исполненной по рисункам живописцев? Иллюстрированная книга имела тираж 500–1000 экземпляров, была доступна более широкому кругу любителей искусства и в то же время не менее престижна по сравнению с живописными работами художника, которые часто просто повторялись в гравюре. Кроме того, изменился характер самой живописи. Она стала более свободной и камерной по сравнению с живописью «большого стиля».

Новый «живописный вкус» – стиль рококо, декоративный, экзотичный и гедонистический – обеспечил успех «интимному» искусству иллюстрации. Благодаря живописи книжная иллюстрация стала более изысканной и чувственной. Появились «галантные иллюстрации» – гравюры игривой темы малого формата. «Искусство книги в целом приобрело эпикурейские черты» (с. 66).

Создание иллюстраций для книги не представляло для живописца большого труда, поскольку в то время живопись постоянно обращалась к литературным сюжетам и многие картины полно-

* Бориц Е.В. Восприятие книжной гравюры иконографии живописи рококо в первой половине – середине XVIII века // Бориц Е.В. Со-творение одного искусства: Французская книжная гравюра XVIII века. – Екатеринбург: Уральская архитектурно-художественная академия, 2013. – С. 65–76.

стью или частично могли быть повторены в качестве иллюстраций. Примером «тиражирования» картин может служить живописная серия Ш.А. Куапеля по мотивам «Дон Кихота». Эта серия, состоящая из более чем 20 картин, была исполнена для интерьеров замка Компьен. Затем на мануфактуре Гобеленов была изготовлена серия шпалер «История Дон Кихота» по картонам Куапеля. В 1723–1724 гг. была исполнена сюита гравюр из 31 листа форматом гран-фолио, причем композиции шпалер и гравюр абсолютно идентичны. И наконец, в 1746 г. сюита гравюр была включена в гаагское издание «Дон Кихота».

Важным тематическим источником французской живописи XVIII в. была античная мифология. Особенно часто живописцы рококо обращалась к сюжетам, почерпнутым из Овидия. Благодаря Ф. Буше, создателю «амурной» мифологии, живопись рококо, а вслед за ней и книжная иллюстрация оказались обеспеченными ключевыми сценами. Венера, Купидон и Юпитер затмили прочих мифологических персонажей. Мифологическая фабула обросла эротическими ассоциациями и представлялась в декоративном формате. Категория привлекательности отделялась от категории красоты и обозначалась понятием «грация» (с. 69).

Французская литература XVIII в. часто обращалась к пересказам мифологических сюжетов в игривом духе, включая соответствующие сцены в прозаические и поэтические произведения. Таким образом, издания романов получали в качестве иллюстраций мифологические сцены галантного характера. Так, иллюстрации к «Книдскому храму» Монтескье могли бы служить иллюстрацией к Овидию, а иллюстрации к Овидию – иллюстрацией к другому литературному сочинению, тем более что их персонажи перенесены в предметную среду XVIII в.

Литературную основу – «Буколики» Вергилия, «Дафнис и Хлоя» Лонга – имел такой жанр французской живописи, как пастораль. Грациозные пастушки с овечками перешли с картин на страницы литературных пасторалей, изданий древних и современных авторов.

Фламандским влиянием отмечена анималистика в живописи и книжной гравюре. «Литературным бастионом» анималистов были басни и особенно «Басни» Лафонтена. Анималистика рококо тяготела к экзотике. Экзотические животные на гравюрах бывают часто неправдоподобны, но всегда – привлекательны и необычны.

Пейзаж оставался второстепенным жанром живописи и книжной иллюстрации: это был сугубо декоративный жанр. Как правило, гравированный пейзаж появляется в книге в виде виньетки. Кроме того, пейзаж является фоном практически любой иллюстрации первой половины XVIII в., а позже – любой иллюстрации, восходящей к традиции рококо. Обычно это уголок леса, сада или деревья около дома. Природа в книжной иллюстрации рококо – это пышная летняя природа, разнообразная, естественная и лирическая. Она оставляет ощущение гармонии. Часто встречается изображение цветов и цветочных гирлянд.

Излюбленной темой искусства рококо был Китай – Китай условный и сказочный. Иконография и изобразительные приемы изображений в китайском стиле («шинуазри») оставались в рамках европейской традиции. Рококо использовало также мотивы других экзотических стран: Персии, Индии, Турции, Японии. Художников интересовал не столько облик и быт этих народов сам по себе, сколько их удаленность от европейской цивилизации, дающая полную свободу воображению. «Художник эпохи рококо видел в этнографическом материале лишь то, что хотел увидеть» (с. 74).

После публикации перевода-пересказа сказок «Тысячи и одной ночи» мода на все восточное буквально захлестнула Париж. Выходят в свет многочисленные литературные сочинения в жанре «восточной» истории – сказки, повести, романы. Их особенность состояла в том, что они были по-восточному чувственны. «Китайское, восточное стало синонимом галантного» (с. 74). Восточная тема в книжной иллюстрации поэтому часто сопряжена с изображением альковных сцен.

Значительное место в живописи и книжной иллюстрации занимала тема театра. Живописцы и декораторы рококо привнесли в искусство книжной гравюры не только определенный набор тем, сюжетов, образов и готовых композиций, но и ряд орнаментальных мотивов – рокайли, картуши, растительные побеги, цветы, пальмы.

«Книжная иллюстрация была декоративна, как и живопись. <...> Декораторы рококо обеспечили успех искусству иллюстрации и заложили традиции оформления книги, которые оставались актуальны в течение столетия» (с. 76). Книжная гравюра, более динамичная по сравнению с живописью, взяла на себя функцию распространения нового художественного вкуса.

К.В. Душенко

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

И.А. Бондаренко

ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕРУССКОГО ГОРОДА*

В Древней Руси образ города прежде всего был связан с идеей защиты, «оберега», если применить языческий термин. Причем магическая сила этого оберега должна была соединяться с его реальной обороноспособностью.

Земляные валы, окружавшие города, создавали как бы идеализированный образ горы. Город был священной горой, неприступной твердыней. За его валами и стенами нередко полностью скрывалась вся застройка. Даже расположенный на низком берегу Клещина (Плещеева) озера Переяславль-Залесский своими валами настолько изолировал внутреннее пространство, что заглянуть в него можно было лишь с окрестных холмов. И только глава на высоком барабане его Спасо-Преображенского собора, возведенного Юрием Долгоруким в 1152 г., поднималась над укреплениями при взгляде со стороны озера. Возможно, что специально для этого храм был придинут к городским укреплениям, хотя он и мыслился, несомненно, центральной доминантой. Во многих древнерусских городах соборы занимали наиболее выигрышные точки в самом природном ландшафте, во всей городской округе, несмотря на то что их прикрывали валы и стены, сооружавшиеся, как правило, на самых бровках береговых круч. И только во времена Москов-

* Бондаренко И.А. Эстетика древнерусского города. – Режим доступа:
<http://rusarch.ru/bondarenko2.htm>

ского княжества в связи с коренными изменениями в военно-фортификационной сфере крепостные стены стали спускаться вниз, к подножиям городских холмов, живописная застройка которых получила возможность широкого панорамного раскрытия, как это видно на главном примере той новой эпохи – Московском Кремле.

Монументальные архитектурные доминанты стали появляться в русских городах с принятием христианства. Но если архитектурные формы их целиком ориентировались на византийские образцы (хотя в них с самого начала проявились своеобразные черты), то в градостроительном отношении они преемственно развивали весьма давние традиционные принципы освоения ландшафта и определенного знакового закрепления в нем ключевых священных точек.

Ядро города можно действительно назвать некоей божьей горой, священным убежищем и стражем своей земли. К этому надо добавить, что языческое мышление наделяло город, как и элементы естественного ландшафта, зооморфными и антропоморфными чертами, что можно ощутить в некоторых дошедших до нас топонимах. Так, горы имели «хребты», «макушки», иногда «лысые», «лбы», «бровки», «бока», «уступы», «подножия» и «подошвы»; реки в своем течении делали «колена», встречали «пороги», у них были «рукава» и «устья» (т.е. как бы «уста»). Образ поселения вбирал в себя и по-своему развивал такие представления. Сам город наделялся богатырским образом. Его могучие армированные бревенчатыми конструкциями валы и стены с воинскими «забралами» гордо вздымались, выгибаясь вперед, подобно «груди» некоего сказочного исполина. В Пскове стена на приступе (она же подпорная стена всего крепостного холма) носила название «Перси» (или «Перши»), т.е. именно «Грудь» Пскова. Город мог иметь и Лобное место, которое в Москве XVI в. получило особую символическую значимость, связанную с христианским преданием, но кажется несомненным, что семантические корни такого топонима уходят в языческую славянскую древность, поскольку вообще слово «лоб» и однокоренные ему слова достаточно широко использовались в народной природно-географической лексике. Как бы позади себя город имел «посад», а в нижней части, у реки, – «подол».

«Одушевлялись» и отдельные строения, о чем красноречиво свидетельствуют традиционные наименования их конструктивных

элементов, например в избе: «матица», «черепное» бревно, «самцы», «курицы», «шелом», «коник» и «конек». Очень важно, что в избе всегда выделялись «перед» и «зад», ее «чело» украшалось «причелинами» и «наличниками», обращенными к «улице», которая, очевидно, понималась именно как пространство перед «лицом» жилых зданий. Обращает на себя внимание и близость слов «крыльцо» и «крыло», тем более что крыльца было принято пристраивать как раз к боковым стенам изб, которые, возможно, когда-то в древности уподоблялись волшебной птице (ср. сказочный образ избушки «на курьих ножках»). Изучение фольклора позволяет говорить и о проведении в древности аналогий между входным проемом и пастью животного, через которую лежит путь в иной мир.

Антропоморфными чертами наделялись в Древней Руси и христианские храмы с их «главами», покрытыми «шлемами» (в домонгольский период очень сходными по силуэту с реальными воинскими шлемами) и поднятыми на высоких «шеях», с их подпоясанностью аркатурно-колончатыми «поясами», с их часто на первых порах суровыми, даже кряжистыми, богатырскими (особенно если говорить о новгородско-псковских храмах XI–XII вв.), но всегда глубоко одухотворенными общими формами. В образном строе этих храмов, пожалуй, просто не могли не сплеться и переплавляться наиболее светлые идеалы родной для русских людей раннеславянской культуры и идеалы новой для них, уже принятой, но еще мало познанной христианской веры. Основания для наделения храма антропоморфными чертами давало и христианское учение, в котором содержатся, как известно, символические сопоставления Церкви (прежде всего как духовной организации) с «Телом Христовым» и с «Невестой Христовой». Сфера образно-символических ассоциаций чрезвычайно сложна и не переносит слишком прямолинейных и однозначных интерпретаций. Неизвестно, как на самом деле мыслили ктиторы, зодчие, а тем более простые жители древнерусских городов. Но вряд ли можно сомневаться в самом факте их образно-ассоциативного мышления, которое наделяло и храмы, и терема, и простые избы, и даже хозяйственные постройки, а тем более города в целом, весьма богатой, многослойной и многозначной символичностью и одухотворенностью.

В русских летописных и актовых материалах не раз упоминаются богослужения при закладке и при окончании строительства городов, когда их стены необходимо было освятить. До нас дошел рукописный требник конца XVI в., содержащий «Чинъ и оустав како подобает окладывати град». Известен также требник, изданный в середине XVII в. киевским митрополитом Петром Могилой, в который включены «Чин восследования основания города» и «Чин благословения новосооружаемого каменного или деревянного города». Город не мог защищаться одними лишь стенами и рвами, его должна была окружать Молитва и осенять Благодать Божья. Для поддержания духовной крепости города вокруг него периодически и в экстренных ситуациях совершали также крестные ходы.

Подобно стенам города торжественно освящались и «оклады» отдельных зданий, в первую очередь культовых. Храм, дом и город имели некое внутреннее родство, общую универсальную символическую основу. Это были не столько взаимодополняющие части одного целого (они могли существовать и независимо друг от друга), сколько разные формы воплощения Макрокосма в Микрокосме. Крепостное ядро города можно сопоставить с неким архитектурным монументом, иногда очень пластичным, доминирующим над подвластной ему территорией. С наибольшей силой выразительности эта грань образа древнерусских городов запечатлелась в их детинцах. Приведем в качестве примера Псков, где детинец, называвшийся Кромом, располагался на скалистом мысу при впадении реки Псковы в реку Великую и представлял собой грозную крепость, отрезанную от посада рвом – «Греблей» (куда обращались его «Перси») и, казалось бы, противопоставленную ему, наподобие западноевропейского феодального замка. Но во Пскове это был вечевой центр – «сердце» и «страж» всех городских «концов» и всей псковской земли. Суровая неприступность городского ядра адресовалась врагам. Для хозяев оно было надежным убежищем, «закромами», хранителем их святынь, имущества и самих жизней. В других древнерусских городах во время вражеских набегов жители посадов и пригородных сел затворялись в детинцах, а свои посадские дворы зачастую сжигали сами. В детинцах, или кремлях, судя по писцовым книгам XVI–XVII вв. и другим источникам, находились именно «осадные» дворы или дворы «для осадного сидения», пустовавшие в мирное время.

Можно сказать, что основополагающей функцией архитектуры и градостроительства было создание необходимых барьеров, преград между разными пространствами – «своим» и «чужим», освоенным человеком и служащим ему, и внешним – неизвестным, опасным и враждебным. Поэтому столь большое внимание уделялось точкам входов, воротам и дверям. В средневековой Руси над воротами всегда или сооружались церкви, или устанавливались в киотах иконы. Часто также ставились церкви и часовни рядом с воротами – для их духовной защиты.

Проходя через городские ворота, человек попадал в разные по своей значимости пространства. Вполне закономерно, что пространство внутри детинца являлось самым значимым и самым священным. Оно было очень неоднородным и в пределах одной крупной городской зоны, поскольку в этой зоне располагались разные по значимости объекты. Доминирующее положение детинца оказывалось все же не абсолютным, ткань города имела поликентрическую структуру со сложной многоступенчатой системой субординации. Особенно это касалось крупных городов, которые и возникали на базе целых гнездовых поселений, и в дальнейшем, в пору своего расцвета, включали в себя сразу много притягательных в градостроительном отношении точек: храмов, княжеских дворов, позже, в централизованном государстве, – административных учреждений, приказов, различного рода подворий и, конечно же, торгов, которые возникали и в центре города, и у ворот, и у пристаний, и на верхних посадах.

Исключительно большое значение приобрели с течением времени монастыри, располагавшиеся как вдали от городов, так и в их центрах, и среди посадов, и на близких и дальних подступах к городам, где они иногда становились «сторожами» – передовыми форпостами, говоря языком другой эпохи.

Стены монастырей могли приобретать крепостной характер. В XVI–XVII вв. такие монастыри получили весьма заметное, если не ведущее положение в ансамблях городов. По сути, это были города в городах. Превращаясь в крупных феодальных собственников, монастыри становились в определенном смысле конкурентами городов, в ряде случаев они оказывались на положении градообразующего ядра, т.е. начинали играть роль детинца или кремля нового города, посады которого формировались из монастырских слобод. Так возник город Троице-Сергиев Посад. А в Яро-

славле, например, Спасо-Преображенский монастырь, примкнувший непосредственно к валам Земляного города – основной посадской территории, – принял на себя значение кремля, тогда как древнее крепостное ядро – детинец, называвшийся здесь «Рубленый город», в XVI–XVII вв. это свое исконное значение потерял. Хорошо укрепленный каменными стенами монастырь стал фактической цитаделью всего города, которую сами горожане прозвали кремлем.

Архитектурно-пространственная неоднородность городской среды во многом обусловливала социальным расслоением древнерусского общества. Однако структурная основа развивавшейся социальной иерархии сохраняла свою стабильность, будучи глубоко укорененной в традициях родового строя. Традиционная социальная иерархия пронизывала собой структуру каждого посада, где выделялись отдельные «концы», слободы и сотни, отдельные улицы, тоже представлявшие собой определенную общину (известны «уличанские сходы»). Причем каждая община отнюдь не была однородным целым – в ней была своя внутренняя субординация. Приоритеты везде, естественно, принадлежали родовой знати. «Лучшие люди» города составляли особую группу, из которой выбирались старейшины, тысяцкие, посадники. Вторая категория горожан так и называлась: «середние», ниже стояли «молодшие» и «худые». В самом низу социальной лестницы находились смерды и холопы. При этом определенного социального зонирования территории города практически не существовало, коль скоро в каждой общине были представлены одновременно все или почти все категории жителей, которых объединяли родственные узы, соседская круговая порука или отношения личной зависимости. Социальное и имущественное неравенство горожан с естественной непосредственностью должно было сказываться на характере застройки посадов, где между богатыми многообъемными теремами знати и приземистыми полуземлянками смердов несомненно существовал резкий контраст, но существовали также и многие переходные, промежуточные по своему иерархическому положению звенья, смягчавшие этот контраст и превращавшие его в иную систему композиционных отношений.

Важно отметить, что не простое наличие тех или иных реальных экономических возможностей владельца определяло назначение величины и степени архитектурно-художественного богатства

его постройки. Определяющим было истинное, признанное положение этого владельца на ступенях социальной иерархии. Гораздо важнее были престижные соображения, соблюдение этикетности, нежели прямое отражение преходящего материального состояния человека.

Впрочем, материальное состояние человека не могло быть слишком переменчивым, оно непременно должно быть соответствующим статусу этого человека. Обычай требовал от боярина строить богатые хоромы, потому что ему не пристало жить в халупе. Но сколько бы ни старался холоп скопить средств, тот же могущественный обычай ни в коем случае не позволил бы ему зажить по-боярски. И только в канун перехода к Новому времени, заметнее всего в XVII в., началось разрушение устоев такой иерархической предустановленности.

Идея иерархии занимала важнейшее место и в христианской картине мира, где она получила глубокое теологическое истолкование, прежде всего в трудах Псевдо-Дионисия Ареопагита. Земная социальная (а значит, и архитектурно-градостроительная) иерархия оказывалась, таким образом, встроенной в новую глобальную мировоззренческую систему, коренным образом, хотя и не сразу, преобразившую существо языческих родоплеменных традиций. Монотеистическая вера принесла с собой стабильность духовных приоритетов. В любом взаимодействии противостоящих сил преимущество стало отдаваться одной стороне, связанной с благом, понятым в качестве абсолюта: добро и зло перестали быть категориями переменчивыми в зависимости от ситуации. В картине мира была обретена единая точка опоры и точка отсчета, одно направление движения – к Всеышнему. Она стала предельно стройной и в то же время насквозь проникнутой динамикой. Идеально-иерархическая картина мира как бы накладывалась на реально формировавшуюся феодальную иерархию, освящала собой порядок мирских отношений, всего государственного устройства. С течением времени менялась значимость отдельных городов и земель, единая Киевская держава дробилась, росли новые княжеские центры, однако идея государственного устройства была неизменна. Возрождение единого Русского государства и его укрепление в XIV–XVII вв. шло в направлении, предопределенном самим ее внутренним смыслом – устремленностью к завершенной пирамидальной структуре.

С наибольшей определенностью эту субординацию выразили главные соборы древнерусских городов. Крупнейшие соборы до-монгольской Руси были возведены в велиокняжеском и митрополичьем Киеве. Вторые по величине княжеские и епископские соборы появились в Новгороде, Чернигове, Полоцке, а несколько позднее – в Ростове, Суздале, Владимире-на-Клязьме, Владимире-Волынском, Галиче. Города меньшего значения, отдававшиеся во владение младшим князьям (или куда направлялись княжеские наместники), получали соответственно более скромные храмы. Например, собор Переяславля-Залесского получил такую величину, какую в велиокняжеских столицах придавали лишь второстепенным посадским и дворцовым церквам.

Естественно, что и сами города в соответствии со своим положением в общей иерархической системе имели разные величины, разные степени богатства и композиционной сложности. Малые городки часто имели укрепленным один лишь детинец, тогда как более крупные города получали по нескольку предградий и гораздо большее число архитектурных доминант. На Руси не было такого резко выделяющегося по своим масштабам города, как Константинополь, и такого храма, как Константинопольская София, которая могла почти полностью вместить под свой купол Софию Киевскую. На Руси не было империи, и русские города, как и сидевшие в них князья, соподчинялись между собой по принципу старшинства.

Примерно то же можно сказать и о соотношениях храмовых построек в пределах одного древнерусского города. Как показывает сопоставление в общем масштабе разных по значимости храмов в целом ряде городов, главные соборы в них всегда имели размерное превосходство над всеми остальными. Вторым по величине был княжеский родовой храм или храм наиболее почитаемого монастыря. Далее по нисходящей шли велиокняжеские дворцовые и посадские приходские церкви. Совсем миниатюрными могли быть домовые церкви, а также придельные церкви и часовни, в большом числе строившиеся и в городах, и в пригородах, и в селах.

Масштаб доминирующих построек в городе нарастал от второстепенного к главному, от периферии к центру. С большой выразительностью этот принцип запечатлелся, например, в Киеве, где на подступах к Софийскому собору со стороны Золотых ворот были возведены три подобные ему, но меньшие по размерам хра-

ма, оттенившие его масштабное превосходство в ансамбле «города Ярослава». По существу, тот же принцип масштабного выделения ядра архитектурной композиции, вызывающий эффект «обратной перспективы», был свойствен и построению отдельных зданий, тех же храмов, центральная глава которых всегда делалась крупнее боковых.

Наиболее крупные храмы получали самостоятельные, большие по своему охвату зоны пространственного влияния. В русском городе домонгольской поры ощущался спокойный, размежеванный ритм расположения архитектурных доминант. В Киеве «город Владимира» имел свою доминанту – Десятинную церковь, «город Ярослава» – свою – Софийский собор, на Подоле выделялась церковь Богородицы Пирогощей, в окрестностях, на значительных расстояниях друг от друга, возвышались монастырские соборы. Не менее характерен пример Новгорода с его цепочкой крупномасштабных храмов, вытянутой вдоль течения Волхова. Показательна в этом отношении и композиционная структура древнего Владимира.

Конечно, концентрация архитектурных доминант нарастала к центру, но она не сопровождалась слишком резкими качественными изменениями самого характера остававшейся достаточно дробной объемно-пространственной структуры городского ансамбля. И только в Москве начала XVI в. в результате перестройки и укрупнения старых церквей и палат возникло новое по своему качеству уплотненное и относительно уравновешенное пространство Соборной площади, объединившее собой ведущие сооружения города. Но даже здесь, в Москве, где стало утверждаться монархическое начало, новый главный собор решено было соорудить всего лишь на 1,5 сажени большим по длине, ширине и высоте, чем его образец – Успенский собор Владимира. Причем, как видно из сопоставления московского и владимирского соборов, их алтари, а соответственно и центральные подкупольные пространства, были приравнены друг другу, что, судя по всему, регламентировалось церковными властями. И все другие кремлевские соборы хотя и возросли по габаритам, но сохраняли вполне традиционную систему соподчинения, в которой Успенский собор совсем ненамного пре-взошел великолепнейший храм – усыпальницу Михаила Архангела.

Сравнение планов кремлевских соборов показывает, что они последовательно отличались друг от друга на удвоенную толщину

стены, т.е. могли быть как бы «вписаны» один в другой (внешние габариты меньших из них оказывались соответствующими интерьерным размерам больших).

Обращает на себя внимание также определенное соответствие по общим размерам и высоте расположения центральных глав меньших церквей боковым главам церквей больших. Силуэт Архангельского собора вместе с центральной главой графически накладывается на очертания малых глав Успенского собора. Малые же главы Архангельского собора находят себе соответствие в центральной главе Благовещенского собора.

Были, наверное, в Кремле и церкви, соответствовавшие масштабу боковых глав Благовещенского собора; церковь Ризоположения находит свой масштабный аналог в придельных церквях, сооруженных над папертью Благовещенского собора во второй половине XVI в. Благодаря такого рода размерным соотношениям в ансамбле Московского Кремля достигался особый эстетический эффект плавного нарастания масштабов родственных по своим общим формам архитектурных сооружений от второстепенных к главному. Меньшие главы соборов играли роль связующих звеньев в этой иерархической последовательности. Вообще, подобные и разномасштабные главы, парившие над городом, имели большое самостоятельное значение и, вызывая определенные ассоциации со звоном разноголосых колоколов, во многом способствовали созданию как бы пульсирующего и вместе с тем исключительно целостного архитектурного ансамбля.

В отмеченных соотношениях размеров построек не было скрупулезной точности, поскольку и очень близкие по формам здания, возводившиеся по одному образцу, всегда имели различия в пропорциональном строе. Однако, безусловно, существовало принципиальное соответствие масштабов зданий их значимости.

Вопрос о соответствии величин построек их значимости нельзя упрощать. С одной стороны, для древнерусского мышления было свойственно установление прямого соответствия между понятиями «большой» и «старший», «благой», «красивый». Характеризуя стиль «монументального историзма», свойственный искусству домонгольской Руси, Д.С. Лихачёв писал, что для этого стиля «все наиболее красивое представляется большим, монументальным, величественным».

Вместе с тем в том же Троице-Сергиевом монастыре при всех закономерных изменениях градостроительной ситуации старый малый собор сохранил все же за собой значение главного идеологического центра. Если говорить о священной значимости, то придется признать, что она могла запечатлеваться в совсем небольших сооружениях, моделях, отличавшихся особой, символически окрашенной иллюзорностью. Применительно к изделиям из драгоценных материалов была уместна известная поговорка: «Мал золотник, да дорог». Сам богослужебный ритуал как бы указывал на то, что путь к высшим духовным ценностям пролегает через физически малые, но занимающие особое место в духовном искусстве Средневековья священные знаки (хотя при прочих равных условиях величины самих этих знаков тоже все-таки впрямую соотносились с их важностью).

Величина, таким образом, могла восприниматься неоднозначно, в разных шкалах ценностей. Это отражалось и в системе использования мер длины в древнерусском зодчестве и градостроительстве. Среди множества одновременно бытовавших в Древней Руси мер выделялись большие, средние, малые. Были меры «великие городовые» и простые «дворовые», «лавочные» и проч. Меры могли получать особую священную значимость, как, например, пояс Шимона, использовавшийся при закладке Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры, или мера Гроба Господня, привезенная в Москву для осуществления великих строительных замыслов Бориса Годунова. В принципе каждый объект должен был измеряться подобающей ему мерой. О многом говорит известное по материалам XVI–XVII вв., но, судя по всему, традиционное наделение земельной меры – десятины – различными значениями в зависимости от качества земли и статуса ее владельца.

Можно думать, что с аналогичных позиций в древнерусских городах оценивалась величина отдельных территорий. Получалось так, что наибольшую фактическую площадь занимали как раз второстепенные, окраинные части городов, но они всегда оставались «меньшими» по своему существу, по своему статусу «городами», окружались менее высокими стенами и заключали в себе преимущественно мелкомасштабную застройку (хотя в ней могли быть самые разные вкрапления). Соборные и торговые площади, монастыри, расположенные в центральных частях города, занимали, как правило, меньшую территорию, чем на периферии, а тем более

в сельской местности. Протяженное, очевидно, не было синонимом большого. «Большие» улицы древнерусских городов выделялись в первую очередь функциональной значимостью, шириной и крупными сооружениями, тогда как не имевшие транзитного значения, узкие, плохо замощенные улицы, как бы протяженны они ни были, оставались в понятиях людей того времени «малыми». Очень важным критерием при этом было ощущение ширины, просторности. Понятие тесноты наполнялось негативным смыслом, ассоциировалось с темнотой, тоской и жизненными бедами. Но тем не менее бескрайние просторы загородных полей и лугов имели совсем не ту значимость, что соборная площадь или главная улица плотно застроенного городского центра. По мере приближения к центру города, к главному храму реальное «земное» пространство сокращалось, зато увеличивалось иное, «освященное» пространство.

Иерархическая соподчиненность различных элементов древнерусского города запечатлевалась не только в их разномерности, но и в самом характере интерпретации их архитектурных форм, в степени достигавшегося в них совершенства, величественности и красоты. Архитектурно-декоративное богатство боярских и княжеских (а тем более царских) теремов с большой выразительностью демонстрировало цель восхождения по ступеням феодальной иерархии. Таков был исконный общенародный, фольклорный идеал красоты и величия, богатства и изобилия. Но существовал и принципиально иной, аскетический взгляд на совершенство как на результат отречения от многого ради достижения единого, великого в своей простоте. На примерах Владимира и Москвы видно различие в трактовке кафедрального и придворного велиокняжеского соборов, первого – величественного в своей сдержанности, второго – поражающего великолепием убранства, что позволяет говорить о намеренной детерминации символов двух властей – духовной и светской, объединившихся в центре города. И все же на практике идеальная простота, лаконичность, завершенность, совершенство и богатство, лепота и украшенность (означавшая в летописных текстах прежде всего насыщенность храма богослужебной утварью) были взаимодополняющими понятиями. Уровень строительной техники, тонкость декора, художественные качества фресок, икон, изделий декоративно-прикладного искусства и вместе с тем наполненность всей этой великой «церковной красотой» –

вот что отличало большой почитаемый собор от бедной приходской церкви, где эта великая красота лишь обозначалась. В принципе и самый великолепный вселенский собор мыслился все же лишь отблеском, намеком на вышнюю неизреченную красоту. Сияние красоты – это сияние Славы Божьей, и стремление к передаче этого сияния в каждом произведении искусства, в большей или меньшей мере, можно считать стержнем всего художественного творчества средневековой Руси.

Относительная значимость каждой постройки отражалась и в ее положении в городском пространстве. Наиболее почетное место отводилось главному собору города. Конечно, выбор места для строительства храма не мог определяться одними лишь условиями зрительного восприятия, одной лишь формальной красотой панорамных раскрытий. Важнее были сакральные критерии этого выбора, как об этом повествует, например, Киево-Печерский патерик, где содержится примечательный ответ Антония на вопрос мастеров «Где хотите строить церковь?» – «Там, где Господь укажет место <...>. Будем молиться три дня, и Господь укажет нам место <...>». Красота при этом мыслилась как нечто неразрывно связанное с сакральной сущностью.

Менее значительные храмы тоже занимали часто весьма выразительные, ключевые точки в архитектурно-природном ландшафте города, однако главному собору, естественно, принадлежал приоритет в этом отношении. Если главный собор рассчитывался на весь город, на всю землю княжества, то малые храмы имели меньшие пространственные ареалы своего воздействия на окружение. Миниатюрная церковь Ризоположения в Московском Кремле, зажатая между объемами Грановитой палаты и Успенского собора, имеет совсем небольшую пространственную зону, и это вполне сообразуется с ее локальной значимостью домового храма.

Как в городе в целом, так и в масштабе отдельного двора всегда выделялось главное, парадное пространство, куда выходило Красное крыльце, пространства менее значимые и, наконец, пространство за домом, на «задах», которое и на самой богатой усадьбе вполне могло оставаться неукрашенным и неприбранным.

Переднее, лучшее, должно было занимать и наиболее высокое место, хотя бы в фигуральном смысле слова. По мере возможности относительная высота расположения на рельефе местности действительно служила определенным критерием значимости соответ-

ствующего участка и занятого им объекта. По средневековым представлениям пространство претерпевает качественные изменения в вертикальном направлении соответственно иерархии небесных сфер. Такие представления объясняют и то особое внимание, которое уделяли древнерусские зодчие развитию архитектурной композиции по вертикали, выразительности силуэта здания, прежде всего церковного, наглядно воплощавшего в своих формах идею постепенного восхождения от земли (параллелепипед основного объема) – к небу (сферах сводов и куполов).

Как отдельные постройки, так и ансамбли древнерусских городов в целом содержали в себе вполне определенную последовательно выраженную устремленность в вертикальном направлении. Перепады рельефа при этом образовывали своего рода многоступенчатый подиум в основании городского ансамбля. Движение от сельской округи к воротам предградий, далее к детинцу и, наконец, к его средоточию – главному храму города – мыслилось как последовательное восхождение от низших степеней земного бытия к высшим. Оно было сопоставимо по своей сути с устремлением от западной, входной, части христианского храма к восточной, алтарной. Движение по горизонтали с запада на восток здесь означало одновременно и движение снизу вверх, от мира дольнего к горнему. В символическом срезе это было именно так, в реальной же, подверженной случайностям и изменениям градостроительной структуре могло получаться по-разному, но первое было существенное второго и обязательно так или иначе должно было накладывать на него свой отпечаток.

С утверждением христианства древнерусская культура в целом и градостроительная культура в частности получила особую духовность, «воспаренность» над бренными узами земной жизни. Людские взоры стали все более обращаться к миру горнему. Каждый элемент города стал приобретать особую образно-символическую наполненность, соответствующую его мысленному положению в объективно-идеалистической картине целого. Связи между отдельными элементами оказывались все более относительными, умозрительно-опосредованными. При этом представления об идеальной структуре города не становились слишком жестким сковывающим началом в сложении и развитии реальной градостроительной ситуации. Абсолютная гармония мыслилась недостижимой на Земле. Даже храм – «земное небо» – получал неоднород-

ную сложносоподчиненную внутреннюю структуру. Ведущее положение заняла идея восхождения по степеням совершенства от низшего к высшему. Сама проблема единства с приходом христианства зазвучала по-новому, как некое приобщение всех многообразных проявлений земного мира к Творцу, трансцендентному по отношению к этому миру и скрывающему в себе глубинную суть проблемы объединения разного в одном, т.е. проблемы гармонии. Отсюда явствует, что проблема гармонизации в произведениях искусства неизбежно должна была уйти из сферы специальных профессионально-аналитических интересов, недаром Василий Великий указывал, что существует «закон искусства», но этот закон «неудобопостижим» для разума. Конечно, в архитектурно-строительной и другой ремесленной практике могли использоваться многие апробированные навыки и приемы композиционного мастерства, однако безусловный приоритет был теперь на стороне творческой интуиции, богоухновенности, несущей с собой в акте творчества сокровенные качества Божественной гармонии. В этой апелляции к молитвенному чувству и озарению был залог тех великих творческих достижений, которыми преисполнено средневековое и в том числе древнерусское искусство.

Каждое здание и сооружение в древнерусском городе должно было иметь «подобающие» ему форму и величину и занимать подобающее ему место. Но в этих трех важнейших характеристиках не было прямой причинно-следственной взаимообусловленности. Местоположение постройки определялось не только ее формой и величиной, последняя диктовалась отнюдь не чисто формальными композиционными соображениями, а форма, если говорить о ее исходной идее, не рождалась на месте, она была дана свыше. Но все это имело один общий и главный определитель – значимость, существо предмета. Только с учетом этого можно рассматривать проблему сочетания разнотипных архитектурных элементов в древнерусском городе. Каждый элемент имел свой смысл и свой предустановленный архетипический образ, так что на принципиальном уровне говорить о взаимообусловленности оказавшихся в близком соседстве архитектурных форм храма, избы, крепостной стены неправомерно.

Их взаимосвязанность была чем-то вторичным, можно сказать, поверхностным, вызванным соображениями практического порядка, в частности, необходимостью разместиться в границах отве-

денного участка, обеспечить доступ ко входу в здание, устроить переходы из одной постройки в другую и т.п. (так же и в лесу каждое дерево, как бы ему ни приходилось приспособливаться к конкретной ситуации, всегда все-таки сохраняет свою генетическую определенность). Это была как бы механическая «притирка» здания с его заранее известной общей формой к месту. Ее значение для градостроительного искусства Древней Руси было огромным, но в то же время ее нельзя и переоценивать. Нас может восхищать неповторимо живописная композиция построек различного назначения, складывавшаяся на усадьбе какого-либо горожанина, однако для современников эта композиция не была самоцелью – она во многом возникала непроизвольно. В самом деле, однотипные бревенчатые клети, как известно, могли рубиться загодя, продаваться на торгу, переноситься с места на место и образовывать в совокупности более или менее сложные комбинации, смотря по потребностям и возможностям владельца.

Предустановленные, универсальные в своей основе архитектурные формы как бы накладывались на разную градостроительную ситуацию и лишь впоследствии оказывались неотъемлемыми частями этой ситуации. Оси храмов ориентировались по сторонам света, хотя условия местности и вносили свои коррективы в такую «вселенскую» ориентацию. В большинстве древнерусских храмовых ансамблей обращает на себя внимание непараллельность осей построек, нежесткость их планировочных взаимосвязей. По самой своей идее церковные постройки и не должны были рождаться на месте, они были «не от мира сего», другое дело, что, попадая в сей мир, они становились важнейшими ориентирами в нем.

Имея умозрительно единый исходный образ, все храмы были связаны подобием своих общих форм. В меру своего достоинства меньшие храмы уподоблялись большим, местные святыни ориентировались на общерусские, а через них – и на общехристианские. Летописи и другие произведения древнерусской литературы ярко свидетельствуют о том, что мысленно человек Древней Руси легко переносился из города в город, из одного места в другое; он ощущал Русскую землю как единое целое и протягивал умозрительные нити от нее и к столице Византийской империи, и к памятникам Святой Земли. Более того, спрессовывая не только расстояния, но и время, он включал ее в контекст мировой истории, проводя параллели между современностью и легендарными событиями про-

шлого. Христианская религия с ее каждодневным обращением к Священной истории активно содействовала укоренению таких взглядов в широких слоях населения.

Древний Киев с его Софийским собором и Золотыми воротами уподоблялся в известной мере Константинополю, а на Киев как на образец, в свою очередь, ориентировались и Новгород, и Полоцк, и Владимир, и Нижний Новгород, и многие другие города. Эта ориентация на «матерь городов русских» носила весьма условный ассоциативный характер, чаще всего она выражалась лишь в заимствовании отдельных храмовых посвящений, топонимов и гидронимов.

Застойка древнерусского города представляла собой некое сплетение ряда устойчивых, пронизанных внутренним подобием типологических цепочек или ветвей, главными из которых были три, отвечавшие функциям жилища, обороны и духовного спасения. Истинное единение всех этих ветвей одного древа могло мыслиться только в Боге, только в идеи Горнего Града, который есть одновременно и вышнее жилище, и крепость, и «Святая Святых».

В реальном городском пространстве последовательная соподчиненность прочитывалась только между однотипными, сопоставимыми постройками. Разнотипные здания и сооружения образовывали часто совершенно непроизвольные и непредсказуемые сочетания. Всякая постройка оценивалась не по случайному расположению в объемно-пространственной среде города, а по самому своему существу, по внутреннему смыслу и, исходя прежде всего из этого, занимала соответствующее место в последовательно разворачивавшейся цепи духовных ценностей. Восприятие городской среды не могло быть формально композиционным, в нем всегда был содержательный, духовный, религиозный подтекст.

Каждый завершенный архитектурный элемент города как бы говорил сам за себя, будучи воплощением определенного предустановленного образа. Самое понятие образа, занимавшее центральное место в средневековой эстетике, предопределяло взгляд на каждый такой элемент как на единое, неделимое целое (в отличие от Античности и Нового времени, когда творческая мысль художников и архитекторов сосредоточивалась именно на составлении гармоничного целого из разнородных, несамостоятельных частей). Как небесная, так и земная иерархия строилась на соотнесении образов, поникающихихся в своем значении по мере нисхождения

дения по ступеням «мировой лестницы», но всегда несущих в себе в большей или меньшей степени отблеск архетипа. Так, например, образ жилого дома мог воплощаться и в виде княжеского терема, и в виде крестьянской избы, хижины, шалаша, наконец, конуры, скворечника... Но это в любом случае был все же дом с полом, стенами и крышей. Ибо разъятие этих составных частей означало бы разрушение самой идеи дома.

Город оказывался вместилищем множества целостных архитектурных единиц, неких «микрокосмов», заключенных в «макрокосме». Такие архитектурные единицы не составляли город как неделимое целое, а как бы жили (подобно самим людям) в пределах города, определенным образом взаимодействуя между собой и с целым. Город мог богатеть и насыщаться постройками, мог и лишаться значительной части своего архитектурного наполнения (как и жителей), но он всегда оставался городом, пока существовали его стены, сохранялось его имя, была жива его идея.

Главными архитектурными объектами в городе были, конечно же, храмы. Поэтому могли делаться такие изображения города, на которых практически полностью опускалась жилая застройка и оставлялись лишь стены и церкви.

Взаимоотношения архитектурных и градостроительных объектов, обладавших различными степенями значимости и располагавшихся в разных типологических рядах, были сложными, иногда прямыми, но чаще косвенными и отдаленными. И само подобие архитектурных форм проявлялось по-разному, тоже в разных степенях – от буквального сходства близких по значимости однотипных построек до условных, ассоциативных связей разнородных зданий и градостроительных комплексов через посредство вышестоящих, более общих и универсальных образов. Степени такого подобия – это степени близости к идеалу, Богу, который и был в Средневековые «мерой всех вещей».

Духовно-символические основы формирования древнерусских городов не противоречили рациональным, но находились с ними в естественном единстве: ведь и сами реальные потребности в строительстве были не однозначны. Они могли быть чисто утилитарными, и такое сооружение строилось максимально практичным. Но существовали потребности в создании более сложных, высоких по своему предназначению объектов, таких как жилые терема, в которых постановка на участке, организованность внут-

ренного пространства и самой архитектурной формы играли уже весьма существенную роль. И наконец, храмы, обладая высшей духовной функцией, являлись предметом наибольшего художественно-эстетического внимания. В древнерусском городе запечатлевались разные градации самого эстетического качества. Гармония композиционной структуры была в принципе относительной (поэтому поиски абсолютных геометрических и метрических закономерностей в ней бесперспективны). Системность композиции городского ансамбля была образной, а потому нежесткой, обладающей большими степенями свободы.

Взаимодействие различных построек в древнерусском городе было очень активным. Каждое сооружение получало самостоятельное бытие, особую одушевленность. Субъективный взгляд на городской ансамбль не имел большого организующего значения в творчестве мастеров, которые строили и украшали каждое здание как своего рода живое существо, объективно существующее, «смотрящее» вокруг, «переговаривающееся» и соразмеряющееся со своими соседями. Поэтому привязка к месту, «притирка» между собой зданий и сооружений при всей ее относительности и не-принципиальности с точки зрения «генетических» основ формообразования имела все же большое эстетическое значение для формирования конкретных ансамблей или просто фрагментов городской среды. Иерархия зданий выявлялась именно в ансамбле, по мере их восприятия. Но, подобно древнерусской фреске или иконе, городской ансамбль имел весьма многослойную иерархию самих точек зрения, каждая из которых отвечала своему объекту восприятия. Человек здесь не был сторонним наблюдателем, он включался в эту образно насыщенную архитектурно-природную среду, испытывая на себе ее неоднородность, как бы «перескакивал» из пространства в пространство, из одного качественного состояния в другое. Архитектура вела его за собой. В этом – сила эстетического воздействия древнерусских ансамблей. При всей многогранности архитектурно-художественной структуры древнерусского города в ней ощущался некий внутренний идеальный стержень, собирающий все воедино. Ведь и все многообразие окружающего человека мира мыслилось в Средневековье как вы свечивание различных граней единой творческой воли Бога, величие которого определялось как всеимянность и одновременно – безымянность, т.е. невыразимость никакими словами. Все понятия

и образы, раздельные и даже несопоставимые в мире дольнем, в конечном счете в мире горнем сведутся к одному безмерно общему, великому и простому.

Это в равной мере распространялось и на все другие виды искусства, роднило их между собой и составляло смысловое ядро их взаимодействия и синтеза. Архитектурные формы построек разного назначения, иконы, фрески, книжные иллюстрации, богослужебные предметы и бытовая утварь, праздничные и повседневные одежды, сами ткани разных расцветок и качеств, декоративная орнаментика – все это внешне было весьма и весьма разнообразным и, что очень важно, достаточно открытым для введения новшеств, прямых и опосредованных заимствований, которые могли бы в глазах людей того времени еще полнее и лучше выразить их представления о красоте и благе.

Древнерусский город был проникнут движением разных по своей эмоциональной окрашенности архитектурных форм и пространств. Начало тому коренилось в эмоциональности, с которой воспринимались в Древней Руси сами природные элементы, среди которых возникал и жил город: горы вздымались, реки текли, ветры дули, дороги вели путника в определенном направлении, городские валы защищали своих жителей, ворота пропускали друзей и закрывали путь врагам, храмы освящали собой землю, прославляя и защищая ее. Вся архитектурно-природная среда была охвачена плотной сетью функциональных, зрительных и умозрительных связей. Важны были не только связи между соседствующими зданиями, но и связи между далеко отстоящими друг от друга объектами, важно было и общее движение от свободного пространства природы к замкнутому пространству детинца, от внешнего пространства к внутреннему, через ряд городских ворот к дверям собора и, наконец, – к Царским вратам алтаря, мысленно уводящим взоры молящихся к вратам Небесного Града. Гармония древнерусского города была динамической, и в целом город представлял собой завершенную, но в то же время и открытую, способную к развитию композиционную систему.

Постоянная соотнесенность городского ансамбля с идеальной образной системой не только давала возможность, но и вызывала потребность в его развитии и совершенствовании. «В совершенстве нельзя достичь какого-либо конца», – эта основополагающая для средневековой художественной культуры мысль Григория

Нисского проливает свет на ту принципиальную относительность гармонии ансамблей древнерусских городов и во многом раскрывает средневековое понимание проблемы их развития. Перестройка, расширение и обновление старых сооружений, в том числе и храмов, практически не ограничивались и даже поощрялись, ибо понимались не как нарушение исконной традиции, а именно как следование ей, как средство ее поддержания. Преемственность в развитии городов базировалась не столько на сохранении реально существующих построек, сколько на постоянстве «предвечно» установленных принципов и на стремлении к недостижимым в своем совершенстве канонизированным образам, что и обусловливало устойчивую традиционность древнерусского зодчества и градостроительства, сохранявшуюся на протяжении веков, несмотря на весьма активное в некоторые периоды преобразование русских городов и проникновение на русскую почву элементов иноземной культуры.

С.Г.

В.П. Даркевич

АРГОНАВТЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ*

«Путешествия избавляют от предрассудков», – гласит старое изречение. Когда средневековый человек пересекал границы своего мирка и устремлялся вдаль, оказывалось, что за глухими лесами и снежными горами, за бескрайними просторами морей и пустынь живут не чудовищные псоглавцы и четырехглазые эфиопы, которых рисовали на географических картах, а такие же люди, как он сам. Перед взором путника возникали новые страны, проходили разные племена и народы. При всем своем различии в чем-то главном они были понятны ему. У чужеземцев мог быть иной цвет кожи и разрез глаз, они могли говорить по-иному, молиться неведомым богам и рядиться в диковинные одежды, но, как и на родине пришельца, эти люди веселились на свадебных пирах и горевали о своих мертвых, растили детей, пахали землю и разводили скот. Их одолевали те же будничные заботы в непрестанной борьбе за существование. И по утрам, начиная трудовой день, они одинаково радовались яркому солнцу. Лицезрение далеких земель не только обогащало знаниями и расширяло кругозор – оно возвышало дух, приобщая к великой людской общности.

Однако в ту эпоху нелегко было преодолеть темные завесы подозрительности и вражды к «варварам», «язычникам», «неверным», которых издавна считали «нечистыми», «дикими», «вероломными». В сознании средневекового человека, резко расчле-

* Даркевич В.П. Аргонавты Средневековья. – Режим доступа:
<http://rusarch.ru/darkevich5.htm>

нявшего мир на полярные противоположности, укоренились недоверие и предубежденность ко всему «чужому» – чужому в национально-племенном, вероисповедном и языковом смысле. Деление мира на «свой» – праведный и «чужой» – греховный, враждебный чрезвычайно характерно для людей того времени. Даже о родственных племенах нередко отзывались с пренебрежением и чувством превосходства. Православные и католики взаимно хулили друг друга как схизматиков; и те и другие со всех церковных амвонов обрушивались на «слуг сатаны» – нехристиан. Ненависть к иноплеменникам, к врагам «истинной» веры, на которых не распространялись человеческие установления, приводила к бесчисленным кровавым столкновениям и обоюдной жестокости. Возникавшие мирные контакты постоянно ставились под удар. И все же вопреки государственным границам, языковым барьерам, религиозной розни и войнам порой являлась мысль о единстве всего рода человеческого. При ближайшем знакомстве оказывалось, что каждый народ чем-то знаменит и славен, в чем-то превзошел других и внес свой дар в сокровищницу человеческих знаний.

Знай, в поэзии лучших наездников нет,
Чем арабы, а Греции Древней сыны
Медицину избрали ареной своей,
В чародействе индусские люди сильны.
Математика, музыка – римлян удел,
Власть Китая в искусстве рисунка тверда,
Но искусствей художников свет не видал,
Чем багдадские мастера, никогда.

(Носир Хисроу)

На мир начинали смотреть шире и объективнее. Когда в малазийском городе Конье скончался проповедник и поэт Джалаеддин Руми (1273), в последний путь певца «религии сердца» провожали мусульмане, христиане, иудеи, индусы, буддисты. При жизни почтаемый всеми наставник призывал людей к братству и дружбе:

Как часто бывает, что турок и индиец находят общий язык,
Как часто бывает, что два турка словно чужие.
Значит, язык единодушия – совсем иное дело:
Единодушие дороже единоязычия.

Близкие передовым мыслителям Востока идеи сближения народов, у каждого из которых есть чему поучиться, не были чужды и европейцам. Например, провансальский трубадур Пейре Карденаль (XIII в.) высказывал желание освоить словесность сарацин, позаимствовать тонкий ум у античных философов и мужество у татар.

Усилиями путешествующих наводились «мосты» между народами и цивилизациями. Так происходил взаимный обмен информацией – непременное условие развития общества. На благодатную почву пересаживались целые культурные пласти, и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности: изменялись, приспосабливались, приобретали местные черты, наполнялись новым содержанием и развивали новые формы. Из восприятия и переработки чужого рождалось свое, особое, неповторимое: в тигле местного творчества заимствованное сплавлялось со своим и обретало иное качество. Именно таким путем произошло приобщение феодализирующейся Руси к зрелой культуре византийского Средневековья. На стыках различных культур возникали смешанные и оригинальные формы: благодаря диффузии и взаимодействию несхожих элементов она становилась более сложной, «гибридной». Такова блистательная культура Сицилии XII столетия, где после арабского и норманнского завоеваний сошлись Запад и Восток. В островной архитектуре органически слились черты византийской архитектуры, арабской и романской. Одни сицилийские церкви напоминают мечети, другие – христианские базилики. В импозантных интерьерах золотые византийские мозаики и резьба по цветному мрамору удивительно гармонируют со сталактитовыми потолками, расписанными египетскими художниками. В Сицилии, как бы расположенной в центре мира того времени, произошло слияние арабских естественно-научных и гуманитарных знаний с предприимчивостью норманнов на морях. Благодаря скрещению художественных принципов, порожденных разными традициями и восходящих к разным школам, развитие средневековой культуры предстает как единый, взаимосвязанный и взаимообусловленный процесс.

По самой своей сути искусство того времени было коллективно и коммуникативно: художник, заботившийся не о внешнем правдоподобии, а о символическом, «горнем» смысле изображаемого, говорил на общесредневековом языке.

При таком понимании творческих задач искусство приобретало надэтнический масштаб. В нем необычайно возрастила роль наиболее емких по содержанию композиций и сюжетов, которые с легкостью переходили из страны в страну, из мастерской в мастерскую. Параллелизм развития разных народов, единство теологии и эстетики создавали благоприятную почву для переноса изобразительных формул. Их распространяли странствующие ремесленники или местные мастера, работавшие по чужеземным образцам. Средневековый художник стремился впитать опыт и знания своих зарубежных коллег, быть в курсе всего лучшего, что ими создано. Автор «Сочинения о различных искусствах» пресвитер Теофил (конец XI – начало XII в.) писал в предисловии:

«Коль скоро ты его с вниманием тщательно исследуешь, то увидишь, чего достигли в Греции в отношении различных видов красок и смесей, что знают в Тоскане об электре (твердом соединении серебра с золотом. – В.Д.) или о разнообразии черных красок, что знают, в отличие от других, арабы в области кузнецкого дела и литья, каким разнообразием сосудов различной формы, изготавлением гемм или изделий из кости, украшенных золотом (и серебром), славится Италия, как любят и ценят разнообразные оконные украшения во Франции, что хвалят в Германии из числа золотых, серебряных, бронзовых, железных, деревянных и каменных изделий».

На Востоке географию считали богоугодной наукой, а расширение географических горизонтов – благочестивым деянием. Странам, покоренным мусульманским завоеванием, принадлежала активная роль в евразийской торговле – весьма уважаемом занятии, ибо сам пророк будто бы сказал: «Купец равно блажен в сем мире и в будущем»; «Кто зарабатывает деньги, угоден Аллаху». В средневековой же Европе существовало двойственное отношение к географическому пространству и идее движения. С одной стороны, боязнь дали, стремление к локальной обособленности и замкнутости в удобно обозреваемом микромире. Казалось, все удерживало от попыток покинуть отчий кров: бездорожье, опасности, на каждом шагу подстерегающие путника, неосведомленность об отдаленных землях, где чужака могли ожидать скорая гибель и забвение. По самой своей природе феодальный строй тяготел к упорядоченности всех сторон бытия: каждому в зависимости от положения в иерархии был предуказан определенный круг обязан-

ностей и соответствующее место в пространстве средневекового мира. Феодализм стремился изолировать сословную личность: привязать рыцаря к его замку, священника – к его приходу, ремесленника – к его мастерской, крестьянина – к его наделу. Кругозор человека замыкался зубчатой стеной леса вокруг распаханного поля, феодальным владением, монастырем или городской общиной. Людей разделяли социальные перегородки, территории дробились на множество разобщенных княжеств и графств. Христианство проповедовало необходимость самоуглубления и сосредоточенности, которым мешает смена впечатлений в путешествии: «Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» К обращенности в себя призывал Блаженный Августин: «Люди удивляются высоте гор, и огромным волнам моря, и величайшим водопадам, и безбрежности океана, и течению звезд, они же не обращают внимания на себя самих...» Истинно верующему незачем ходить далеко. «Деревце, часто пересаживаемое, засыхает», – утверждали теоретики византийского монашеского аскетизма. Паломничество – это, бесспорно, богоугодное дело, но вместе с тем и опасное для благочестия: ведь пилигримы шли к чужим народам – еретикам и язычникам. Моралисты смотрели с недоверием на беспокойный бродячий люд.

Но человеку Средневековья было свойственно и ощущение «жизни в пути». Пребывание в сем бренном мире представлялось постепенным приближением (восхождением) к Богу, который никогда возвзвал: «Все, что имеешь, продай и раздай нищим, и будешь иметь сокровище на небесах, и приходи, следуй за мною». Сам Христос подавал пример ищущим святости тысячам пеших и конных, убогий скарб которых умещался в дорожной суме. «Все странствующие, без разбору, принимаются, точно Христос, ибо сказал он: „Я был странником, и вы приняли меня...“ С особым же тщанием принимать нищих и пилигримов, ибо в лице их более всего принимается Христос; ведь богатого чтут уже из боязни» (Монашеский устав Бенедикта).

Путникам покровительствовали и светские власти, так, в «Почтении» Владимира Мономаха было сказано: «...чтите гостя, откуда бы к вам ни пришел, простолюдин ли, или знатный, или посол; если не можете почтить его подарком, – то пищей и питьем: ибо они, проходя, прославят человека по всем землям, или добрым, или злым».

Средневековое общество – общество оседлых людей, накрепко привязанных к своему клочку земли, якобы скованное в неизменных границах, – в действительности пребывало в непрерывном и всеобщем движении. Средневековые люди легко переходили от оседлости к жизни в пути: покидали издавна знакомый и докучный мирок и вырывались на просторы огромного христианского мира, а самые отважные проникали далеко за его пределы.

Вселенская Церковь не знала расстояний и государственных границ. Между ее владениями, разбросанными по Западной Европе, поддерживались преемственные связи. Господствующая культура с ее тенденцией к идеологическому и организационному единству, к постоянному расширению своего влияния за счет обращения «нехристей» в «истинную веру», с ее универсальным латинским языком способствовала развитию коммуникаций. Путешествия побеждали косность повседневного уклада жизни, будоражили и встряхивали людей. На скандинавском Севере слово «домосед» – синоним слова «глупец». Славолюбивого Александра Македонского не только осуждали за суетное влечение к недостижимому – им и восхищались, ибо «слишком тесными он назвал пределы земные».

В Средневековые постоянно сталкивались центростремительные и центробежные силы, элементы объединения и разобщения составляли нерасторжимое диалектическое единство. Сепаратизму и могущественному «духу местности» противостояла неуемная тяга вдаль.

«Нечеловеческие лики чудовищных племен»

Провинциализм сказывался в непонимании реального пространства, смешении понятий «близкого» и «далекого». Его мыслили не как абстракцию, а вполне конкретно. Когда говорили о расстоянии между двумя географическими точками, указывали не определенные меры длины, а время пути.

Наука еще не выделена из сферы богословия. В сознании человека Средневековья преобладала мифо-магическая картина мира. Одушевленные природные силы бурно реагируют на греховное поведение людей: гневаются водоемы, от избытка чувств содрогаются горы, бушует море, земля источает кровь. Вера в неразрыв-

ную связь между человеческим телом – микрокосмом и стихиями Земли – макрокосмом была всеобщей.

География Средневековья была преимущественно символической: она указывала людям дорогу не столько в иные страны и города, сколько путь к спасению души. Классическим примером стал рассказ о том, как ополчения первого Крестового похода принимали за Иерусалим приграничные города Венгрии и Болгарии. Видели только передний план; земли других широт рисовались крайне смутно. Кругозор раннесредневекового хрониста, претендовавшего на охват всемирной истории человечества «от Адама», на деле ограничивался пределами его епархии, в лучшем случае – его государства. Сведения по универсальной истории он черпал из Библии и других литературных источников, а при описании современных ему событий в отдаленных местах нередко руководствовался туманными слухами, приносимыми паломниками и купцами. Летописец, хорошо знавший свой «угол», резко менял тон описания, когда переходил к рассказу о соседней стране. Даже наиболее серьезные европейские писатели дают скудные и недостоверные сведения о скандинавском Севере. В «Песни о нibelунгах» автор – видимо, австриец – путается, говоря о Бургундии.

Географический горизонт средневекового книжника эквивалентен духовному горизонту христианства; географическое пространство являлось для него одновременно пространством сакральным, окрашенным в религиозно-моральные тона: земли он делил на праведные и греческие, еретические. Разные страны и пункты обладали разными моральным и религиозным статусами: так, жерла вулканов считали входами в адскую бездну. Подвиги героев эпоса или рыцарского романа осознавали как стремление к нравственному совершенствованию: в результате движение по горизонтальной земной поверхности трансформируется в движение по восходящей линии – в небесные выси.

Представления об устройстве Вселенной, космология и космогония, вытекали из богословских идей, ориентированных на постижение Всеышнего. Средневековье унаследовало античную систему концентрических сфер с неподвижной Землей в центре мироздания. В удивительной для современного человека «интеллектуальной» географии и картографии реальные сведения причудливо смешивались с библейскими. Средневековые карты-схемы не имели практического значения, ибо ориентировались на

ценностно-религиозные понятия о городах и странах. «Природо-ведение» и священная история были неразрывны: карта совмещала их в одной плоскости. Показательна карта мира XIII в., выполненная в аббатстве Сен-Дени под Парижем. До крайности схематичная, она воспроизводит не дошедший до нас римский образец. Плоская Земля изображена в форме круга: «Кругом земным (*orbis terrarum*) называется он по круглой своей форме, так как он вроде колеса». Три континента: Европа, Азия и Африка – расположены в виде буквы Т по сторонам Средиземного моря. В центре круга помещен Иерусалим – «пуп Земли», «священнейшая столица Иудеи», своеобразная точка отсчета в картографии Средневековья. «Сей славнейший город является всему миру главою всех городов, ибо в нем спасение рода человеческого совершилось смертью и воскресением Господа... Сам же великий град содержит Гроб Господень, куда с благочестивою алчностью устремляется весь мир». Верхний край карты, где вместо нашего севера находится восток, занимает земной рай – «место плодородное и примечательное всячими приятностями, но недосягаемое для человеков». Райский сад представляли в виде обнесенного каким-то непреодолимым препятствием прохладного, тенистого луга, усыпанного цветами, орошаемого журчащими ручьями и наполненного благоуханием. Рассказывали истории о посещении рая благочестивыми монахами. По возвращении домой они обнаруживали, что за три дня, проведенных ими в Саду наслаждений, в действительности прошло триста лет.

В «земле обетованной» растет древо познания добра и зла, отсюда берут начало четыре райские реки: Фисон (Ганг), Геон (Нил), Тигр и Евфрат. В пределах парадиза они скрыто текут под землей, выходя на поверхность вдали от чудесных истоков. Слева от рая картограф указал место, где Александр заточил мерзкие народы Гог и Магог. Города обозначены архитектурными символами. В Европе показаны Афины, Константинополь, Рим и Париж, в Азии – Иерусалим, Назарет, Дамаск, Антиохия, Троя, Мекка, Вавилон и Ниневия, в Египте – Александрия и Каир. Землю со всех сторон обтекает океан, четырем странам света соответствуют двенадцать ветров. На карте 1203 г., сохранившейся в Осме, в Старой Кастилии, изображены головы двенадцати апостолов, распределенных по всей поверхности земли. На многих картах эпохи Крестовых походов рисовали Адама и Еву со змием.

Средневековая космография была полна фантастических измышлений о землях, расположенных за пределами Европы и Средиземноморского бассейна. Она не знала четкой грани между выдумкой и истиной. Заимствованные у античных писателей рассказы о сказочных странах Азии и Африки воплощали утопические мечты бедного и замкнутого христианского мира. Верили, что где-то в Индийском океане лежат необычайно богатые острова и земли. Они изобилуют драгоценными металлами и самоцветами, благовонными деревьями, целительными кореньями и пряностями. Здесь произрастает древо жизни с дарующими бессмертие плодами. Дикие аборигены стран вечного лета свободны от всяческих запретов, сам облик этих существ необычен.

Путешественник, рискунувший углубиться в азиатские пустыни или тропические дебри Африки, мог повстречать суровых амазонок, скачущих на диких конях, и антропофагов с лошадиными ногами, услышать собачий лай псоглавых людей-кинокефалов или попасть к совсем уж странным племенам, которые питаются лишь запахом яблок. Здесь муравьи величиной с собаку охраняют золотой песок, огромные змеи проглатывают оленей, а в реках плавает червь, который своими клешнями схватывает и топит слона. Чудесны человекаобразные монстры Эфиопии: «А вот безлюдные пустыни и нечеловеческие лики чудовищных племен. Одни – без носа, все лицо их ровное и плоское. Вид их безобразен. У других уста срослись, и они через маленькую дырку сосут еду овсяным колосом» (надпись на полях карты, исполненной в Люнебурге около 1284 г.).

К числу невиданных народов относились панотии-ушаны – маленькие человечки с огромными растопыренными ушами. Согласно средневековым энциклопедиям, подобные существа обитали в африканской пустыне. Ночью, когда становилось прохладно и выпадала роса, уши служили карликам убежищем, куда они укрывались, как в створки раковины.

В этих диковинных странах жили пигмеи, которые сражались с журавлями, и великаны, воевавшие с грифонами. Верили, что там обитают люди со ступнями, повернутыми назад, и с восемью пальцами на каждой ноге; существа, которые ложатся на спину и поднимают вверх огромную единственную ногу, чтобы спастись от солнца; безголовые монстры с глазами на животе. Все эти ужасные антропоморфные и зооморфные чудовища, повествова-

ния о которых возникли еще в Античности, все эти «чудеса Индии» стали достоянием средневековой географии. Они встречаются на картах, миниатюрах трактатов о животных – «физиологов» и «бестиариях», в романской скульптуре. Изобилует чудесами и фантастическими чудищами Эфиопия, расположенная у экваториального океана вдоль южной границы известного мира. В ней находится Саба (Сава) – столица царицы Савской.

Во всех видах творения зоологии той эпохи, в каждом звере, его облике и поведении усматривали символический смысл, соотносившийся с истинами Священного Писания и связанными с ним моральными заповедями.

Поведать правду вам спешу.
Кентавра вкратце опишу.
Грудь, руки, голова и плечи
У этой твари человечьи
И неприглядный конский круп.
Кентавр лукав, развратен, груб...
На первый взгляд – святой угодник,
А сам завзятый греховодник,
Клятвопреступник, блудодей,
Противник Бога, враг людей...

(Из бестиария нормандского клирика Гервасия, начало XIII в.)

Средневековый человек с его любовью к парадоксальному доверчиво слушал побасенки, подкрепленные свидетельствами «очевидцев». В ту эпоху никто не проверял их подлинность, никто критически не сопоставлял различные версии. Средневековые энциклопедии посвящались не естественно-научному описанию Всеенной и природных явлений, а демонстрации премудрости Творца, рассказам о поражающих феноменах. Так велика была власть чудесного над умами «в нездешнее влюбленных» людей, что даже великие путешественники, сами проникшие в легендарные края, не избежали всеобщих заблуждений. Правдивый и далеко не легковерный Марко Поло повторил небылицы о хвостатых людях в горах Суматры, а зондского носорога превратил в мифического единорога: «...шерсть у них, как у буйвола, а ноги слона, посреди лба толстый и черный рог; кусают они, скажу вам, языком; на языке у них длинные колючки, языком они и кусают... С виду зверь

безобразный...» Венецианский купец с доверием отнесся и к легенде о псоглавцах с Андаманских островов. Этот «Геродот Средневековья» писал и о могиле Адама на Цейлоне.

Но внешний мир знали гораздо лучше, чем можно судить по космографии, питавшейся традиционными предрассудками. Нелегко поставить под сомнение авторитет таких писателей-энциклопедистов, как Гай Юлий Солин или епископ Исидор Севильский. Однако теоретические домыслы отставали от жизненной практики. Плававшие за тридевять земель моряки и вездесущие пилигримы вместе с экзотическими товарами и священными реликвиями доставляли на родину и вполне реальные известия о далеких народах и государствах. Из этой сокровищницы народного опыта – правда, скучно и осторожно – черпали сведения историографы и авторы «дорожников»-итinerариев.

С.Г.

Рафаэль Мандресси

ВСКРЫТИЕ И АНАТОМИЯ*

К концу Средневековья в Европе стали анатомировать человеческие трупы для изучения их строения. Такого не было с III века до н.э., когда аналогичные вскрытия проводились в Александрии. Затем последовал перерыв длиной почти в 15 столетий, который согласно распространенному мнению, объясняется запретом подобных процедур, наложенным католической церковью. Однако нет никаких свидетельств того, что церковь препятствовала их проведению.

Скорее можно предположить, что вскрытия на протяжении веков не практиковались потому, что не считались необходимыми. Тогда как их возобновление можно считать своеобразной реакцией – в тот момент представлявшейся адекватной и полезной – на потребность в получении или совершенствовании нового знания о теле.

Важнейшую роль в развитии медицинского знания латиноязычной Европы сыграли переводы медицинских трактатов с арабского. Арабские переработки породили интерес к оригинальным трудам Галена, представив напрямую важнейшее изложение галеновой анатомо-физиологии.

Благодаря освоению этого научного корпуса, происходившему с конца XI по начало XIV в., анатомические знания становятся более ясными и четкими. Начиная со второй половины XIII в. европ-

* Мандресси Р. Вскрытие и анатомия // История тела: Соч.: В 3 т. – М.: НЛО, 2012. – С. 235–253.

пейские трактаты по хирургии настаивают на важности знания анатомии.

Но признание значения анатомии не означало автоматического признания важности вскрытий. От осознания необходимости лучше знать части тела нужно было перейти к пониманию, что этому способствует анатомирование трупов. Распространение трудов арабских ученых сделало знание анатомии необходимостью. И хотя в этих сочинениях речь о вскрытии тел напрямую не идет, эти тексты безусловно поощряли обращение к опыту.

Основами новой науки, которую стремятся создать анатомы, провозглашаются взгляд и прикосновение, которые требуются для того чтобы обнаружить истину. Для обозначения знания, ограничивающегося тем, что доступно чувствам, потребовалось пространственное устройство, позволяющее оптимизировать опытное восприятие: речь идет об анатомическом театре. Проекты анатомических театров разного объема и детальности получают широкое распространение.

Например, в Падуе вскрытия проводились внутри огромной зрительной машины, телесной обсерватории, которая давала возможность многочисленной публике приобщаться к зрительному опыту, краеугольному камню анатомического знания.

Однако публичных аутопсий в анатомических театрах было недостаточно. Для того чтобы расширить империю чувств возрождающейся анатомии, вскрытое тело в любой момент должно было находиться перед глазами. В отсутствие настоящих трупов приходилось прибегать к изображениям. Педагогическое, массированное использование анатомических иллюстраций – новый элемент, привнесенный в анатомию XVI столетием. Научные трактаты определяют практику проведения вскрытий, определенный способ и порядок осуществляемых действий.

Однако с изобретением в XVII в. микроскопа обнаружение истины «посредством чувств» теряет свою актуальность. Оптическое увеличение позволяло видеть то, что раньше было недоступно невооруженному глазу. Телесная механика усложняется, равно как используемые для ее описания аналогии. Уильям Гарвей создал теорию кровообращения, в основе которой лежала идея работы сердца наподобие насоса, «втягивающего и выталкивающего жидкость» (с. 250).

Наряду с гидравлическими моделями были и другие, например часовые или механические, разделяющие несколько базовых убеждений. И прежде всего убеждение в том, что если понять устройство частей, то этого будет достаточно для понимания жизненных функций и их объяснения.

В медицинских и анатомических трактатах того времени распространено схематическое изображение зодиакального человека, в котором отделы и функции тела связываются с управляющими ими планетами и знаками зодиака. Людям той эпохи был свойствен набор само собой разумеющихся идей, где особое место приналежало представлению о человеке-микрокосме. Несмотря на развитие направления анатомии, несущего в себе зачаток механизма, анатомы также продолжали ссылаться и на звездную анатомию.

В XVI в. – в эпоху дальних путешествий, открытий и освоения – идея человека-микрокосма облегчала сближение анатомического проекта с открытием, наименованием и графическим изображением неведомых стран. Это был своеобразный мост, перекинутый между старой аналогией мира и человека и новым стремлением ориентироваться на уже открытое и «картированное» тело. Однако утвердившиеся среди анатомов XVI в. телесные модели, без сомнения, говорят о смене презентаций.

Т.А. Фетисова

Жорж Вигарелло

ИСКУССТВО ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ: ИСТОРИЯ ТЕЛЕСНОЙ КРАСОТЫ ОТ РЕНЕССАНСА ДО НАШИХ ДНЕЙ*

История красоты неотделима от эволюции гендерных отношений и осознания человеком собственной идентичности. Поэтому тему монографии «следует, скорее, трактовать как историю изобретения красоты» (с. 10). При этом речь идет преимущественно о женской красоте.

Открытие красоты (XVI век)

В Средние века существовал определенный канон красоты: бледная кожа, симметричное лицо, полная грудь, узкая талия. В XVI в. тело приобретает объем и цвета, становится плотнее, мясистее. Бытовавшие в то время запреты и предписания устанавливали определенную иерархию зрительного восприятия мира и человеческого тела: взгляд фокусировался на верхней части, главным образом – на лице. Человеческое тело рассматривалось не объективно, а в соответствии с нравственным кодексом. Красивыми могли считаться только открытые области тела. Спрятать от глаз означало подчеркнуть не интимный или таинственный характер скрытого, а срамной, что разделяло тело на зоны возвышенного «верха» и греховного «низа». Аньюло Фиренциуола в трактате

* Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней / Пер. с франц. А. Лешневской. – М.: НЛО, 2013. – 428 с.

«О любви и красотах женщин» подчеркивал, что ниже талии ис-
кать красоту бесполезно (с. 20).

«Представление о теле как о неподвижном архитектурном со-
оружении ведет к окончательной победе статики над динамикой»
(с. 25). Женское тело, облаченное в платье, «напоминает скульп-
турный бюст, возвышающийся на задрапированном подиуме»
(с. 21). «Женщина – создание завершенное и целостное, ограни-
ченное в движениях и замкнутое в ограниченном пространстве –
представляет собой идеальную декорацию» (с. 42).

Моделью телесной красоты служит красота мироздания, где
образцом совершенства являются небесные сферы: небу космиче-
скому соответствует небо телесное. Так появились усеченные
портретные изображения. Даже Ронсар, описывая тело, упоминает
лишь его возвышенные части: «Глаза, лоб, шею, губы, грудь».

Модель правильного лица вполне традиционна: форма должна
быть овальная, цвет кожи – напоминать о «розах и лилиях». Со-
вершенный бюст должен походить на «корзину», т.е. сужаться
книзу. Утончение силуэта – характерный признак Нового времени.
Огромное внимание уделялось красоте рук. Красивая рука должна
быть удлиненной, белой, тонкой.

Среди всех красот привилегированного «верха» решающая
роль отводилась глазам. Считалось, что глаза приближены к не-
бесным сферам, и красивые глаза способны «смотреть в небеса,
как в зеркало».

Роль женщины в обществе растет именно за счет повышения
роли эстетических ценностей: слабый пол становится прекрасным
полом. Это несколько ослабляет традиционную связь между жен-
ской привлекательностью и нечистой силой. Возросшее значение
Венеры в иконографии XVI в., важность «женского двора» в ок-
ружении государей, преобладание характеристик прекрасного по-
ла в трактатах о красоте – все это приметы постепенной реабили-
тации женщин. «Именно так проявилась новая, современная фор-
ма социального признания – за красоту» (с. 31).

Мужчина, по понятиям того времени, должен быть не столько
сногсшибательным, сколько ошеломлять; внушать не столько лю-
бовь, сколько трепет. «Сила и красота разошлись по разным полю-
сам» (с. 34).

Манеры и жесты женщины наделяются особым смыслом: по-
ведение должно указывать на то, что ее красота – красота женщи-

ны подчиненной и несвободной. Ценность верха повышается за счет размеренной жестикуляции, наделения каждого жеста «непомерным достоинством», сдержанного выражения лица. При этом движения нижней части тела стремятся всячески ограничить, а верх тела – ненавязчиво «высветить». Отсутствие контроля над мимикой и жестами лишает красоту ценности, свидетельствуя о низком, простонародном происхождении ее обладательницы.

Появляется понятие грациозности как необходимого условия красоты. Тем самым намечается категория выразительности, отличающая эстетику Нового времени. Ее признаки еще не утвердились окончательно, но понятие красоты уже перестало исчерпываться простым перечислением достойных внимания черт.

Из бытующего в XVI в. понимания физической «эстетики» как ограниченного набора совершенных форм и линий тела, имеющих сверхъестественную (божественную) природу, следует вывод о существовании единой модели красоты. Однако модели красоты существовали скорее в уме, нежели наблюдались в реальной жизни. Поиском идеальных пропорций тела занят прежде всего художник, на социальное представление о красоте эти разыскания влияют мало.

С красотой связывают понятие совершенства, а совершенство не нуждается в «искусственных» ухищрениях и улучшениях. Однако реальность опровергает эти теоретические постулаты. Отныне критикуют не столько сами ухищрения для повышения привлекательности, сколько злоупотребление ими. Ухищрения для «честной» цели допустимы, для «непристойной» – осуждаются. Главный предмет косметических процедур – цвет кожи.

Несмотря на эстетическое превознесение телесного «верха», в хрониках и рассказах XVI в. появляется особого рода реализм, чуждый аналогий между космической и телесной иерархией. «Игра с сокрытым и потаенным, притягательность запретного, влечение к нему, в котором признаются мужчины, мало-помалу расшатывают непоколебимые основы эстетических норм» (с. 64). Так возникает особый интерес ко всему, что выглядывает из-под платья, прежде всего – к ногам и стопам.

Экспрессивная красота (XVII век)

В XVII в. возникает новая городская культура со своими ритуалами. В этих новых ритуалах формируется не праздничная, но повседневная красота, стремящаяся стать заметной и вызвать к себе интерес. Понятие физической красоты не сводится к геометрии тела, а распространяется также на поведение и жесты. Повышается внимание к экспрессии как одному из критериев красоты. Литературный портрет выделяется в самостоятельный жанр изящной словесности.

Центральная часть корпуса обрела набор новых характеристик, таких как обхват и высота, свобода и подтянутость, соразмерность, стройность. В текстах чаще появляются упоминания о «высоком росте», а также о ногах и спине. Разумеется, все эти словесные характеристики описывают телесную красоту лишь в той степени, в которой одежда позволяет ее рассмотреть. Поскольку низ платья по-прежнему служит пьедесталом для бюста, наблюдатель XVII в. не может ни как следует разглядеть, ни описать женские бедра. «Главными характеристиками женщин оставались статичность, превалировавшая над динамикой, и декоративность, ставившаяся выше активности» (с. 74).

В картезианской картине мира представление об устройстве человеческого тела перестало соотноситься с представлениями об устройстве небесных сфер. Части тела больше не подразделяются на «возвышенные» и «земные». Тем не менее утонченный «верх» и грубый «низ» продолжают противопоставляться, а бедра и ноги по-прежнему утопают в оборках и складках женской одежды.

Лицу по-прежнему отдается предпочтение, но не потому, что оно ближе к небу и ангелам, а потому, что в нем выражается духовный мир человека. «Теперь считается, что на лице отражаются не звезды, а движения души» (с. 77). Если в XVI в. описывались преимущественно внешние признаки физической привлекательности, то в XVII в. отчетливо звучит новый мотив «оживления», характеризующий воздействие души на тело. Если прежде «внутреннее сияние» красоты связывали с магической способностью тела излучать свет, то теперь его ставят в один ряд с такими личностными характеристиками, как «утонченность» и «остроумие». К красоте начинают применяться такие эпитеты, как «волнюю-

щая», «одухотворяющая», «plenительная», «жизнерадостная». Интимные, личностные свойства отныне неотделимы от понятия «истинной» красоты. Однако внутреннее содержание привлекательности по-прежнему с трудом поддается пониманию и описанию.

Понятие гармонии между внутренним и внешним уже не сводится к контролю разума над чувствами, но включает в себя страсти и аффекты – весь спектр человеческих чувств, проявление которых долгое время считалось предосудительным. Внутренний мир заполняется страстью. Красота «страстных» лиц кажется более волнующей.

Спрос на страсти, как и совершенствование в искусстве их выражения, в полной мере реализуется в актерской игре. Увлечению театром сопутствует масштабная театрализация социума; «самым показательным примером игры, вышедшей за пределы сцены, является королевский двор» (с. 87).

Идея исправления природы внедряется в повседневную практику. Это особенно заметно в практике использования корсета: с его помощью совершенствовать фигуру могли даже зрелые женщины. Ношение корсета укрепило связь между внешним видом человека и его положением на социальной лестнице. Округлые формы селянки с давних пор противопоставлялись утонченной фигуре элегантной горожанки. Это было не только различие между худощавостью и округлостью, но также между «собранностью» и «распущенностью». Считалось, что бюст благородной женщины должен быть закован в геометрически правильный корсет, тогда как груди всех прочих женщин предоставлялась полная свобода. «Социальное неравенство формирует анатомию» (с. 97).

На протяжении XVII столетия корсет удлиняется, отчего ребра становятся уже, талия – ниже, а корпус – еще прямее; лиф стремится к форме прямой линии. «Неотъемлемой чертой эстетики телесной геометрии стала считаться узкая вертикальная линия» (с. 98). Аристократические манеры формируют эстетику. Грань между красивым и некрасивым тонка и определяется по таким признакам, как посадка головы, ровность спины и размеренность походки.

Красота по-прежнему остается преимущественно женским свойством, однако впервые мужчинам и женщинам предписывается одно, общее для обоих полов положение корпуса. Благородная манера предполагает отклонение корпуса назад. «Усиленное отве-

дение головы назад выражает обособленность и чувство собственного достоинства на анатомическом уровне» (с. 100). В эстетике классицизма физическая сила становится менее важной, чемдержанность и величественная осанка, т.е. утонченность. «Отныне мужская эстетика <...> переосмысляется в русле общих для обоих полов критерий красоты» (с. 101).

Все больше становится косметических средств. Пополняется палитра цветов. Ранее белый цвет господствовал над остальными; теперь к белому добавляется красный. Средства для улучшения внешности по-разному воспринимаются в контекстах частной и социальной жизни: если к их использованию для выхода в свет относятся терпимо, то в семейной жизни прихорашивание не поощряется. «Косметика принимается как средство создания определенной “видимости” на публике и отвергается как помеха “искренности” отношений в узком семейном кругу» (с. 104). Отказ от косметики рассматривается как первый шаг «на пути к благочестию».

Красота, постигаемая чувствами (XVIII век)

В эпоху Просвещения представление о человеческой красоте лишается какой-либо связи с божественным. Критерии красоты перестают быть абсолютными и становятся относительными. Никогда прежде телесная эстетика не находилась в столь тесной связи с проявлением чувств. Красивым признается только то, что «суглит наслаждение».

Роль вызываемого красотой потрясения еще никогда не была так велика. Излюбленным сюжетом живописцев и граверов становится счастливая случайность, «пойманное мгновение», все то, что наилучшим образом возбуждает зрительское любопытство: голые ступни, ноги, показавшиеся под развевающейся юбкой, грудь, покорно предлагающая измерить себя «Женскому портному» Кошена. «Эстетической ценностью наделяется все мимолетное, незначительное, неожиданное» (с. 115).

Требовалось, чтобы выражение лица, жесты и позы тела не только имели «чувственное» содержание, но и трогали и волновали наблюдателя. Представление об устройстве человеческих страстией дополняется новой характеристикой – «чувствительностью». Согласно «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, «человек с чув-

ствительной душой проживает жизнь полнее тех, кто таковой не наделен» (с. 118). Поэтому в представлениях о красоте важную роль играют слезы. Слово « страсть » постепенно вытесняется словом « чувство », понятием более тонким и сложным. Красота, проникнутая чувством, ставится бровень с красотой «возвышенной» (sublime), находящейся у вершины эстетического спектра.

Все больше авторов пытаются вывести законы красоты из опыта, переместить размыщение об эстетике из «теологической» сферы в «антропологическую». Результатом этого стала множественность критерииев красоты.

«Прагматический» подход к телу, характерный для последних десятилетий XVIII в., повлек за собой критику приспособлений, утягивающих фигуру, и прочих «искусственных» прикрас. Люди стали с осторожностью относиться к тесной одежде. Отныне для красоты требуются подвижность и легкость в движениях, а мода требует, чтобы ткань подчеркивала контуры тела. В то же время нижние части тела по-прежнему прячутся в необъятной драпировке.

Эстетика XVIII в. развивалась одновременно в двух направлениях: идеей первого была стандартная модель красоты, характеризующаяся представлением о силуэте в целом, его соразмерности, равновесии между бедрами и бюстом, плавных движениях; идеей второго – красота индивидуальная с ее неизбытным своеобразием, привлекательностью, идущей изнутри.

Появлению множества оттенков косметики способствовала, в частности, необходимость выразить чувства, сделать их заметными для окружающих. Для этого требуется палитра легких, неброских тонов, позволяющих передать все разновидности чувствительности. Впрочем, разнообразие оттенков отличало только продукцию наивысшего качества: подчеркнуть свою индивидуальность по-прежнему могут лишь избранные.

Следствием апофеоза чувствительности стало повышение интереса к ее «носителям»: фибрам, волокнам, нервам, посредством которых, как полагалось, выражаются чувства. Формируются новые, «активные» способы ухода за телом: тонизирующая ходьба, ванны, лечение холодом и прочие укрепляющие процедуры, влияющие на здоровье и красоту. При этом польза от ходьбы видится не столько в укреплении мышц, сколько в вибрациях и сотрясении тела. Самы прогулки превратились в настоящий ритуал – променад утренний и вечерний.

Итак, в конце XVIII в. утверждаются два принципа красоты: принцип красоты индивидуальной, выражющейся в чертах и мимике лица; принцип красоты коллективной, учитывающей анатомическое строение человеческого тела. В первом случае приоритет отдается сентиментальности и чувствам, во втором – гигиене и здоровью.

Красота «желанная» (XIX век)

В XIX в. столкновение человека с прекрасным связывается уже не с божественным откровением, как в XVI в., не с чувственным опытом, как в XVIII в., но с открытием своего внутреннего мира. Понятие «возвышенного», обозначавшее благородную и величественную красоту, переосмысляется в «психологическом ключе»: теперь с этим понятием связывают расширение внутреннего пространства, «возвышение» собственного «я» через зародившееся в глубине души чувство.

Слово «кокетство», прежде имевшее сомнительную репутацию, реабилитировано. Отныне считается, что умение кокетничать усиливает женское обаяние и избавляет от монотонности. Впервые возникает идея о наличии у человека права на красоту. В середине XIX в. декоративная косметика окончательно превратилась в «макияж»: теперь с ее помощью не только корректируют цвет лица, но и совершенствуют его форму и черты. Макияж позволяет расширить границы возможного: не только скорректировать недостатки внешности, но раскрыть, подчеркнуть и тем самым усилить природное «очарование».

В начале XIX в. поясничный изгиб занимает центральное место в эстетике женского тела: «в этой изогнутой линии больше легкости, чем силы, больше красоты позы, чем непосредственности и простоты жеста. Плавные, выгнутые линии поясницы сочетают в себе элегантность и беспомощность» (с. 175).

После Французской революции в гардероб возвращается скрывающая тело одежда. Одежда доминирует над очертаниями тела. Появляется особый тип мужской красоты, сочетающий силу и деликатность, крепость и хрупкость, – красота денди.

Телесный «низ» постепенно обретает право на существование. Линии тела проступают под одеждой. Очертания «низа» просту-

пают поэтапно. Корсет становится компактнее и перемещается на талию и бедра. Вначале очертания бедер видны только спереди, сзади же они по-прежнему скрыты под многочисленными приподнимающими их накладками. И лишь в конце XIX в. накладки исчезают. В одежде впервые появляется «простота». Платье свободно ниспадает или щется с прямой юбкой.

Однако представления о стройности конца XIX в. не соответствуют сегодняшним. Входившие в моду «кузкие» платья и округлая линия бедер требовали обязательного ношения корсета. Упругость женскому телу по-прежнему придают с помощью специальных формирующих предметов одежды. В самом начале XX в. женская телесная красота сводилась к изгибу буквой S.

Нагота перестала восприниматься как нечто исключительное. Обнаженное тело демонстрируется начиная с 1880 г., главным образом в театре, на афишах и в журналах. Банализация наготы, в свою очередь, вела к изменению представлений о телесных формах. В начале XX в. определяются по крайней мере две модели внешности, представленные обнаженными и полуобнаженными женскими силуэтами: модель эротическая, демонстрируемая на сцене кафешантанов – с округлыми формами и крупными ляжками, и модель светская, элегантная, с вытянутыми линиями. В итоге вторая одержала победу над первой (с. 206).

Входившая в моду гимнастика, отдых у моря и летний пляж меняют каноны красоты. Плавность и гармоничность линий летнего силуэта резко контрастировали с мешковатыми формами зимнего силуэта, искусственно выгнутого в пояснице. В начале XX в. окончательный отказ от прогиба и корсета положил конец образу женщины-«декорации»: в прошлое уходят жеманные, «застывшие» позы, манеры и осанка. Свободные от корсета бедра отчетливо проявляются под одеждой. Вырисовываются новые линии тела.

Традиционные способы похудения направляются теперь на конкретную часть тела, чаще всего – на «низ». Отныне женщины хотят похудеть в области бедер. Совершенствование красоты тела подразумевает не только ухоженное лицо и занятие физическими упражнениями, не только систематическое принятие ванн для похудения, но и проведение специальных манипуляций: массажей и прочих местных воздействий. Оформляется представление об идеальном теле, которое может обрести каждый, прибегнув к специ-

альной технике и инструментам. В начале XX в. возникает новая организация – косметический салон.

Демократизация красоты? (1914–2000-е годы)

Начавшиеся в 1920-х годах изменения привели к господствующему сегодня идеалу «вытянутой, как шпиль, фигуры». В образец возводится тело пластичное и мускулистое, неизменными характеристиками которого выступают «хорошее самочувствие» и «плоский живот». Обретение красоты и здоровья становится главной целью человека.

Силуэт становится легче и длиннее. Ноги выставляют напоказ. Длина тела от стоп до торса, которая, если судить по модным журналам XIX в., долгое время равнялась двойной длине торса, теперь достигает тройной его длины (с. 237). В 20-е годы в моду входит «женщина-подросток». Все чаще женщины отдают предпочтение короткой стрижке. С практической точки зрения за волосами стало проще ухаживать, «от тяжелого и громоздкого отказались в пользу легкого и струящегося» (с. 239).

Журналы нового типа дают советы работницам, машинисткам, телеграфисткам, которые должны хорошо выглядеть на рабочем месте. Для этих целей изобретают новые инструменты: зеркала, пудреницы, помады, духи, которыми можно легко воспользоваться в течение всего дня, дамские сумочки и прочие аксессуары. Общий посыл этих советов: «Ведите мужской образ жизни, но оставайтесь женщиной» (с. 242).

Бывать «под открытым небом» становится непреложным правилом, и как следствие – начинает цениться солнечный загар. Загар становится социально престижным: он означал, что человек может позволить себе «настоящий отдых». Соответственно переосмысливается и обновляется вся косметология.

Демонстрация освещенного солнцем, активного, полуобнаженного тела укоренила в сознании образ, совмещающий худобу и силу. Постоянное сравнение открытых и скрытых одеждой линий тела способствовало развитию антропометрии. Начиная с 1930-х годов страницы журналов пестрят цифрами: вес и объем тела сопоставляют с ростом человека. Вес впервые становится показателем здоровья.

В межвоенный период возникло множество состязаний в области телесной красоты: «Мисс Америка» (1921), «Мисс Франция» (1928), «Мисс Европа» (1929), а в 1952 г. появился конкурс «Мисс Вселенная». Слово «мисс» свидетельствовало о том, что в зарождающейся массовой культуре американский продукт выходит на первое место. Установленные на конкурсе модели красоты укореняются в общественном сознании: «В “демократическом”, регламентированном состязании участвуют образцовые тела, все параметры которых измерены и выставлены напоказ» (с. 253). Окончательно утверждается тезис, что тело должно быть красивым не только в одежде, но и в купальнике. Конкурсы красоты усиливают тенденцию к утончению силуэта; в частности, снижается такой показатель, как индекс массы тела.

Исключительную роль в установлении канонов красоты сыграло кино. Лицо актрисы, увеличенное до размеров экрана, демонстрирует идеальный макияж. Оптическая иллюзия превращается в грязь, где лица светопроницаемы, а плоть прозрачна. В кино красота преображается, становится «совершенной, сияющей, вечной». Особенно выигрышно в свете софитов смотрелась белокурая шелквелюра оттенка «платиновый блонд», который получали обесцвечиванием волос. «Все звезды – блондинки», – констатировал французский журнал «Киномир» в 1933 г.

В начале 1920-х годов Деллюк вводит понятие «фотогения», под которым понимается красота, имеющая «кинематографическую специфику». «Отныне что красиво, а что нет, решают фотоаппараты и камеры» (с. 263). В кинематографе родилось слово «гламур» – понятие, совмещающее в себе такие качества, как особым образом выставленный свет и внимание к деталям.

В эстетике четко обозначился переход к эротизму и чувственности. Постепенно слово «сексапильность» становится общеупотребительным. «Гедонистическое представление о красоте приобретает законные основания» (с. 264).

Утверждается представление, что для приобретения красоты следует потрудиться. Отныне силуэт формируют не хороший корсет и хороший портной, как в XIX в., а специальные упражнения и воля. Утвердился императив: «Будьте скульптором вашего тела». Хотя пластическая хирургия вплоть до начала XXI в. не стала всеобщей практикой, она воздействует на воображение людей.

«Скальпель уподобляется волшебной палочке, а сам врач – Прометею» (с. 285).

В 1950–1960-е годы окончательно одержала верх философия гедонизма и развлечений. Образцы красоты стали многочисленнее, доступнее, определенное. Красота становится «всеобщей»: существует красота обездоленных, красота пожилых, мужская и женская красота. Тело превращается в «самый прекрасный предмет потребления».

Эротизация эстетики выдвигает на первый план красоту провокационную, вступившую в обостренный конфликт с ограничениями и приличиями. Образцом такой красоты стала красота Бриджит Бардо. «Ее образ связан не только с желанием. Он связан с утверждением себя: Бардо не столько объект, сколько субъект, она скорее активна, чем пассивна. Она живет в собственном ритме, выбирает любовников и бросает их в соответствии с правилами, которые устанавливает только она» (с. 282).

На авансцену популярной культуры выдвигается еще один персонаж – манекенщица, важнейшее достоинство которой – фотогеничность.

Телесные эстетические практики завоевывают новые возрастные группы. Девушки-тинейджеры совершают те же ритуалы, что и взрослые: пользуются косметикой, прибегают к помощи пластической хирургии, эстетизируют себя.

В 1960-е годы переосмысливается понятие мужественного и женственного. Традиционно мужские модели одежды преобразуются в новомодные женские, провозглашается отказ от «апартеида в одежде»: джинсы и унисекс, рубашки и футболки, туники и поло нарушают устоявшиеся представления о социальных и половых различиях в костюме. В последней трети XX в. в описаниях женского тела постепенно приглушаются ярко выраженные «признаки пола»: скрываются бедра, прячется грудь и – самое оригинальное – выставляются напоказ твердые мышцы.

В свою очередь, многие черты мужского облика заимствовались у женщин, например длинные волосы. Мощные торсы уходят в прошлое, мужское тело становится тоньше и мягче. Появляется специальная литература «о красоте и здоровье мужчин». Мужчины все чаще пользуются косметикой и прибегают к пластической хирургии.

Ни феминизация мышц, ни маскулинизация стройности, разумеется, не делают мужскую и женскую модели красоты идентичными. Скорее, равенство существует в «свободной инаковости», в «вечно преодолеваемой, но никогда не исчезающей разнице полов» (с. 289).

K.B. Душенко

Жорж Вигарелло

ТЕЛО КОРОЛЯ*

Король должен возвышаться над своими подданными, и один из способов реализации этого – неизбежная идеализация его тела. При этом «тело короля» не сводится лишь к его физическому воплощению. Оно имеет более сложную, двойную природу. Физическое, индивидуальное тело короля является и телом как таковым, и видимым воплощением государства.

Начиная с XIII в. в руках французского короля собираются все более существенные силы и средства, королевство превращается в более однородную и тесно объединенную общность, где власть все больше сливаются с суверенностью. Это единство укрепляется в начале XV в. благодаря параллелям между «духовной общностью верующих» и «политической общностью подданных». Коллективная душа требует утверждения не только абсолютного, но и неизменного принципа, такой связи, которая выходит за пределы смерти и престолонаследования, новой и уникальной преемственности, которая должна накладывать отпечаток на тело короля. Важно позволить сообществу существовать вечно. Нематериальное тело короля, дополняющее его физическое тело, должно быть вечным, постоянно переходя от наследника к наследнику.

«У государства единственное тело», и оно не умирает. Эта идея была выражена в виде концепции «двух тел». Одно из них естественное, как у всех прочих людей, другое – политическое, членами которого являются его подданные. На теле короля лежит

* Вигарелло Ж. Тело короля // История тела: Соч.: В 3 т. – М.: НЛО, 2012. – Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. – С. 297–310.

печать незыблемого единства и постоянства. Образ королевской персоны выстраивается вне зависимости от конкретных людей из плоти и крови, что необычно для феодального мира: знать и дворяне «уже не связаны с монархом договорными отношениями, но подчинены ему как члены единого тела королевства» (с. 300). Появляется качественное различие: королевская власть выше любого индивидуального короля. Так рождается новое представление о государстве: «Верховная власть есть абсолютное и непрерывное могущество», и непосредственным ее выражением является неподвластное времени тело, мистическое тело короля. Присутствие короля пробуждает коллективную мистику, стихийную уверенность. Главные доблести верховной власти идентифицируются с могуществом крови, с безграничной силой, фокусом которой является тело короля.

Концепция «двух тел» преображает и государственные церемонии, в особенности коронацию – когда в одно время и в одном месте собираются «визуализированные» ценности сообщества. В этот момент тело короля предстает перед глазами собравшихся в своем двойном качестве.

Зримая идентичность двух тел, разделяющее их расстояние и парадоксальная близость отчетливо материализуются и в других ритуалах, а также архитектурных сооружениях, особенно когда они связаны с моментом смерти и передачи власти. Таковы «имперские» гробницы, такие как надгробия Людовика XII, Франциска I и Генриха II в Сен-Дени (XVI в.), где в нижней части саркофага изображен труп короля с признаками разложения, а в верхней – нетронутое тело в полном королевском облачении. Эти изображения представляют и смертную плоть, и неподвластное смерти тело.

Важная роль в погребальном церемониале XVI в. отводится восковой фигуре, изображающей покойного короля: на протяжении 11 дней ей, как когда-то покойному королю, подаются кушанья; парламентские советники отстаивают свое право следовать за ней во время погребального шествия, что подтверждает более высокий статус изображения короля, нежели его смертной плоти. Кроме того, на этой церемонии не присутствует преемник, поскольку его соседство с фигурой «живого короля» нарушило бы конвенцию двух тел.

Еще в XV в. в момент погребения фигурирует имя короля. Но уже в XVI произносится лишь общий титул – король. Преемствен-

ность обретает внеличностный характер. Во время погребения Людовика XII при возложении символов власти восклицание «Король умер» сопровождается возгласом «Да здравствует король». Эта формула отражает преемственность за пределами естественного тела.

Концепция «двух тел» существует в нескольких вариантах, причем английский не совпадает с французским – первый в большей степени вербален, второй – визуален. То, что англичане формулируют при помощи юридического языка, французы выражают через визуальные презентации. Различия эти имеют не только формальный характер, они касаются представлений о королевском теле и прежде всего проблемы крови. Во Франции чрезвычайно большое значение придается чистоте крови и рода. Тогда как в Англии и еще больше в Священной Римской империи знать может присоединиться к тому или иному договору.

Второе различие связано с происхождением, которое приписывается государству. Английские юристы настаивали на том, что приход к власти имеет политический характер, французские – божественный. Политическое тело Англии, облаченное в естественные тела династии Стюартов, оказывается «созданным политикой человека» и имеет конституционную форму; тогда как политическое тело Франции, облаченное в естественные тела Бурбонов, было почти божественным и абсолютным.

В XVII столетии концепция «двух тел» изменяется вслед за триумфом абсолютной монархии, возникновением придворного общества и все более единоличным правлением короля. Силу абсолютизма наглядно демонстрирует церемониал передачи власти, призванный ускорить восшествие на престол Людовика XIII. Речь идет о специфическом ритуале, разработанном для сокращения переходного периода, когда король восходит на престол не во время коронационной церемонии, а согласно законодательному акту, который принимается практически тотчас после смерти предшественника. По сути, это меняет традиционные установки: государь сразу предстает во всей полноте своей власти, которая передается ему посредством, в сущности, совершенно светской церемонии. Такая ситуация, безусловно, способствует еще более тесному слиянию естественного и мистического тел короля.

Заседание французского парламента 1610 г. изменило масштаб ритуала, подтвердив статус короля, воссевшего на троне в торже-

ственных одеяниях и с соответствующими атрибутами сразу после смерти предшественника. Это делает ненужным восковое изображение умершего, сопровождавшее останки до могилы. Визуальном плане два тела более не отделяются друг от друга. Королевское величие немедленно переходит его преемнику.

Это изменение не может не влиять на самые обыденные действия короля, на приписываемую ему значимость. Ни одно из них не выходит за рамки публичной сферы, ни одно не свободно от государства. Главный парадокс двора того времени – постоянное смешение индивидуальных особенностей и кодифицированных жестов, вплоть до того, что личные манеры возводятся в ранг закона, предписывающего приспосабливаться к прихотям и пристрастиям государя.

Новую и очень специфическую роль начинает играть пространство. Королевский дворец превращается в подмостки для демонстрации королевского тела и в его своеобразное продолжение. Версаль создан для литургии этикета, как наглядный образ силы, которая, по-видимому, является источником всяческой жизни. Весь комплекс – театр одного короля: так, дворцовые галереи украшают изображения подвигов, которые персонализированы и одновременно являются прямой проекцией его власти, пространственным закреплением мистического тела, эквивалентом его вечно-го и безграничного могущества.

Медицинская забота о теле короля кроме вполне банальной подоплеки – заботы о здоровье самой высокопоставленной особы – обладает также и социальной значимостью из-за реальной угрозы, довлеющей над символическим потенциалом физического существования короля.

В системе этикета абсолютной монархии забота о королевском теле вносит определенный ритм в придворную жизнь. Регулярный прием слабительных средств происходит приватно, но объявляется о нем публично. Публичный характер имеют и обусловленные им изменения в организации времени. Изменяется распорядок дня – время мессы, трапез, визитов и заседаний советов. Ни одно из этих действий не скрыто покровом приватности. Каждый должен знать и наблюдать, что именно предпринимается ради сохранения тела монарха, потому что его личная персона не может быть четко отделена от публичной.

Важность понятия «двойного тела» подтверждается существованием такой воображаемой юридической концепции, как оскорбление королевского величия. Преступления против государства равнозначны преступлениям против королевской особы. Ни одно преступление не может сравниться по своей тяжести с угрозой, направленной на тело – территорию. Отсюда крайняя жестокость по отношению к преступнику. Человека поливают кипящим маслом и расплавленным свинцом, каленым железом выжигают грудь, разрывают и четвертуют, привязав к четырем лошадям, тело и члены сжигают вплоть до пепла, а пепел развеивают по ветру.

К этому добавляются постановочные эффекты казни: стремление поразить не только преступника, но всех, кто присутствует при его уничтожении. Ответный удар монарха должен быть зрелищным. Ему отводится функция поучения. Он должен заставить похолодеть от ужаса собравшийся народ, чтобы проиллюстрировать незыблемое правило, дать наглядное свидетельство правосудия, вершимого властью во плоти.

Однако к концу XVII столетия происходит смысловой сдвиг, связанный со сдвигами социальными, в результате которых тело короля перестает быть единственной референцией символического тела государства. Наблюдается неизбежное и все большее «развоплощение» власти. Символического потенциала монарха становится недостаточно для реализации символического потенциала государства, чей управленческий аппарат все более усложняется, все глубже проникает в ткань общества.

Расширяются и умножаются административные системы, социальная и экономическая диверсификация способствуют росту независимости и борьбе за сферы влияния, появляются новые символы и новые принципы идентичности. Активизируется деятельность парламентов. Складываются государственные и политические идентичности, которые не могут фокусироваться в теле короля. Наиболее предпочтительным средством, которое позволило бы каждому сословию граждан представлять себя, выступает конституция.

Изменения также связаны с неизбежной интеллектуальной и культурной революцией: королевское тело утрачивает символический капитал по мере того, как «разумное объяснение» вещей становится все более механистическим и все менее магическим.

Отсюда уже новое отношение к королевскому величию. Памфлеты последних десятилетий XVIII в. избирают своей мишенью тело короля и приобретают все большую остроту. Конечно, это чисто символическая атака, за которой стоит новый смутный поиск нового тела, того, кто способен дать рождение новому телу.

T.A. Фетисова

Д. Антонов, М. Майзулис

ПРОКЛЯТЫЕ ДЕНЬГИ ИУДЫ ИСКАРИОТА*

Самый известный символ неправедных денег – тридцать сребреников, которые апостол Иуда получил от иудейских первосвященников за предательство Христа. В западноевропейских изображениях ада мешочек (узел) с монетами фигурирует не столько как элемент сюжета (по Евангелию, Иуда возвратил кровавые деньги, и в момент смерти их у него не было), сколько как атрибут, от которого отступнику уже не избавиться. Мешочек со сребрениками превратился в опознавательный знак Иуды, главный символ его преступления, настоящий Иудин «герб». Другой иконографический символ денег в западном Средневековье – кошель на шее богача или ростовщика, который тянет его в преисподнюю.

Образ Иуды с его мешочком существует в трех пересекающихся нравственных и риторических пространствах. Во-первых, он должен воплощать предательство, неверность, коварство и отвращать от них. Во-вторых, Иуда, который не только предал, но и продал Христа, олицетворяет сребролюбие и неправедное стяжение. Наконец, Иуда воплощает отчаяние: согрешив, он не молил о прощении, а покончил с собой. В результате бывший апостол превращается в абсолютного грешника и в различных средневековых текстах часто играет роль «идеального злодея» (с. 416).

Хотя средневековое предание приписывает самоубийство и другим евангельским злодеям – Ироду Великому и Пилату, именно повесившийся Иуда превратился в настоящую аллегорию от-

* Антонов Д., Майзулис М. Проклятые деньги Иуды Искариота // Фетиш и табу: Антропология денег в России. – М.: ОГИ, 2013. – С. 413–434.

чаяния. В символических композициях его фигура с петлей на шее противостоит персонификации Надежды. Вплоть до позднего Средневековья художники часто совмещали в одной композиции образы повесившегося Иуды и распятого Христа, подчеркивая оппозицию греховной и спасительной смерти (с. 418).

Первые изображения апостола-отступника появляются очень рано, вместе с циклами, иллюстрирующими земной путь Иисуса и историю его Страстей. Иуду наделяют различными знаками греха – например рыжими волосами или вздыбленной прической, напоминающей языки пламени на голове демонов. В отличие от других апостолов, у него нет нимба или же его нимб оказывается черным. Часто греховная природа Иуды подчеркивалась утрированным уродством или чертами, характерными для иконографии иудеев: у предателя возникает длинный крючковатый нос и толстые губы. Позднейшая антисемитская карикатура унаследовала их у позднесредневековых изображений на тему Страстей и «Кровавого навета» (обвинения иудеев в ритуальном использовании христианской крови) (с. 420–421).

Если не брать изображений Иуды в аду, в древнерусской иконописи фигура предателя визуально почти никогда не демонизировалась. Все апостолы изображались без нимбов, так что выделить Иуду лишением нимба было нельзя. В сцене Тайной вечери его можно опознать лишь по позе – Иуда жадно тянется к чаше на столе. На бесчисленных изображениях преисподней на коленях («в лоне») у сатаны сидит маленький человечек. Это его излюбленный сын – Иуда, который в Евангелии от Иоанна назван «сыном погибели». Этот мотив приходит на Русь из Византии. Часто Иуда держит в руках мешочек, напоминающий завязанный узлом платок – знак предательства и любостяжания.

Оираясь на евангельские тексты и апокрифы, христианская традиция, особенно на Западе, демонизирует фигуру Иуды и создает вокруг нее настоящий антихристийский текст. Многочисленные сказания о Страстях Христовых и магические формулы, где встречается имя Иуды, порой представляют его даже не как грешника, а как демоническое создание. Древнейший русский заговор с его именем датируется XII в. – это надпись из новгородского собора Святой Софии. Подобно тому как это происходило в Византии и Западной Европе, славянский фольклор сообщает множество подробностей об особых знаках, которые с рождения выделяли Иуду,

знаменуя его будущую судьбу: рыжие волосы, косоглазие, карватость.

В средневековых текстах «новый Иуда» – не только оценочный эпитет, но и модель описания грешника. Подобно тому как жития новых святых выстраивались по риторическим и сюжетным образцам древних житий, антижития одних грешников – Иуды прежде всего – становились образцами для антижитий других (с. 431).

K.B. Душенко

Жорж Вигарелло

УПРАЖНЕНИЯ И ИГРЫ*

Игры прошлого не были спортом, поскольку не имели ни соответствующей институциональной организации, ни механизмов отбора, что не мешало им существовать в Европе на всем протяжении XVI–XVIII вв. Они являлись производной от социальной и физической деятельности: движения, театрализации, даже рационализации обряда. Идет ли речь о состязании на спор или борьбе за приз, в них претворялся мир, в котором преобладало трудовое и религиозное время, мир, в котором игры спонтанно возникали в промежутках между работой или же традиционно и регулярно сопровождали календарные праздники. Тело тут выступает как зеркало страстей и социального взаимодействия, будь то союзы, различного рода напряжения в обществе, конфликты, способы «выпускания пара», демонстрация различий социально-иерархического порядка или жесткое разграничение общественных практик.

Игры, принятые при дворе в начале XVII в., поражают своей необузданностью, поскольку на заре Нового времени неотъемлемым атрибутом власти выступает телесная сила. Невозможно представить себе портрет великого человека, в котором не упоминалась бы его физическая крепость, выносливость, совершенные им подвиги. Многие игры благородного сословия соответствуют представлению о силе как об атаке, сражении, лобовом столкновении, агрессии. Особенно увлекательной считается имитация боевых действий.

* *Вигарелло Ж.* Упражнения и игры // История тела: Соч.: В 3 т. – М.: НЛО, 2012. – Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. – С. 169–228.

Однако наиболее часты турниры и поединки, которые в начале XVI в. играют тем более существенную роль, что являются прямым аналогом боя: это сшибка всадников по образу и подобию прежних кровавых стычек.

Однако именно в XVI в., когда турниры, как кажется, совершенно не собираются сходить на нет, в них начинают происходить глубинные изменения. Модифицируется структура поединков: происходит пересмотр как игровых практик, так и телесных референций.

Первое важное изменение – запрет в начале XVI в. «общего боя», этих массовых стычек, перемежавшихся раньше с поединками, поскольку они слишком беспорядочны и опасны.

Меняются также и властные образы. Государей XVII в. более не изображают в боевых позах, хотя в их портретах сохраняются очевидные отсылки к военному поприщу. Это объясняется как появлением нового типа презентации власти, так и новым типом презентации тела, подразумевающего отказ от тяжеловесности, стремлением к более элегантной манере держать себя. Происходит формирование новых ценностей, которые высшие круги и благородное сословие XVII в. связывают с физическим совершенством. Это целый набор практических и одновременно воображаемых критериев, в большей степени ориентированных на утонченность позы и одежды.

Это не означало, что боевые аллюзии исчезают полностью. В основном благородное сословие переделывает воинственные забавы, сохраняя их форму, но устранивая элемент опасности, тем самым продлевая жизнь мифа о легендарной силе и крепости.

На смену образам ломовой силы приходят более сложные модели, в большей степени подразумевающие мастерство и ловкость. Сила и мастерство должны сопровождаться элегантностью, манерами, соблюдением правил благопристойности. Приоритет элегантности очевиден в XVII столетии, когда придворная жизнь превращается в искусство величественности и «грации». Театрализация превращается в самоцель. Говоря шире, изменяется мотивация участия в игре: играют затем, чтобы показать себя, блеснуть, самоутвердиться за счет создания определенной видимости.

Прежде всего можно отметить продолжительность и сложность движений: театрализация и большой контроль над жестами полностью трансформируют искусства, связанные с движением.

Лучший пример тому – верховая езда, где лошадь подчиняется ранее неведомой дисциплине: речь идет уже не о том, чтобы лошадь умела скакать вперед и останавливаться (общие боевые требования), но об аллюре, размеренности, а иногда даже о ритме шага; не о простом изменении направления, но о фигурах и поворотах.

«Мы видим трансформацию боевой техники, сводившей вместе коня и человека в технику, не имеющую военного назначения, которая становится субъективным прославлением человеческих способностей, культурой тела, приспособленной к новой роли благородного сословия в условиях централизованной монархии» (с. 180). Придворное общество придумывает конный балет, устраивает полностью игровые представления, включающие имитацию боя, который в присутствии придворных зрителей должен привести к победе государя. Перед нами опять-таки военная тематика, но насквозь игровая, эстетизированная, напрямую поставленная на службу идеологии набирающей силу абсолютной монархии: рыцарские образы используются для того, чтобы символизировать власть государя, зависимость от двора.

Не менее важное значение придается танцу, зачастую превращающемуся в личную одержимость. Его конкретная форма связана с масштабными сценическими расстановками, принятыми при дворах XVI в. – прославляя государя, танцоры окружают сакральное средоточие власти последовательными концентрическими построениями. Такой танец воплощает в себе принцип мировой упорядоченности, неустанно воспроизводя образ двора, где придворные строго и «метрически» располагаются вокруг короля, как планеты вокруг Земли.

Однако новые перемены, связанные с физическими качествами и телесными движениями в Европе Нового времени, проявились в искусстве владения шпагой. Слепая мощь ударов сменяется сосредоточенностью на проницательности и комбинировании жестов, которые позволяют сделать успешный выпад. Старые же фехтовальщики видят в новых условиях поединков лишь обман и коварство, отступление от истинной моци ради порочной практики.

Бой на рапирах теперь подразумевает расчетливое комбинирование движений, тактику, подвижность, требует обучения сложным выпадам и контролируемым жестам. Он – часть того большого сдвига, который между началом XVI и серединой XVII в. изме-

няет моторику благородного сословия от грубой силы к выправке, от мощи к мастерству.

Упражнения благородного сословия изменяют свои формы, мобилизуя новые телесные качества, принимая участие в новых социальных диспозициях. Эти формы не только повлияли на содержание обучения, они потребовали новых учителей, обновления педагогики. Изменения прежде всего затронули способы обозначения телесных ценностей, их иерархию и манеры приобретения.

В XVI–XVII вв. в «воспитательную программу» превращается обучение аристократической элегантности, получившей во Франции название «благая грация». При этом считается, что это качество, как и благородство, не может быть благоприобретенным.

Поиск качеств, которые могут служить системой отличий, также способствует продвижению исследований тела и обогащает их словарь. Упоминания телесных характеристик становятся более многочисленными и точными, в них начинает вырисовываться образ тела, определяемого собственными атрибутами, а не только действиями и способами поведения.

Итак, общество нового типа окончательно утверждает свою телесную модель и способы ее воспитания. Навязчивая забота о «непринужденности» и манере держать себя распространяется на более широкие социальные группы. В педагогике окончательно утверждается светское искусство тела, независимое от навыков, приобретенных благодаря владению оружием, танцам и верховой езде, но обыгрывающее эту модель. В его рамкахрабатываются специфические, лишь ему свойственные упражнения, которые не столь удалены от придворного идеала, на который оно ориентировано.

Старинным институтом, обеспечивающим установление системы воинственных или торжественных референций для тех, кто имеет иное социальное предназначение, являлось городское ополчение. Оно состояло из «лучших представителей буржуазии и городских жителей» и было создано для того, чтобы обеспечивать вооруженную оборону средневековых городов. Когда в XVII в. королевская власть окончательно закрепляет за собой функции защиты и надзора, эти объединения не исчезают: их военная роль, безусловно, сходит на нет, но сохраняется общественная, поддерживающая традицию шествий, празднеств и символическую систему ценностей. В первую очередь это участие в городских свет-

ских и религиозных торжествах. Некоторые отряды добиваются официального признания в качестве корпораций, члены которых владеют уже вышедшим из употребления оружием – например луком или арбалетом. Эти корпорации – неотъемлемая часть определенной традиции: будучи «местами памяти», они поддерживают в городе навыки владения оружием и делают существование своих членов публичным и представительским. Важнейшим направлением деятельности этих институтов, без сомнения, были призовые состязания, привлекавшие толпы участников и зрителей. Бросается в глаза их сходство с современными спортивными организациями: речь идет о состязаниях, чьи правила институционально закреплены, хорошо известны и всеми признаются; для них характерны временное объединение участников, приехавших из разных мест, относительная регулярность встреч, многочисленность зрителей. Однако более пристальный анализ выявляет их отличия от спорта. Набор участников в отряды отражает социальные особенности Старого порядка. В члены корпораций нельзя вступить по собственной инициативе. Каждый из членов должен принадлежать к Католической апостольской римской церкви и «считаться человеком доброправным». Члены корпораций не могут заниматься некоторыми профессиями и т.д. Внутренняя структура этих сообществ также была основана на социальных принципах. Игры, устраиваемые корпорациями, также были поставлены на службу визуальному образу, в подражание благородному сословию.

Гораздо более спонтанными являются потехи, которые распространены среди почти всех социальных слоев. Им не обучают специально, их формы и правила изменчивы и интуитивны. Они скорее используют и стимулируют тело, нежели выставляют его напоказ. Это игры в мяч, в лакросс и др., в которые играют где придется и когда придется.

Своей незначительностью и простотой эти занятия напоминают детские игры. В них нет ни малейшего сходства с современным спортом, устройство которого, напротив, формирует сферу унифицированного поведения. В классическую эпоху физические игры такого рода делятся на две категории: игры на пари, когда ставки делают сами участники, и призовые, когда победителя ожидают награда и почести.

Ловкость и агрессия идут рука об руку в этих играх, и в них всегда присутствует угроза физического столкновения. Потасовки

между крестьянами и ремесленниками почти всегда завершают состязания. Особый уклад этих состязаний, их свобода неизбежно порождают конфликты с властью: это противостояние разгула и сдержанности, спонтанности и контроля. История этих игр – в основном история борьбы с ними. В более широком смысле это история последовательного усиления контроля над телом: надзора, который в конечном счете должен привести к более эффективному сдерживанию насилия и страстей.

Восприятие игр при Старом порядке окрашено моральным недоверием. Когда в них на первый план выдвигаются физические качества, сразу же возникает подозрение в распущенности. На более глубоком уровне центральное место тут занимает традиционное противопоставление игры и серьезных занятий. Игрок как бы отказывается по-настоящему повзросльеть, он предается развлечению как плотскому удовольствию, что является смягченной разновидностью греха. А игры прошлого были скорее удовольствием, а не достижением поставленной цели или состязанием; скорее самоизбавлением, чем конструктивным принципом.

Особой мишенью для обличения в XVII в. становятся праздники, контроль над которыми постепенно усиливается. Происходит совместное наступление гражданских и церковных авторитетов, стремящихся колонизовать пространство вольностей, сократить количество нерабочих дней, реорганизовать общественные развлечения.

Это наступление дает видимые результаты: в XVIII в. традиционные празднества сменяются торжественными зрелищами, дозволенными и христианизированными процессиями. Сообщества лишаются своей независимости, ставшей нестерпимой для государства.

Вводятся половые и социальные запреты. Некоторые игры провозглашаются непристойными для женщин. Участники игр начинают собираться по сословному признаку.

Еще более важное значение, чем раздельный характер игр, имеют связанные с ними прямые запреты. Например, не все сословия могли участвовать в некоторых играх, не роняя своего достоинства. Например, «запрещается духовным лицам играть в бильярд, ручной мяч или в какие-либо другие публичные игры вместе с мирянами, являться для этого на людях в рубашке и кальсонах и даже приходить смотреть на то, как играют другие» (с. 207).

Постепенно насаждаемый благородным сословием и двором социальный этикет устраивается, увеличивая дистанцию между потенциальными игроками. Немыслимым становится совместное участие сеньоров и их крестьян в игре в мяч или в борьбе.

Игра воспроизводит те социальные отношения, которые общество Старого порядка считает естественными. Игра показывает, до какой степени приватное остается зависимым от публичного. И это еще раз подтверждает глубинное различие между играми прошлого и современным спортом.

Помимо удовольствия игра содержит в себе и оздоровительный элемент, что издавна широко признавалось. Однако пока еще физические упражнения не воспринимаются как способ прямого исправления морфологической структуры. Они еще не превратились в целенаправленную работу, оставаясь беспорядочными всплесками активной деятельности.

Представление о физических упражнениях переживает научное, культурное и социальное изменения с первой трети XVIII в. Небывалое место отводится развитию и совершенствованию человека, новой оценке роли движения. Значительное внимание уделяется коллективу, силе людей и населения. Большее внимание, чем ранее, уделяется гигиене, призванной стать проектом физического обновления. Появляется новая система презентации телесных функций. Все большее предпочтение – по сравнению с простым анатомическим любопытством – отдается изучению физиологии.

О том, что прежние ориентиры начинают разрушаться, свидетельствует навязчивая идея о физической деградации человечества, которая имеет прежде всего нравственный характер. Критике подвергаются излишняя роскошь и удобства, угрожающие, как предполагается, силам и здоровью. К середине XVIII в. идея вырождения становится общим местом, источником критики физических форм и повадок, манеры держать себя и ухода за собой.

Все чаще авторы разнообразных трактатов сожалеют о постепенном вымирании классических игр благородного сословия, ведущих происхождение от средневековых турниров. В этом нет призыва к сохранению устаревших забав. Дискурс такого рода обращен в будущее, в его фокусе – укрепление тела.

В результате сетования по поводу телесной конституции приводят к пересмотру воспитательных целей, к призывам к тренировке и укреплению тела. В середине столетия рождаются такие

понятия, как «физическое воспитание», «лечебное воспитание». Теперь ставка в большей мере делается на эффективность – скорее на реализацию поставленной задачи, нежели, как это было в прошлом, на самодемонстрирование. Зрелище отходит на второй план и в практиках, связанных с поддержанием различий. Начинается отход от системы воспитания, стремящегося единственно к тому, чтобы отличить получивших его от простонародья. Это заставляет серьезно отнестись к постепенному переходу от установок, диктуемых учебниками хороших манер, к установкам, обусловленным «естественному» поведением. Буржуазные критерии, играющие все более решающую роль во второй половине XVIII в., видимости предпочитают эффективность.

T.A. Фетисова

Рой Портер, Жорж Вигарелло

ТЕЛО, ЗДОРОВЬЕ И БОЛЕЗНИ*

На протяжении двух тысячелетий понимание здоровья и болезни среди врачей, образованной элиты и более широких социальных групп определялось представлениями о теле, унаследованными от греческой философии и медицины. В первую очередь, речь идет о теории гуморов (от лат. *humor* – влага), с которой можно познакомиться в гиппократовских сочинениях (V – начало IV в. до н.э.) и у Галена (II в.).

Телесное существование в целом виделось греческой медицине приблизительно таким же, каким оно позже предстает в народной культуре: для нее важны естественные ритмы развития и изменения, а также содержащиеся под кожей жидкости; этими факторами определяется баланс между болезнью и здоровьем. В классическом варианте в качестве определяющих элементов витальности – гуморов – выступают кровь, желчь (или желтая желчь), флегма и меланхолия (или черная желчь).

Каждый гумор исполняет свою функцию и позволяет поддерживать в теле жизнь. Желчь – желудочный сок, который необходим для питания. Флегма – широкая категория, под которую попадают все бесцветные выделения, – выступает в качестве смазочного материала и охладителя. Четвертый телесный сок, черная желчь, более проблематичен. Его почти никогда не обнаруживают в чистом состоянии; на него возлагается ответственность за замутнение других жидкостей – как в те моменты, когда кровь, кожа или

* Портер Р., Вигарелло Ж. Тело, здоровье и болезни // История тела: Соч.: В 3 т. – М.: НЛО, 2012. – С. 254–285.

экскременты приобретают темный оттенок. Все эти основополагающие критерии остаются актуальными в медицине XVI–XVII вв.

Нет ничего странного в том, что «состояние» телесных соков служит показателем «состояния» тела. Ведь жизнь тоже «течет», поэтому жидкости и витальность относятся к одному смысловому порядку. Малейшее повреждение или рана приводят к появлению жидкостей, в то время как твердые части остаются скрытыми. Кроме того, можно наблюдать, как жидкие субстанции – пища, питье, снадобья – поступают в тело и покидают его, превратившись в флегму, слону, пот, мочу и испражнения. А вот твердые части невозможно уловить. Отсюда противопоставления тайного и зрячего.

Взаимодействием четырех основных гуморов объяснялись такие осозаемые феномены одушевленного бытия, как температура, цвет и текстура. Кровь делает тело горячим и влажным, желчь дает ощущение холода и сухости. Были установлены и соответствия с основными природными стихиями: горячая и подвижная кровь подобна огню, горячая и сухая желчь – воздуху, холодная и влажная флегма – воде, холодная и сухая меланхолия – земле. Эти аналогии согласовывались с другими аспектами природного мира – влиянием планет и сменой времен года. Кроме того, каждый гumor имел собственный цветовой оттенок: красная кровь, желтая желчь, бледная флегма, темная меланхолия. Эти цветовые характеристики определяли внешний вид тела; с их помощью можно было объяснить, почему у представителей разных рас неодинаковый цвет кожи.

Соотношением гуморов также объяснялись физические характеристики и темпераменты – розовый цвет лица присущ тем, у кого избыток крови; они бодры, энергичны, выносливы. Те, у кого слишком много желчи, раздражительны, имеют холерическую комплекцию. Холодность и бледность свойственны тем, кто страдает от переизбытка флегмы. Меланхоликов, у которых доминирует черная желчь, отличают смуглость, угрюмость и печальный нрав.

Теория гуморов располагала многочисленными объяснениями перехода от здоровья к болезни. Все идет хорошо, пока жизненные соки сосуществуют друг с другом в состоянии равновесия. Болезнь возникает, когда один из гуморов достигает избытка или, наоборот, иссякает.

Красота гуморальной схемы, примечательной своим долгожительством и объяснительным потенциалом, состоит в том, что она совпадает с повседневным опытом.

Свойственный «сигнатурной медицине» принцип аналогии работает и в народном врачевании: цвет, запах, форма, тепло, влажность – природные стихии связываются с человеческим телом, передавая ему свои благотворные или зловредные качества. К примеру, красная герань или красноватое масло зверобоя используются при лечении кровяных недугов; желтый лютик – при лечении желтухи и т.д.

В рамках народной культуры медицина сливается с магией и религией. Происходит взаимопересечение различных, равно «оправданных» логик: испеченный в Страстную пятницу хлеб никогда не плесневеет; если его сохранить, им можно лечить различные недуги. Таинство конfirmации позволяет избежать болезни. Если больной подержится за покойника, которого ожидают похороны, недуг покинет живое тело и перейдет в мертвое и т.д.

На фоне этих знаний противопоставляя слухам наблюдения, традиции – сбор информации, очень медленно формируется наука, особенно после того как научная революция приводит к очевидным успехам в механике, физике и химии. Настоящий прорыв связан с трудами Везалия. Его значительный вклад состоит в создании определенной атмосферы, способствовавшей обновлению анатомических знаний на основе опытных наблюдений. Хотя в его трудах нет потрясающих открытий, они много сделали для изменения интеллектуальных стратегий. Везалий представил точные описания (сопровождаемые иллюстрациями) скелета, мускулов, внутренних органов, кровеносных сосудов и нервной системы. В конце XVI в. анатомия Везалия стала основным методом анатомического анализа.

Механистическая философия способствовала разработке новых исследовательских программ. На протяжении XVIII столетия продолжается пристальное изучение отдельных органов, подстигаемое интересом к таким изобретениям, как сильфоны, спринцовки, шланги и клапаны и прочим приспособлениям и механизмам. Анатомы стремились выявить соотношение между формой и функцией, присущее малым структурам, исходя из представлений об организме как системе сосудов, труб и жидкостей.

Однако увлечение ученых телесной механикой не привело их к материализму. По-прежнему оставалось само собой разумеющимся убеждение, что все человеческие существа обладают душой. Некоторые аспекты ньютоновской натурфилософии подталкивали ученых к отказу от слишком механистических представлений о теле, к постановке более широких проблем, касающихся свойств жизни. По мнению сторонников антимеханистических взглядов, человеческие поступки направлены на цели, которые нельзя исчерпывающе объяснить цепью механистических реакций. Целенаправленность человеческих действий предполагает присутствие души, понимаемой как квинтэссенция организма.

«Внутреннее» – анатомическое и психологическое – представление о теле претерпевает изменение, просветительская вера в науку толкает на поиск законов жизни. Постепенно эволюционирует и наблюдение за больным телом, хотя отношения между фундаментальными биологическими знаниями и медицинской практикой остаются неопределенными и большинство научных открытий не оказывает немедленного воздействия на борьбу с недугами. Многие недуги по-прежнему объяснялись личными факторами – дурной наследственностью или конституцией, отсутствием гигиены, чрезмерной распущенностью или вредным образом жизни.

Однако постепенно европейская медицина Нового времени освобождается от представлений о теле, укорененных в народной культуре. Она берет к себе на службу механистическое, физическое и химическое воображение, коренным образом преобразовав представления тела.

Т.А. Фетисова

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Андрей Афанасьев

НЕБЕСНЫЕ ЛИКИ ЗЕМНЫХ ВЛАДЫК*

Традиция изображать правителей святыми и даже уподоблять их богам существует с древности. История российского Нового времени с хорошо знакомыми персонажами позволяет рассмотреть примеры такого уподобления, а также подумать о причинах, по которым одни царственные особы удостаивались такого уподобления, а другие нет.

Православная традиция не приемлет обожествления человека, исключает уподобление его Богу. Но это если подходить к вопросу строго. Реальная жизнь мирится с фактами изображения Господа и небесных сил в портретном сходстве с земными владыками. А как это назвать, если не попыткой обожествления? Впрочем, обожествляющий правителя является благонамеренным подданным, а потому достоин снисхождения, замечает автор.

Эпоха Нового времени в России начинается с царствования Петра Великого, который «поднял на дыбы» огромную страну. Однако икон Спасителя или ангелов с лицом Петра нет и быть не могло. Петровские всесущейные соборы с болезненной пародией на церковь рождали в религиозном сознании мысли не о Христе, а об антихристе.

Беззаконное Петровское время, нравственная смута в период царствования Анны Иоанновны сменились некоторым упорядочением жизни при Елизавете и триумфом дворянских вольностей

* Афанасьев А. Небесные лица земных владык // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2013. – № 10. – С. 4–16.

при Екатерине. Любовь и верность монарху обрели в годы ее правления не только политический, но и вполне человеческий смысл.

Облик Екатерины не обладал какими-то яркими особенностями. Правильное полное лицо, скорее скрывающее, чем выдающее характер и ум, по-видимому, нелегко давалось даже хорошим портретистам. Каждый художник видел Екатерину иначе чем другой. И все же когда великоустюгский мастер Козьма Волков написал икону Богородицы, для его современников было очевидно ее портретное сходство с императрицей. Остается открытым вопрос, насколько это впечатление соответствовало замыслу художника. Одно очевидно: общее мнение о Екатерине не противоречило идеи изображения ее как надмирного существа.

Сумасбродом на троне изобразила Павла дворянская идеологическая традиция. Сущим монстром нарисовала его советская кинопропаганда. Советской власти дела не было до настоящего Павла, ей надо было очернить самодержавие: все цари после Петра бездарны, а этот еще и злобный безумец.

Разумеется, серьезные историки всегда взвешенно подходили к раскрытию личности Павла. В наше время процесс реабилитации Павла вышел за рамки науки, отразился в том же кинематографе – этом творце национального мифа. В 2007 г. почтовое ведомство, марки которого традиционно несут нагрузку государственной пропаганды, отдало должное Павлу, выпустив марку, посвященную подписанию Павлом указа о трехдневной барщине (вместо прежде ничем кроме воли помещика не ограниченной). Павел, пристрастный к аристократам и великодушный к простым людям, уже за один этот акт мог удостоиться любви и поклонения сочувственно настроенных к народу клириков и иконописцев. Именно о таком отношении говорит нам образ из коллекции профессора Покровского, хранящийся в музее им. Андрея Рублева. Датировка клейма оклада – 1797 г. – указывает на время павловского правления. С иконы на нас взирает неожиданно добрый, радостный, человеческий Павел. Такого Павла сложно было изобразить в официальном жанре парадного портрета, но таким его можно было представить в образе Благого Человеколюбца. Справедливости ради стоит сказать, что прижизненный портрет Павла Первого, исполненный С.С. Щукиным, является нам образ доброго, душевного че-

ловека. Можно даже усмотреть некоторое внутреннее единство между иконным изображением и именно этим портретом.

В Александровскую эпоху уподобление императора Спасителю обрело особый смысл. Завершение Отечественной войны взятием Парижа сделало Александра I в глазах современников спасителем Отечества. Естественно, почитание Александра выразилось и в иконах. Автор рассматривает три образа Спасителя с лицом Александра I. На двух иконах лик имеет много общего с портретами императора работы Дж. Доу, а на третьей – с портретом 1809 г. работы С.С. Щукина из Тверской картинной галереи.

Николай I – человек с суровым характером – мало подходил для изображения на иконах. Однако придворный портретист Тимофей Нефф догадался выразить почтение императору не прямым, но беспрогрызным способом: изобразил его дочь Марию Николаевну в образе ангела. В свое время слава неффовского изображения была огромна. Копии и воспроизведения портрета под названием «Ангел молитвы» были популярны вплоть до революции.

Александр Второй, царь-освободитель, мученической смертью заплативший за самые лучшие намерения, – единственный монарх, изображение которого официально тиражировалось в образе Спасителя в терновом венце. На широко распространенных хромолитографиях это не указывалось прямо, но черты безбородого с ба-кенбардами лица говорили сами за себя.

Заключая свою статью, автор пишет, что сделанные им наблюдения представляют интерес для понимания особенностей религиозного чувства и политической особенности русского народа.

Э.Ж.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Бенно Темпел

СИМВОЛ И ОБРАЗ: КУРЕНИЕ В ИСКУССТВЕ С XVII ВЕКА*

Для мифологических и классических сцен, которые изображали южноевропейские художники XVII в., трубка была слишком современным предметом. Иначе обстояло дело в нидерландском искусстве. В начале XVII в. в Голландии курили прежде всего бедняки. В курительных тавернах они забывали о своих тревогах. «Курение давало им надежду и утоляло голод» (с. 279). Распространению курения способствовала эпидемия чумы в Амстердаме (1601–1602): многие верили, что табачный дым позволяет избежать заражения.

В картинах этого времени курение ассоциировалось прежде всего с социальными аномалиями. Часто трудно определить, где находятся курящие и пьющие персонажи картин – в тавернах или борделях. Кальвинизм – религия умеренности, которая была основной религией Голландской республики, – осуждал такое дурное поведение. Курение делало человека физически инертным, а значит, приводило к потере главной ценности – времени.

Курящие женщины в голландской живописи встречаются редко. Гораздо чаще женщины изображаются в качестве глашатаев морали, с неодобрением взирающих на курильщиков. Другой час-

* Темпел Б. Символ и образ: Курение в искусстве с XVII века // Smoke: Все-мирная история курения / Под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь; Пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. – М.: НЛО, 2012. – С. 277–292.

то встречающийся образ – старуха, набивающая трубку, но не для себя. «На самом деле эти женщины – сводни, а жест имеет неприличный смысл. Трубка – это символ, и абсолютно ясно, что хотят сказать героини» (с. 278).

Художники часто изображали трубку на автопортретах. Это позволяло придать картинам символическое значение. Если художник изображен курящим спиной к пустому холсту, это означает, что он тратит время впустую. Если же он сидит лицом к холсту, это символизирует, что курение – источник вдохновения.

Во второй половине XVII в. к курению стали относиться более уважительно. Чтобы уменьшить жар и вредоносный дым из трубок, их стали делать длиннее. Таким образом, длинные трубы указывали на определенный социальный статус. Растущая популярность курения среди зажиточных слоев отчасти вытеснила с холстов крестьян. С 1660 г. участники светских приемов часто изображались в элегантных позах с трубкой в руке. Сцены вроде «Курящего аптекаря» Адриана ан Остаде, где табак представлен в качестве лекарственного средства, редки. В искусстве курение в большей степени ценилось как источник удовольствия.

В натюрмортах типа «*vanitas*» («тщетность»), темой которых была быстротечность и изменчивость жизни, трубка означает земные радости, которые не принесут душе спасения. Жизнь коротка, как табак, который обращается в дым и рассеивается. Очень часто табачный дым представлен на картинах, изображающих пять человеческих чувств, причем он может символизировать не только обоняние, но и вкус.

В XVIII в. курение стало менее привлекательным не только в искусстве, но и в жизни. Табак предпочитали не курить, а нюхать. При этом деревенские жители курили трубки, так что престижность курения снижалась. Однако в живописи экзотического стиля находилось место для трубки. «Когда женщины в гареме изображаются курящими, это подчеркивает их эротическую пассивность и скуку» (с. 282).

В XIX в. курение было ограничено комнатами мужчин: курильными салонами, бильярдными и библиотеками, причем оно считалось невинной частью ежедневных занятий. Трубка постоянно встречается на холстах немецкого стиля бидермайер и символизирует покой, которым дышат буржуазные жанровые сцены того времени.

Курение – частый атрибут изображения интеллектуальной жизни: художники, писатели и философы на портретах тонут в размышлениях и в облаках дыма. В «Портрете Стефана Малларме» Эдуарда Мане из клубов дыма складывается «стихотворение».

Импрессионисты мало изображали курильщиков. В их «снимках» повседневной жизни курение и курительные принадлежности легко можно заменить на другие предметы: трость, шляпу, перчатку – и оно теряет свое символическое наполнение. В период постимпрессионизма, когда символика и психологические обертоны стали ощущаться сильнее, курение вновь вызвало интерес. Оно обросло новыми ассоциациями, включая такие неожиданные, как курение и спорт.

Женщины также постепенно стали появляться (и в искусстве, и в обществе) с сигаретой в зубах. Первыми это освоили простиутки – например, изображенные на картинах Ван Гога и Тулуз-Лотрека. После 1900 г. курение стало вполне элегантным женским занятием.

Хотя сигарету и сигару общество узнало в XIX в., именно для искусства XX в. принадлежности для курения стали особенно значимы. И трубка, и сигара служат символом власти. Однако трубка связана также с задумчивостью и покоем. Трубка неотделима от литературы, тогда как сигара ассоциируется с богатством: у промышленных магнатов и гангстеров она подчеркивает власть в обществе, акцентируя внимание на жестокости и бессердечии. Сигареты же обозначают приключения, опасность, силу и молодость. В то же время сигара может служить для создания образа нервного, тревожного персонажа.

Особую популярность трубка обрела у кубистов. Мы постоянно видим ее в их натюрмортах наряду с гитарой, газетой и очками. Гитара несет в себе аллюзию к классической арфе, которая, в свою очередь, часто символизирует любовную связь. Форма гитары отсылает к форме женского тела. Трубка, напротив, воплощает в себе современность и отсылает к образу мужчины. Интересно, что если гитара изображается у кубистов вскрытой, то трубка чаще всего представлена вполне реалистично (с. 188).

Новые значимые образы привнесла в искусство капиталистическая массовая культура. Сами пачки сигарет были своего рода произведениями искусства в миниатюре.

В 1980-е годы благодаря ужесточению законов и антирекламе, курение потеряло свою привлекательность, а его образ радикально изменился. «Курение стало асоциальным явлением, а типичным курильщиком в сознании людей стал пролетарий. <...> Когда курение потеряло свою притягательность, оно стало изображаться как привычка мужчин и женщин с улицы, жизнь которых всецело зависит от того, что им предлагают супермаркет и телевидение» (с. 291).

K.B. Душенко

М.Г. Давидова

АРХИТЕКТУРА, СИМВОЛИКА, ИКОНОГРАФИЯ РАННЕХРИСТИАНСКОГО ХРАМА*

Строительная техника Византии

С воцарением Константина (306–337) христианство впервые становится государственной религией. В это время начали строить храмы не только в Константинополе (заложен в 330 г.), но и в Святой Земле.

В интерьере храмов применялся разноцветный мрамор: красный египетский порфир, ярко-желтый мрамор из Туниса, зеленый – из Лаконии, оникс цвета слоновой кости – из Фригии. Самым употребляемым видом мрамора был беловатый камень с голубовато-серыми прожилками с острова Проконнес в Мраморном море. Его использовали и для колонн, и для декоративных панелей, и для мелких архитектурных деталей.

Копи красного порфира истощились к 450 г., некоторые другие месторождения мрамора разрабатывались вплоть до VII в. Поэтому по материальным данным можно датировать памятник достаточно точно.

Раннехристианская базилика в богослужебном контексте

В эпоху императора Константина строились обширные пятинефные базилики с большим количеством входов. К церкви при-

* Давидова М.Г. Архитектура, символика, иконография раннехристианского храма. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/davidova4.htm>

мыкал с запада просторный нартекс и атриумный двор с портиком. К храму также относились специальные помещения для принесения даров, где также могла совершаться подготовительная часть богослужения, поскольку чин Проскомидии оформился не сразу.

Такая структура храма обусловлена ходом Литургии IV–VII вв., для которой характерны торжественные шествия патриарха и императора с клиром, царедворцами и гражданами города. Шествия, описанные в Книге Церемоний Константина VII Багрянородного (X в.), были неотъемлемой частью богослужения, они даже изображались в храмовых мозаиках.

Первый храмовый комплекс был связан с внешним миром и как бы продолжался в нем, освящая пространство города с его улицами и площадями. Подобная философия пространства церкви объясняется Иерусалимской богослужебной традицией, подразумевающей обход святых мест во время Страстной и Пасхальной седмицы. (Иерусалимский Типик утвердился в Византии в XII в.) До строительства Софии Константинопольской при Юстиниане византийская литургическая практика не была слишком тесно связана с храмом как центральным компонентом богослужебного действия.

Атриум и нартекс¹ служили местом ожидания патриарха и императора. После чтения входных молитв при Малом входе патриарх, священство и народ вступали из нартекса в церковь. Император вместе с другими священнослужителями шел к алтарю, куда возлагал дары. Он имел право носить свечу перед протодиаконом иprotoиереем во время Большого и Малого входов. В византийском искусстве на особый богослужебный статус императора указывает такая иконографическая деталь, как лоратное одеяние. Лор на императоре Константине в мозаике Св. Софии внешне представляет собой продолговатый парчовый покров, покрывающий особым образом плечи и грудь. Когда император не участвовал в церковной службе, он мог следить за ее ходом из митатория – специального помещения, находящегося на хорах или внизу. София Константинопольская имела два митатория – верхний и нижний. Базиликальная форма храма (вытянутый план, разделенный продольно несколькими рядами колонн) соответствует идею пути «в сретение Небесному Жениху».

¹ Нартекс – помещение в западной части византийского храма. – Прим. реф.

Происхождение базилики

Происхождение формы христианской базилики исследователи связывают с античной гражданской базиликой. Однако храмы – это не светские здания, приспособленные под церковь, а самостоятельные с точки зрения своей идеи сооружения. Античная светская базилика имела слишком мало фиксированных признаков, которые можно было бы соотнести с формой позднейших храмов. (Вытянутое помещение с деревянной крышей, с местом для президиума в глубине.) Христианская базилика заканчивалась алтарной нишой. В восточных храмах эта ниша не выступала с наружной стороны. Неф¹ при переходе в трансепт (поперечное помещение, присоединенное к основному продольному объему) заканчивался так называемой «триумфальной аркой», возвышающейся над алтарем и украшенной священными изображениями. К V в. все большее распространение начинает получать трехнефная базилика. Одним из последних пятинефных базиликальных храмов Италии считается церковь Сан Паоло Фуори ле Мура (386).

Позднейшая форма храма в Византии

Позднее, с изменением литургической практики, меняется и форма храма. Атриум и большие нартексы исчезают, поскольку богослужение в своей внешней форме принимает более созерцательный характер. Понятия «ожидания» и «встречи», идея пути заслоняются видением Небесного Царства. Храм начинает восприниматься не столько в продольном, сколько в вертикальном срезе.

В постконстантиновский период (с IX в.) утверждается крестово-купольная система храма, части которого начинают уподобляться святым местам в граде Иерусалиме. (Св. патриарх Герман (730) уподобляет алтарь Сионской горнице, Гробу Господню.)

Итак, первоначально город, включающий храм, сам символи-

¹ Неф (фр. nef от лат. navis – корабль) – вытянутое помещение, часть интерьера (обычно в зданиях типа базилики), ограниченное с одной или обеих продольных сторон рядом колонн или столбов, отделяющих его от соседних нефов. – Прим. реф.

зирует гигантский храм – Небесный Иерусалим. Позднее пространство церкви воспринимается как Горний Град.

Иерусалим

С обретением Животворящего Креста императрицей Еленой (матерью Константина) дольний Иерусалим преображается настолько, что современники называют его Новым Иерусалимом, словно Небесный Град (Евсевий).

Особенно знамениты три базилики константиновского времени (не сохранились): базилика Рождества, церковь Св. Гроба и храм на Масличной горе. Все три церкви имели атриумы. Завершались церкви главной святыней – пещерой: соответственно – Рождества, Воскресения и местом проповеди Христа ученикам. В последнем случае пещера находилась под полом вимы. (Вима – алтарное помещение, включающее престол.)

Археология и иконография Св. Гроба в раннехристианском искусстве

Гроб Спасителя в евангельские времена представлял собой сдвоенную пещеру в скале, вероятно, не имевшую никакого памятника. Иудейские погребения в долине Иосафата (могила Авессалома, гробница Захарии) могут служить примером гробницы с памятником. Пирамидальная верхняя часть таких гробниц опирается на монолитный цоколь с четырьмя пилонами. Зачастую эти сооружения не отделялись от скалы, куда были встроены гробницы, состоящие из двух камер.

При императоре Константине пещера Св. Гроба была вырублена из материковой скалы и приобрела облик монолита с пирамидальным завершением в виде часовни и широким входом. Передняя камера была удалена. Постройку венчал крест. Вокруг монолита располагалось полукружие из 12 колонн. На колоннах покоялся купол тыквовидной формы – как бы балдахин над часовней. Базилика примыкала к устью Св. Пещеры. Евсевий Кесарийский так описывал «хемисферион» Св. Гроба: «...полушарие, распостертое на краю базилики. Его венчали 12 колонн равночисленных апостолам Спасителя, украшенных наверху величайшими чашами, сделанными из серебра». Чаша на колоннах в декоратив-

ном убранстве Константиновской ротонды напоминают элементы украшения Святого Святых ветхозаветного храма Соломона, связанного с образом Небесного Иерусалима в описании Апокалипсиса. Паломница Сильвия (372–394), посетившая Гроб Господень, различала Анастасис на западе (место Воскресения) и Мартириум (или Константинову базилику) на востоке. Традиция христианских мартериев (церкви, связанные с памятью мучеников) отличалась от античной традиции мавзолеев. (Античные мавзолеи – памятники на месте захоронений.) Между Мартириумом и Анастасисом в атриуме на голгофском камне был установлен при императоре Феодосии крест, своими размерами соответствующий Животворящему Кресту. Крест этот был украшен, согласно свидетельству Беды Достопочтенного, квадратными и круглыми камнями по синему эмалевому фону. На ребрах древка находился жемчуг. Собственно Святыня – Животворящий Крест Господень – была положена в базилике Константина в специальной кубикуле по левую руку от входящих. Евсевий Кесарийский так описывает базилику Св. Гроба: «...обращенная к восходящему солнцу, базилика... была огромных размеров как в высоту, так и в ширину и в длину. Части разноцветного мрамора покрывали ее внутренность... Что же касается крыши, то снаружи она вся покрыта оловом, защищающим ее зимой от дождей. Внутри она закончена резьбою по дереву, и как огромный океан, распростерлась над всей базиликой, покрытая сверкающим золотом, создающим впечатление, что весь храм окунается в блистающие лучи света». Обилие золота в украшении церкви может быть также связано с храмом Соломона, изнутри деревянным и позолоченным.

Самую раннюю иконографию Гроба Господня можно проследить на изображениях костяных диптихов и ампул Св. Земли. В античном Риме диптихи (соединенные друг с другом костяные таблетки с рельефным изображением с наружной стороны) вручались консулам. В христианской практике диптихи могли иметь поминальное значение. На материале Миланских диптихов из собрания Тривульчи IV–V вв., Бамбергской пластинки из Мюнхенского музея и таблетки из Британского музея (IV в.) видно, что Гроб Господень мог изображаться либо как одноэтажное цилиндрическое сооружение с пирамidalным верхом, либо в виде двухъярусной постройки с четырехугольным основанием. Возникновение последней иконографии связано с формой античного хо-

рагического памятника (памятника в честь победителя), а, видимо, не с реальным обликом Св. Гробницы. Одновременно многоярусную структуру ротонды можно объяснить, исходя из текста «Пастыря» Ермы, где символический образ Церкви на основании книги Сивилл предстает в виде многоярусной башни-маяка на четырехугольном основании, сложенном из плотно пригнанных камней. Подобные маяки можно видеть в граффити надгробных плит катакомб Рима.

Ампулы из ризницы Монцы под Миланом (круглые сплюснутые бутылочки для св. масла, привезенные ломбардской королеве Теодолинде в 600 г.) также дают несколько видов иконографии. Здесь изображен остроконечный шатер на четырех витых колоннах, полусферический пологий купол, также на колоннах, напоминающий «райский шатер» – табернакль – известный орнаментальный мотив византийского и романского искусства. Зонтообразный полуокруг, символизирующий рай, Господне благословение, небесный свод со сменой дня и ночи можно видеть, например, в верхней части алтарной конхи баптистерия Сан Джованни в Риме (мозаика V в.), в сцене бракосочетания Моисея и Сепфоры (Санта Мария Маджоре), в апсиде храма Сан-Клименте (1125).

На ампулах также воспроизводится памятник Св. Гроба с сенью над ним (двойное изображение). В этом случае рисунок может быть истолкован как общая символическая схема любой алтарной апсиды раннехристианского храма. Алтарная преграда, или темплон, представляет собой парапет с колоннами, несущими архитрав. За темплоном мог располагаться киворий с (остроконечным) завершением и завесой, как это было в Софии Константинопольской во времена Юстиниана (VI в.). Внешний вид иерусалимских Мартериума и Анастасиса нашли отражение не только в реликвиях Св. Земли, но и в декоративном убранстве церквей раннехристианского периода. В церкви Св. Пуденцианы в Риме (конец IV в.) в главной апсиде находится изображение Христа с апостолами Петром и Павлом, святыми и женскими аллегорическими фигурами. Фоном для изображения, видимо, является место в Иерусалиме, которое паломница Сильвия называет «post Crucem in Golgotha». Это место находится за крестом, установленным при Феодосии. Справа от Христа на мозаике виден константиновский комплекс Гроба Господня в виде базилики и ротонды. Слева – неизвестное здание. Последнее сооружение может представлять собой симво-

лическую пиктограмму храма Соломона как дома Премудрости. Похожее изображение находится в куполе мавзолея Св. Константины в Риме (326–330): в одной из долей купола представлена базилика с примыкающей к ней двухъярусной башней, перекрытой крышей в виде трапеции. Закономерно связывать данную иконографию с образом храма Соломона, который – в случае мозаики церкви Св. Пуденцианы – противопоставлен комплексу Св. Гроба, как церковь от язычников противопоставляется церкви от иудеев в алтарных композициях доиконоборческого периода.

Облик сооружений Св. Гроба (базилика и ротонда) прочно вошел в христианскую иконографию, как восточную, так и западную, на правах символического изображения Горнего Иерусалима.

Топография Иерусалима как икона Небесного Града и иконография Горнего Иерусалима в раннехристианском искусстве

В Константиновскую эпоху градостроительная деятельность была связана с христианизацией античного по своей идее города. Такие города, как Гераса в Иордании (с IV в. уже христианская митрополия) или Константинополь, имели основой античный городской план, который насыщался церковными постройками, постепенно принимая символическую топографию Иерусалима. В качестве примера символического плана Иерусалима можно взять рисунок из сочинения «Деяния франков, захвативших Иерусалим». Это окружность с пятью воротами: Золотые – на востоке; Св. Стефана – на северо-востоке; Сионские – на юге; Иаффские – на западе. Двое восточных ворот ориентированы на поток Кедрон и Гефсиманский сад. С юго-западной стороны за стенами – могила Рахили и Сион. Внутри окружности две главные улицы в виде креста разделяют город с запада на восток и с севера на юг. В северо-западном секторе этой координатной плоскости – комплекс Св. Гроба и Голгофы. В юго-западном – башня Давида. В восточной части города – место храма Соломона. В юго-восточной – форум. В основе планировки античного города также лежала крестообразная система улиц, доминантой которой оказывались форум и святилище. Христианские города Юстиниановской эпохи (VI в.) – Каричин Град, Зиновия на Ефрите, – построенные полностью заново, сохранили центральную площадь на средокрестии главных

магистралей. Обширный храмовый комплекс Каричин Града – мемориальный город Юстиниана, знаменующий место его рождения, – располагался на востоке по образу расстановки церквей в Иерусалиме. Западная церковь нижнего города (как бы символ Св. Гроба) открывала вход в колоннаду-улицу, ведущую к этому комплексу, состоящему из пяти храмов. Символическое число пяти Иерусалимских врат или пяти храмов Кариchin Града может быть соотнесено с пятью главными Церквами христианского мира: Антиохийской, Иерусалимской, Константинопольской, Римской и Александрийской.

Константинополь, заложенный на месте города Септимия Севера, в качестве восточной доминанты имел дворец императора с ипподромом и храм Св. Софии, находящийся вблизи него, по образу символической топографии Св. Града. В пределах старого города, ограниченного стеной Септимия Севера, учитывая Св. Софию, находилось пять церквей. За пределами стены Септимия располагался форум Константина с порфировой колонной – реликварием частей Животворящего Креста (символ Голгофы). С VII–IX вв. лития на форуме Константина и молебен у подножия порфировой колонны стали важным элементом празднования дня рождения города 11 мая. Основная улица Константинополя пересекалась северо-западной магистралью, ведущей к храму Св. Апостолов, находящемуся вблизи стены Константина (образ Сиона – места Тайной Вечери апостолов – у стен Иерусалима). Итак, можно сказать, что Константинополь задумывался как икона Горнего Иерусалима и воспринимался как город-храм.

Иконография Горнего Иерусалима

В византийском искусстве изображения Горнего Иерусалима встречаются не только в виде топографической идеи христианских городов, но и в храмовых изображениях. Чаще всего его можно видеть на триумфальной арке в составе композиции с агнцами, символизирующими христианские души. Агнцы, выходящие из Иерусалима и Вифлеема и приближающиеся с двух сторон к раю, четырем райским рекам или Христу, обозначают Церковь соответственно от иудеев и язычников. Апостолы Петр и Павел, стоящие по сторонам Спасителя, проповедовали соответственно у обрезанных и необрязанных. Композиция с агнцами и апостолами – один

из самых распространенных украшений триумфальной арки или алтарной конхи храмов IV–VII вв. Вифлеем и Иерусалим представлены здесь потому, что важные строительные мероприятия Константина были предприняты именно в этих городах, и образ Св. Земли для паломников того времени всецело зависел от облика этих городов.

Иерусалим мог изображаться в виде стен сложной структуры с вратами, внутри которых повешен крест. Стены увенчаны башнями и украшены по подобию креста Феодосия на Голгофе в описании Беды Достопочтенного. Обязательным элементом иконографии Горнего Иерусалима является орнамент из квадратных (зеленых) и овальных (синих) драгоценных камней в золотой оправе (на лазурном фоне). Ряды камней перемежаются перлами. «Складчатая» структура иерусалимских стен в плане напоминает квадратный зигзагообразный меандр. Иногда у врат Иерусалима можно видеть серафима с мечом, а внутри – пальму с птицей феникс – символом воскресения. «Праведник яко финикс процветет, яко кедр, иже в Ливане умножится» (Пс. 91: 13). Феникс, согласно средневековым «Физиологам» (книгам о природе), обладал способностью возрождаться из пепла. Рассказ Климента Александрийского, вошедший позднее в «Физиологии», повествует о том, что перед смертью феникс устраивает себе гнездо из ливана, мирры и других благовонных растений. Входит в гнездо и умирает. «Но из ее истлевшей плоти рождается червь, который питается влагою умершей и покрывается перьями». Феникс мог символизировать мученика, который «словно злато в горниле» очищается и вступает в Царство Небесное. Например, в алтарной мозаике храма Св. Космы и Дамиана в Риме (530) рядом с изображением святых можно видеть птицу феникс. В надписи алтарной конхи свет веры уподобляется драгоценному металлу – золоту, которое, подобно фениксу, может быть связано с Горним Иерусалимом.

В одеждах Св. Агнессы (Рим, мозаика алтарной конхи церкви Св. Агнессы, 625 г.) можно видеть покров, напоминающий лор, украшенный, как и стена Горнего Иерусалима, золотом, квадратными и круглыми камнями и перлами. Про драгоценные камни Небесного Града упоминается в Апокалипсисе. «Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое – яспис, второе – сапфир, третье – халкидон, четвертое – смарагд...» (Отк. 21: 19). Можно сказать, что святая мученица Аг-

несса в мозаике римской церкви VII в. персонифицирует рай или Небесный Град, которому благоговейно предстоят ктиторы – папы Гонорий и Симмахий.

Драгоценные камни характерны не только для иконографии Иерусалима, но и символических предметов, заменяющих его (крест, этимасия). Например, изображение этимасии (Престола уготованного) в храме Космы и Дамиана напоминает Горний Иерусалим на четырех основаниях, украшенный драгоценными камнями. На этимасии – «Агнец-Христос, Который является и Храмом и Агнцем Иерусалима Небесного» (Отк. 21: 22).

Небесный Иерусалим мог изображаться не только в виде града, но и в виде базилики и ротонды комплекса Гроба Господня, как в мозаике церкви Св. Георгия в Салониках V в., где Небесный Иерусалим представлен как город-храм, напоминающий Св. Гроб. Святые оранты на фоне райского Города символизируют собой годовой круг богослужебного времени, напоминающий о вечности, т.е. – об отсутствии времени в Небесном Граде. Память изображенных святых приходится почти на каждый месяц года: Косма врач – сентябрь, Филипп епископ – октябрь, Евкарипион воин – декабрь и т.д.

К IX в. Небесный Иерусалим меняет свою иконографию. Теперь вместо «меандровой» стены используется многоугольник, вмещающий Христа и сонм святых. По сторонам Спасителя в церкви Св. Прасседы в Риме видны пророки Илия и Моисей, образы которых позволяют интерпретировать иконографию Иерусалима в контексте теофании Преображения. Для более ранней иконографии Небесного Града (IV–VII вв.) характерно отсутствие фигуративных изображений внутри стен. Позднее Горний Иерусалим воспринимается как место обитания святых.

С.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Эйлин Рибейро

МОДА И МОРАЛЬ*

Каждое общество классифицирует одежду по параметрам пола, возраста и статуса. Менее четкими критериями являются «приличие» и «неприличие». «История костюма представляет собой постоянную борьбу с появлением новой моды, которая считается “аморальной” до тех пор, пока время не приглушит всеобщее недовольство» (с. 7). Хотя одежда сама по себе не может быть «аморальной», т.е. «неприличной», она становится таковой, если ее носят в неподобающей обстановке.

«Игра под названием “мода” представляет собой изменчивую борьбу между скромностью и демонстрацией сексуальности <...> одеждой и наготой» (с. 14). При этом в последние два столетия основная критика направлена на женщин. До этого мужчины укращали себя ничуть не меньше.

В античном мире излишества в одежде (экстравагантные или чересчур открытые одеяния) не рассматривались как грех, но считались неблагоразумными и противоречащими Природе. В христианском мире малейшее удовольствие, полученное от одежды, считалось греховным. Это особенно заметно в отношении к нагому телу. Греки взирали на человеческое тело с гордостью. У христиан же оно вызывало чувство стыда, символизировало страдания, унижения и – благодаря библейской Еве – измену. Как заметил британский искусствовед Кеннет Кларк, «древние греки соз-

* Рибейро Э. Мода и мораль / Пер. с англ. Г. Граевой. – М.: НЛО, 2012. – 263 с. – (Б-ка журнала «Теория моды»).

дали человека обнаженного, а христиане – человека голого» (с. 18).

Если античный мир размышлял о том, как достичь добродетели, то христианский сосредоточил все свое внимание на грехе. Раннехристианские моралисты чаще всего говорили о самых очевидных проявлениях женского щеславия – любви к украшениям и внимании к прическам. Считалось, что женщины должны носить одежду, которая полностью скрывает формы тела. На рисунках в катакомбах женщины изображены в туниках с широкими рукавами и, как правило, без пояса. Костюм девственниц – белая туника и черная или серая просторная накидка – стал одеждой первых женских религиозных орденов. Облачение священников также произошло главным образом от римского светского костюма.

Церковь из поколения в поколение передавала моральный кодекс, в который входили и ограничения в одежде. Единообразие в одежде связывалось с душевной чистотой, отсюда и желание уклониться от колеса моды или даже уничтожить его. Костюм должен не только отражать смиренность духа, но и демонстрировать, что его обладатель не тратит много времени и средств на украшение своего тела. Характерно замечание раннесредневекового британского летописца о датчанах: «Их одежда женоподобна и легко-мысленна, каждый день они причесываются, каждую неделю принимают ванну и часто меняют свое облачение» (с. 37).

В средневековой Англии женский костюм представлял собой довольно бесформенную груду тканей. Ничто не вызывало такой бурной реакции, как мода плотно шнуровать тунику, причем как на корпусе, так и на руках. Лишь в середине XIII в. мы замечаем попытки создать одежду по фигуре.

Настоящая мода – т.е. создание сложных фасонов и конструкций и частые изменения стилей – начинается в XIV в. (с. 50). Именно в это время светская власть принимает серию законов о роскоши, регламентирующих ношение одежды различными социальными группами. В мужском костюме накидка и широкое пальто сменяются короткой и плотно прилегающей туникой. Все более заметной частью фигуры становятся ноги, а потому особе значение приобретают чулки и обувь.

Только в эпоху Возрождения влияние церкви на нравственность стало ослабевать. Именно в этот период покрой одежды

впервые после Античности стал демонстрировать и подчеркивать форму тела.

В XV в. женское платье стало больше облегать грудь, вырез спереди порой демонстрировал даже соски, а талия подчеркивалась широким поясом с украшенной драгоценностями пряжкой. На протяжении большей части этого столетия женский силуэт оставался удлиненным и заостренным, причем для этого в первую очередь использовались и без того высокие прически. Модные головные уборы считались аморальными не только сами по себе, но еще и потому, что состояли из множества элементов (ленты, заколки, сетки и т.д.) и для их создания требовалось много времени, которое следовало бы потратить на благие дела. В целом в XV в. костюмы представителей обоих полов имели очень яркий стиль и тенденцию к изменению формы тела: готические крайности были характерны и для Англии. В 1460-е годы появились первые гульфики, которые использовались для защиты гениталий. В английских законах о роскоши XV – начала XVI в. особое внимание уделялось наиболее возмутительным элементам мужского костюма.

Любовь художников Возрождения к античному костюму и драпировке в начале XVI в. не находит отражения в мужской моде Севера Европы. Итальянцы были привержены мягким линиям и естественной форме тела; севернее Италии идеальный мужчина был преувеличенно крупным и мужественным.

Карнавал, корни которого уходят в языческие празднества и который известен своей сексуальной свободой (в том числе переодеванием в одежду противоположного пола), в XVI в. достиг своего расцвета. Английские моралисты XVI в. критиковали женский костюм не столько за довольно низкий вырез платья, сколько за длинный шлейф, который мало того что волочился по грязи, но еще и считался символом гордыни. Крайнее крыло протестантизма переняло испанскую строгость в одежде (черный костюм и гофрированный воротник из простой ткани) и создало пуританский костюм – «пожалуй, первый реальный пример мужской антимоды» (с. 84).

XVI век в истории костюма – с его цветами, яркостью и искаченным силуэтом – заканчивается в середине 1620-х годов, когда во все сферы искусства, в том числе в производство тканей и одежды, проникает более сдержанный дух барокко. Отмена законов о

роскоши в Англии (1604) стала формальным признанием того, что общество изменчиво и подвижно.

Юбки на широких каркасах, которые вызывали сильное возмущение у сатириков, вышли из моды. Руки женщин начинали постепенно оголяться по мере укорочения рукавов. Ранее женщины нередко носили облегающие рукава, но сами руки со временем Античности оставались закрытыми – во всяком случае, в публичной обстановке. Еще в 1630-х годах обнаженная рука была тем же, чем для Викторианской эпохи – обнаженная лодыжка (с. 104). Мода как можно больше открывать грудь оставалась популярной в течение всего XVII в. Грудь приподнимали с помощью корсета на косточках либо демонстрировали ее, надевая открытое дезабилье. «Казалось, что грудь вылезает из платья» (с. 116).

Английская революция и установление республики мало повлияли на женский костюм. Что же касается мужчин-пуритан, то те, кто был искренне равнодушен к одежде, подобно квакерам, носили простые серо-коричневые костюмы из домотканого полотна, без каких бы то ни было украшений и даже без пуговиц, и прямые волосы. Только самые ярые пуритане коротко остригали волосы (за что их в насмешку прозвали «круглоголовыми»).

К 1670-м годам в моду вошли более узкие штаны, застегивавшиеся под коленями, а дублет сменился камзолом. Сочетание этих трех элементов надолго осталось основой мужского костюма. Полы камзола расширялись в боковых складках и делали костюм похожим на женское платье. Когда к камзолу добавили напудренный и завитой парик, этот облегающий и расширяющийся книзу в форме юбки костюм с отделкой из кружев и светлых лент легко можно было описать как женоподобный (с. 113).

К середине XVIII в. по мере роста влияния среднего класса стиль мужского костюма стал упрощаться. Этому способствовало возрождение пуританских настроений и деятельность методистов – наследников пуританства. В XVIII в. люди вовсе не стеснялись акцентировать очертания тела. «Символом красоты была именно фигура, а не лицо» (с. 134). В середине века под влиянием французского рококо чувственность и кокетство находили выражение в ритуалах одевания и раздевания при церемониях официального туалета. «Это был своего рода остроумный стриптиз» (с. 134). Мужчины по-прежнему использовали косметические средства, однако эта привычка все чаще становилась предметом насмешек.

В последние десятилетия XVIII в. благодаря французским и английским журналам мод мода стала меняться не только каждый год, но и от сезона к сезону. «Отставать от моды стало решительно позорным» (с. 143).

В XIX в. мужская и женская одежда стали все больше отличаться друг от друга. Мужской костюм становится сдержаным и строгим, а женский – ультраженственным. В противоположность XVIII в., когда богатство ассоциировалось с праздностью, мужчина XIX столетия всем своим внешним видом показывает, что он – человек работающий. Он не демонстрирует свое тело и не уделяет особого внимания украшениям. Женщина (или, скорее, «дама») обзаводится все более сложным и богатым нарядом и аксессуарами, которые свидетельствуют об относительно праздной жизни, ограниченной домашними стенами.

Именно женщины приняли на себя основной удар со стороны критиков моды, поскольку мужской костюм не предполагал демонстрации сексуальности. Женоподобные денди 1820–1830-х годов – последнее веяние мужского щегольства перед окончательным триумфом умеренности в одежде, присущей среднему классу.

«По сути дела, 1830-е годы стали периодом, когда представители высшего класса в последний раз смогли продемонстрировать чувство цвета в одежде» (с. 157). До 1860-х годов единственным цветным предметом одежды у представителей высшего класса был жилет. Вскоре не осталось и его. Мужчины носили темный костюм-тройку, делая исключение лишь для вечерних собраний, где обязателен был белый жилет.

Все большее распространение получали представления о личной гигиене и чистоте одежды, прежде всего ввиду большей доступности недорогих пригодных к стирке тканей. Нравственность связывали с чистотой одежды, скромным поведением и отсутствием чрезмерной роскоши.

Женщина «из хорошего общества» должна была выглядеть так, как будто она неспособна на какое-либо физическое усилие: ее главная роль в жизни – быть центром семьи и рациональновести хозяйство. В то же время вульгарным считалось появляться публично в неуместно дорогом и пышном наряде.

Один из главных упреков в адрес женского костюма относился к откровенному вырезу. В дневное время женщины носили платье с высоким вырезом, а в вечернем наряде он становился глубоким.

ким. Появившиеся в 1870-е годы свободные «чайные платья» не избежали обвинений в неприличии. Их шили из шифона или шелковой легкой материи, так что они были удобнее по сравнению со строгим корсетным силуэтом формального платья. Чайное платье было прерогативой замужних женщин.

К концу XIX в. женщины, преодолев значительное сопротивление, смогли перенять элементы мужской одежды хотя бы для спортивных занятий. Сражение за право носить штаны в иных ситуациях – для работы и развлечений – было выиграно только к середине XX в.

Белье XIX в. по большей части было белым и просто скроенным. Нередко звучало мнение, что цветное или богато отделанное белье пристало носить женщинам легкого поведения. «Предполагалось, что у женщин, как и у королевы испанской, нет ног» (с. 187), так что когда панталоны и комбинации изображали в журналах мод, женскую фигуру полностью не показывали. Увлечение танцами в намного большей степени, чем спорт, способствовало упрощению нижнего белья и появлению более естественного силуэта. Молодые женщины вместо корсета стали носить менее жесткое белье: лифчики, не доходившие до талии.

В 1920-е годы почти все женщины стали носить шелковые чулки телесного цвета. Никогда прежде женские ноги не демонстрировались столь явно. Стрижка «под мальчика» в 1925 г. была короче мужской. Сдержанный макияж Эдвардианской эпохи исчез под натиском яркой косметики.

Когда на показах мод нормой стало полуобнаженное тело, а на улицах можно было ежедневно видеть голые ноги и руки, нагота перестала шокировать. «Для женской моды 20-е годы стали победным десятилетием. Женщины <...> наконец завоевали право открыть практически все свое тело и по желанию носить почти все предметы мужского гардероба» (с. 200). Уже в 1920-е годы на пляжах можно было увидеть раздельные купальники, а к началу 1950-х они стали еще более открытыми.

В 1950-е сексуальная яркость костюма вернулась к некоторым представителям рабочего класса, и люди начали создавать себе кумиров из американских поп-звезд – таких, как Элвис Пресли. «Образ женщины шестидесятых был наглым, дерзким и вопиюще сексуальным. Видимо, не случайно одежда проституток восходит к наиболее кричащим элементам платья именно этого десятиле-

тия»: короткие юбки, ноги, подчеркнутые ажурными колготками, как можно менее натуральные блестящие ткани (с. 212).

К концу 1960-х выражение «хороший вкус» (что означало изящную сдержанность и принятие правил ношения одежды) стало чуть ли не ругательным для бунтарски настроенной молодежи. Часто рука об руку с бунтом левого крыла шло энергичное феминистское движение. В отличие от своих предшественниц из XIX в., феминистки конца XX не интересовались реформой костюма. Вместо этого они сделали выбор в пользу одежды своих «угнетателей» (с. 213).

Женщины, сжигавшие свои бюстгальтеры, делали это не из стремления к сексуальной провокации: для них это было вызовом общепринятым правилам. Однако эту моду, а также моду на свободные, порой прозрачные индийские хлопчатобумажные платья, которые любили девушки-хиппи, было принято связывать свольной жизнью, включавшей в себя наркотики, сексуальную свободу и приверженность левым (и даже революционным) политическим взглядам. Самое большее, что мужчины были готовы перенять из женского костюма в конце 1960-х, были бархатные штаны, цветастые рубашки и удлиненные волосы.

Можно было бы сказать, что в моде теперь нет нравственных правил, что общепринятые традиции уничтожаются под давлением непомерного стремления к индивидуальности – «годится все что угодно». Однако несмотря на то что в XX в. были разрушены многие сексуальные табу и возник культ открытого тела, до сих пор существует поразительное единодушие по поводу того, что такое «приличная одежда». «В этом отношении мы все еще находимся под влиянием иудеохристианского наследия, и наши взгляды не так уж радикально изменились» (с. 216).

K.B. Душенко

Кристин Бар

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ БРЮК*

Предмет данной монографии – история распространения брюк как женской одежды, преимущественно во Франции.

Предшественником брюк была разновидность штанов – «брэ», которые со II в. до н.э. носили галлы под влиянием кельтов и германцев. Для римлян эта одежда была символом варварства. Она дала название Нарбоннской Галлии – «Галлия в штанах» (*Gallia Braccatta*), в отличие от Цизальпинской Галлии – «Галлия в тоге» (*Gallia Togata*). В Новое время брюки стали принадлежностью костюмированных вечеров (маскарада), а также рабочей одеждой матросов и рыбаков. Таким образом, происхождение брюк отсылает нас к широкому спектру коннотаций: это одежда варвара, крестьянина, моряка, шута (с. 10).

Брюки – самый важный показатель пола (гендера) для истории Запада двух последних веков. Примеры расхождения между полом и гендером довольно редки. Дифференциация внешнего вида в соответствии с полом – фундаментальный закон, за соблюдением которого следят религиозные и политические власти. Со времен Средневековья смешение полов становится одним из самых больших источников страха в западной культуре. Мужчина, надевая одежду женщины, понижал свой социальный статус, тогда как женщина, переодеваясь, поднималась вверх по иерархической лестнице.

* *Бар К.* Политическая история брюк / Пер. с франц. С. Петрова – М.: НЛО, 2013. – 316 с. – (Б-ка журн. «Теория моды».)

Мужчины носят одежду закрытую, женщины – открытую. «Эта вестиментарная (т.е. связанная с одеждой) асимметрия влияет на отношения между полами начиная с детских игр (страх, что тебе задерут юбку) и на протяжении всей жизни» (с. 15).

Эпоха Великой французской революции была эпохой крайней политизации костюма. Один из французских авторов в 1798 г. пишет: «Когда мы меняем конституцию, я не вижу причин, чтобы не изменить костюм» (с. 22). Внедрение однотипной одежды – способ отвергнуть различия, унаследованные от монархии. Уже в начале революции появилась мода на «большие кюлоты», т.е. собственно брюки; до этого были кюлоты на подвязках и короткие. Эта мода идет снизу, т.е. противоречит доминирующему в общей истории костюма закону, согласно которому низшие классы подражают высшим. Брюки присваивают себе санкюлоты (букв. «бескюлотники»), мелкие ремесленники, входящие в революционные секции Парижа. «Брюки напоминают о бедных и ценности труда. Эта довольно примитивная, простая, функциональная и полезная одежда выражает идею равенства (разве они не скрывают телесное неравенство – некрасивые ноги?)» (с. 24).

Прямая наследственная связь между брюками санкюловотов и брюками буржуа XIX в. не очевидна: в конце XVIII – начале XIX в. существовали другие брюки (военные, рабочие, обтягивающие «английские», которые носили вместе с сапогами, конные). Но только брюки санкюловотов стали долговременным политическим символом (с. 34).

Термидор уничтожил одежду санкюловотов, но не брюки. В Наполеоновскую эпоху возвращается придворный костюм с обязательными белыми кюлотами. Однако на уровне состоятельного класса кюлоты сосуществуют с брюками черного и коричневого цветов. В целом с распространением брюк мужской силуэт мало меняется, поскольку их носят вместе с сапогами, которые, как и кюлоты, делят ноги на две части. Но в 1820-е годы уже все мужчины, за редкими исключениями, носят брюки.

Брюки усиливают разницу между мужским и женским. Если они не слишком обтягивают тело, то скрывают ноги и лишают сильный пол утонченного орнаментализма, цветового разнообразия, дорогих тканей. На смену все упрощающейся мужской моде приходит мода женская, бесконечно разнообразная и постоянно обновляющаяся. В XIX в. мужчины – представители состоятель-

ных кругов начинают носить простые и строгие костюмы, явно отказываясь от эротизации своего внешнего вида. «В каком-то смысле, чтобы вступить демократическую эру, они совершают эстетическую и нарциссическую жертву» (с. 35). Это означало переход от аристократического вестиментарного режима к буржуазному.

Сам факт ношения женщиной брюк отождествляет ее с травести, чей гендер (мужской) больше не соответствует биологическому полу. В XIX в. это неприемлемое нарушение. В 1800 г. указом Парижской префектуры женщинам было запрещено носить мужской костюм. «В то время казалось логичным, что биологические различия должны дублироваться различиями в одежде» (с. 11). Со времен Античности женщина, переодетая мужчиной, служила прообразом перевернутого мира, который так ценили юмористы. «Инверсия ролей – это антифеминистский фантазм» (с. 90).

Тем не менее многие знаменитые женщины XIX в. носят брюки. Основное здесь – это свобода передвижения. Большой город XIX в. – это пространство со строгим разделением по половому признаку, где большинство женщин не могут свободно перемещаться. Те, которые все же пользуются этой свободой, считаются «публичными женщинами» (с. 118). Чтобы проникнуть в пространство, которое присвоили себе мужчины, и сменить статус наблюдателя на статус наблюдательницы, необходимо надеть маску. Вся мода целиком препятствует этой свободе: платья, шляпки, туфли заставляют женщину вести сидячий образ жизни. Как тут не склониться в пользу маскулинизации одежды?

Дорогу здесь проложила Жорж Санд. Вопреки легенде, она не все время ходила в мужском наряде. Выбор Санд мужской одежды связан также и с ее политическими взглядами – ее приверженностью идеи равенства. Теми же соображениями обусловлен выбор ею мужского псевдонима. «Словно мужской костюм, этот псевдоним представляет собой маску, которая одновременно освобождает и защищает. В то же время псевдоним и мужская одежда превратятся в знаки исключительного статуса» (с. 120).

Среди других известных женщин, носивших брюки, следует назвать прежде всего художницу Розу Бонёр (1822–1899) и археолога Жанну Дьелафуа (1851–1916). После того как Жорж Санд и Роза Бонёр открыли путь женским брюкам, эта одежда уже в меньшей степени считается нарушением для будущих поколений женщин из парижских литературных и артистических кругов. На

сцене блистала Сара Бернар, сыгравшая около 20 ролей travesti. «В то время театр был центром культурной и светской жизни, он знакомит публику с допустимой и желанной женской андрогинией» (с. 125).

Были ли женские брюки частью политического высказывания? «Да, в том смысле, что их политизировали те, кого эта одежда шокировала, и что невозможно отрицать феминистский оттенок поступка женщины, присвоившей себе мужскую одежду» (с. 136). Для всех женщин брюки имеют практическую функцию. Они защищают в общественном пространстве, более дешевы и, наконец, они просто подходят для нестандартных занятий – археологических раскопок, охоты или баррикад. Притягательность одежды наездниц, особенно сапог, играет важную роль в растущем успехе верховой езды в XIX в.

Переодевание способствует появлению очерняющих или, наоборот, приукрашивающих легенд о женщинах, достигших большой известности. Они вышли из навязанной им полурезервации. Свободные в своей частной жизни, женщины не могут не знать, что брюки – это также символ сексуальной двусмысленности, и неважно при этом, переживает ли женщина любовь к другим женщинам или нет (хотя многие из них познали «два вида любви», по выражению Колетт) (с. 137).

В 1890-е годы женская мода становится более простой, приспосабливаясь для активного отдыха и поездок в поезде. Получает распространение костюм, сделанный по образцу мужского. Это приталенная одежда без украшений: жакет, блузка с галстуком или без, длинная и прямая юбка. Спортивная одежда оказывается союзником движения за эмансипацию женщин, и прежде всего одежда для езды на велосипеде. Приобретает популярность всевозможная одежда с двумя штанами. В целом в моде сокращается дистанция между мужским и женским, что усложняет задачу определения понятия «травести» (с. 158).

Другой важный момент – всеобщий переход в начале XX в. к закрытому нижнему белью. «Ношение панталон – мутация фундаментальная, поскольку привилегия ношения закрытой, т.е. непроницаемой одежды перестает быть исключительно мужской, по крайней мере в том, что касается нижнего белья» (с. 147).

«Три независимые друг от друга логики, отстаивающие использование мужского костюма женщинами – феминизм, спорт и 188

гомосексуализм» (с. 197). Реальная или предполагаемая гомосексуальность женщин в брюках представляется как угроза морали и обществу. Феминизм нередко воспринимался как ненависть к мужчинам и как причина падения рождаемости.

Начинается оживленная дискуссия о юбке-кюлоте (или юбке-брюках). Это средняя формула между брюками и платьем. Ее носят многие активистки феминизма и популяризируют велосипедистки.

Во время Первой мировой войны работницы военных заводов носят брюки с рабочей блузой или комбинезон. Военные условия сводят на нет критику маскулинизации женщин, которая не всегда происходит добровольно. Как до, так и после войны ношение мужской одежды, которая автоматически ассоциируется с властью, имеет эффект «обретения силы» (*empowerment*, если воспользоваться позднейшим английским термином). Однако хотя к умеренной маскулинизации относятся терпимо, ей все равно предпочитают «добротную женственность» (с. 199). Мода принимает брюки только в определенных обстоятельствах. Допускаетсяходить дома в пижамных штанах, носить пляжные штаны (очень широкие, что сближает их с юбкой).

«Тот факт, что феминистки – за редчайшим исключением – тоже осуждают женщин-эмансипе, свидетельствует о том, как сильно они боятся дестабилизации гетеросексуального порядка. Ведь пересмотр кодов соблазнения практически сразу же отсылает к тому, что в то время было принято называть сексуальным извращением, а эта трансгрессия вдруг начинает восприниматься как феминистская. Феминисткам мешает лесбофобия противников феминизма» (с. 203).

Именно флер нарушения границ делает женские брюки чем-то запретным и возбуждающим. Марлен Дитрих удалось сделать женщину в брюках желанной, не отказываясь от своего пола. От одной ленты к другой она появляется в смокинге – символе высшей власти, связывающей деньги и женственность. Ее фотографируют в окружении мужчин, полностью одетой в мужскую одежду – от обуви до берета. «В жизни и на экране Марлен Дитрих делает кальку с костюмов и жестов своих партнеров-мужчин, но при этом сохраняет женственность облика: без сомнения, это нестандартное поведение связано с бисексуальностью актрисы, но

также с ее стремлением к свободе и желанием создать определенный медицинский образ» (с. 209).

Во времена войны женщины в брюках неоднократно попадают на обложку журнала «Life». Британская королева Елизавета фотографируется в брюках служащих Вспомогательной территориальной службы (женское подразделение британской армии) во время обучения на шофера. Послевоенная Франция в культурном плане следует в фарватере США, однако короли моды пока не следуют этим веяниям. Женские брюки появляются в коллекциях высокой моды и готовой одежды только в 1960-е годы. Их успех оглушителен: в 1965 г. женских брюк производилось больше, чем юбок (с. 217). Блузы и туники, которые в начале этого десятилетия часто закрывали брюки сверху, исчезают.

В 1966 г. Ив Сен-Лоран впервые использует смокинг, который остается главным предметом его коллекции вплоть до 2002 г. «Его стиль привлекает женщин, отвергающих буржуазность, ведущих независимый стиль жизни, разводящихся, рожающих детей вне брака, свободно и без чувства вины воспринимающих любовь. Это естественные феминистки» (с. 219). Брюки, как и короткая стрижка, отвоеванная женщинами чуть раньше, молодят.

Для великих кутюрье 1960-х брюки – это вечерняя одежда. Настоящий бум женских брюк происходит одновременно с появлением мини-юбок. Французская мода «из концентрической становится поликонцентричной. У нее больше нет национального (парижского) характера, и она испытывает английское влияние. Мода развивает снизу вверх, от молодежи к взрослым, от пролетариата к средним и высшим классам, от стран третьего мира к богатым странам Запада, от бедных пригородов к богатым кварталам» (с. 225).

Значение джинсов во Франции полностью осознают в 1967 г., когда начинает набирать силу движение хиппи. Молодежь обоих полов облачается в ношеные джинсы, украшенные и обрезанные. Мужская и женская стрижка становятся похожими, а мужская мода феминизируется. Журнал «Marie Claire» заметил в 1960 г.: возникает ощущение, что больше нет юношей и девушек, а появился общий пол – «приятели» (с. 227). «Мода на унисекс знаменует символический разрыв, новую вестиментарную эру <...> в которой вестиментарный половой диморфизм выглядит как возможность, а

не строгая обязанность», – пишут французские историки моды М.Т. Басс и О. Буржелен (с. 226).

Отдельный вопрос – униформа времен маоизма в Китае. «Очевидно, что равенство полов использовало в качестве референтной группы мужчин. Требовалась милитаризация обоих полов. Возможно, это был пуританский способ управления полами, между которыми больше нет различий. В таком случае этот костюм следует рассматривать как уродующий. <...> Может ли быть так, что там брюки убивают свободу, а здесь – порождают? Их ценность не универсальна и зависит от общественно-политического контекста» (с. 233–234).

Свобода выбирать одежду не распространяется на жизнь на работе. Так, юбка остается обязательной одеждой в сфере обслуживания. В медицинских учреждениях платье и фартук конкурируют с брюками и туникой. Сотрудницы охраны общественного порядка могут носить юбку-кюлоты, но предпочитают брюки, не только потому, что они более удобны, но еще и потому, что это мужская одежда. «Вирилизация [уподобление мужчинам] для них – профессиональная необходимость» (с. 255).

«Брюки выступили в качестве важного символа в споре о равенстве полов. Женщины вышли из этого спора победительницами. <...> В последние два века брюки сопровождали мутацию гендера. Постигнет ли та же участь юбку? Станет ли она определять унисекс завтра?» (с. 270–271).

К.В. Душенко

П. Рам Манохар

КУРЕНИЕ И АЮРВЕДИЧЕСКАЯ МЕДИЦИНА В ИНДИИ*

Во многих древних культурах, в том числе индийской, считается, что окуривание специально приготовленным дымом полезно. Окуривали с самыми разными целями, в том числе лечебными, как часть религиозного ритуала, для расслабления, в психоделических экспериментах и в качестве лекарства от вредных привычек. Существовало три признанных метода окуривания: *хома* («дар огня»), *дхумапана* («питье огня», сокр. *дхума*) и *дхупа* («окуривание»).

Хома – метод, при котором в огонь, полученный при сжигании священных растений, закладываются очищенное масло и зерна. *Хома* дает дым, охватывающий большие территории. Его задача – глубоко повлиять на окружающее пространство и живущих на нем людей.

Дхума – интенсивное вдыхание дыма, полученного при сжигании смесей в трубке, влияет на самого человека. Она ближе всего к современному курению.

Дым, получаемый при *дхупа*, распространяется на небольшие площади, затрагивая одного или нескольких человек. Зимой окуривание защищает от холода, а во время сезона дождей окуривают одежду перед тем как ее надеть. Главная функция окуривания – изгнать демонов.

* Рам Манохар П. Курение и аюрведическая медицина в Индии // *Smoke: Всемирная история курения* / Под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь; Пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. – М.: НЛО, 2012. – С. 88–97.

Хома находится в ведении религиозно-магической медицины, дхума основана на рационально-эмпирических медицинских принципах, а дхупа несет в себе и религиозные, и рационально-эмпирические элементы. Хома и дхупа были в моде по меньшей мере 3 тыс. лет, а дхума практиковали более 2 тыс. лет. Курение датируют очень ранним периодом истории Аюрведы, которая, начавшись за несколько веков до н.э., практически не менялась – были только добавлены некоторые рецепты и травы.

В аюрведических текстах курение – неотъемлемая часть повседневной жизни. Однако следовало учитывать конкретные обстоятельства, в которых допустимо курение, и тщательно выбирать ингредиенты для курительной смеси. Для курительной смеси Аюрведа рекомендует использовать как растительные, так и неорганические компоненты, а также вещества животного происхождения. Для курения используют трубки из металла, бамбука или высушенных стеблей других растений. Согласно Аюрведе, не должны курить люди, страдающие от жара, горячки, головокружения и т.д. То же относится к детям, старикам и беременным женщинам.

В курительных смесях, о которых пишет Аюрведа, отсутствуют психотропные вещества. Здесь курение никогда не считалось средством снятия стресса – напротив, предполагалось, что людям, страдающим от печали, страхов и усталости, курение противопоказано.

Хома и дхупа практикуются и в современной Индии, хотя и не в медицинских целях. Однако классический обряд дхумапана не выдержал конкуренции с курением табака и был вытеснен им. В последнее время аюрведическое курение возрождается в форме курения травяных сигарет, что, впрочем, далеко от первоначального способа курения.

К.В. Душиенко

Таня Поллард

РАДОСТИ И ОПАСНОСТИ КУРЕНИЯ В АНГЛИИ НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ*

Табак был первым из наркотиков, привезенных из других стран и сначала служивших лекарством, а затем превратившихся в источник удовольствия: вслед за ним европейцы пристрастились к чаю, кофе, какао, крепким спиртным напиткам и опиуму.

Табак впервые завезли в Англию в 1560-х годах, а в 1590-х годах он уже покорил многих англичан. Английские курильщики копировали североамериканские обычай: табак высушивали, поджигали в трубках (обычно глиняных) и втягивали. Его прописывали врачи и выдавали аптекари – первое время он считался лекарством, причем едва ли не от всех болезней.

Полезные для здоровья свойства курения отстаивались с позиций гуморальной теории, унаследованной от древнегреческой медицины. Согласно этой теории, в теле присутствуют четыре разных «сока» – горячий, холодный, мокрый и сухой, и секрет здоровья в том, чтобы поддерживать их в правильном равновесии. Предполагалось, что курение делает тело более горячим и сухим (ведь пламя – жаркое и сухое в буквальном смысле), наделяя его мужской силой и изгоняя болезни. Заявления о чудодейственности табака у многих вызывали скептицизм. Многие утверждения медиков о табаке оказались легкой мишенью для пародий. Счастли-

* Поллард Т. Радости и опасности курения в Англии начала Нового времени // *Smoke: Всемирная история курения* / Под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь; Пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. – М.: НЛО, 2012. – С. 48–59.

вые и глупые курильщики стали частыми персонажами английской литературы всех жанров.

Одним из самых спорных утверждений было то, что табак может исцелить меланхолию – болезнь, которая в то время очень занимала человечество. Табак, так же прочно связанный в сознании людей с удовольствием, как и с физическим здоровьем, казалось, очень хорошо подходил для лечения этой болезни, пограничной между недугами тела и духа. Хотя многие считали, что мужская сила табака проникает в больного, существовала и противоположная точка зрения: дым делает своих жертв женственными, инфантильными, парализует их. «Спор о меланхолии осветил парадоксальность табака, который, как считается, и делает человека сильнее, и порабощает его» (с. 55).

Все больше людей курили не для лечения, а для удовольствия. Табак быстро распространился из лавок аптекарей в таверны. Несмотря на долгую историю использования дыма в медицине, «курение на людях в качестве развлечения было чем-то новым, часто ошеломляюще новым» (с. 49–50). Точно так же как сухой жар табака ассоциировался с физиологической мужественностью, его курение в обществе усиливало дружеские связи между мужчинами: «Способность дыма проникать сквозь тело как бы отражалась в его способности стирать границы между людьми» (с. 55). Король Яков I, противник курения, сетовал, что «теперь мужчина не может сердечно поприветствовать друга, они должны обязательно делать это через посредство табака» (с. 55).

И противники, и сторонники табака в своих спорах о курении во многом предвосхитили современные споры о привыкании. Яков I писал: «Многие в нашем королевстве настолько привыкли употреблять этот отвратительный дым, что теперь просто не могут воздержаться от курения, как пьяница не может вынести трезвости» (с. 55). Медики описывают власть табака над курильщиками как магическую («чудесно», «околдовал») и доставляющую чувственные, даже эротические удовольствия («аппетиты», «распущенность», «наслаждение»). Согласно Якову I, курение порабощает своими «колдовскими качествами».

Ассоциация курения с индейцами и пророческими обрядами привела к многочисленным обвинениям в язычестве и почитании чужих богов. Многие противники табака описывали его как злое божество, которое порабощает смертные души. «Приписывание

табаку квазирелигиозной силы было общим местом и граничило с идеей фикс: способность табака очаровывать, околдовывать и преобразовать людей, к лучшему или худшему, казалось, требовала непременного и постоянного обращения к доводам из области сверхъестественного» (с. 57).

Ассоциация табака с «Восточными Индиями Нового Света», его популярность у «варваров» были причиной и его возвеличивания, и страхов перед ним. Новый Свет, связанный в сознании людей со всем волшебным, диковинным и экзотическим, привлекал и одновременно отталкивал. Представление о курении как некоей занесенной извне «заразы» привело Якова I к сопоставлению курения с сифилисом, который тоже завезли из Нового Света. «В этом представлении моральное, физическое и культурное загрязнение усиливали друг друга» (с. 59).

К.В. Душенко

Френсис Робичек

РИТУАЛЬНОЕ КУРЕНИЕ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКЕ*

Табак играл важную роль в социальной жизни Мезоамерики. Обычай курения у древних майя, вероятно, происходит из церемоний курения смолы копалового дерева, которые практиковали врачеватели и жрецы. В отличие от индейцев Северной Америки, которые курили трубки, майя использовали только сигары и сигареты.

Аборигены Нового Света всегда считали, что растения, изменяющие психическое состояние человека, наделены сверхъестественной силой. Такие растения, включая табак, играли важную роль в церемониях и фольклоре индейцев. Табак идеально подходил для религиозных ритуалов: «Он обладает ароматом, а значит, мог использоваться в качестве благовония; он красиво цветет; наконец, он сгорает в очищенном огне; он исчезает в великой пустоте, там, где живут боги и души умерших, которым приятен запах табачного дыма» (с. 40).

Вероятно, первоначально использование табака было исключительно эзотерическим – делом шаманов, жрецов и знахарей. И лишь потом это растение стало применяться не только в церемониях, но и в повседневной жизни – благодаря миграциям и межплеменному обмену обычаями, а также из-за влияния европейцев. По свидетельству историка-иезуита Франсиско Хавьера

* Робичек Ф. Ритуальное курение в Центральной Америке // *Smoke: Всемирная история курения* / Под ред. Сандера Л. Джалмена и Чжоу Сюнь; Пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. – М.: НЛО, 2012. – С. 38–47.

Клавихеро, обычай курить табак после ужина был хорошо известен ацтекской знати еще в доколумбовские времена.

Табак играл важную роль в ритуалах ацтеков, которые рассматривали его как воплощение богини Сиуакоатль. Они верили, что тело богини состоит из табака; табак использовался в обрядах, посвященных ее сыну – богу войны Уитцилопочти. Табак, а также его плоды и кисты для него описывались как символы божественной природы и у некоторых других народов Мезоамерики. Ацтеки также использовали табак для защиты от колдовства, от диких зверей и для любовных заклинаний.

Ранние записи, в которых рассказывается о поведении курильщиков Мезоамерики, сходном с поведением пьяных, весьма загадочны. Как растение «табак курительный», которое сегодня курят миллионы людей, могло «опьянить» индейцев, заставить их «по-дурацки себя вести», «потерять голову», «падать на землю замертво» или «вызывать духов»? Это можно объяснить несколькими способами.

1. Возможно, майя курили табак более крепкий, чем нынешний. Если «табак курительный» редко содержит более 2–3% никотина, то листья «священного табака» майя – целых 10%.

2. Табак мог употребляться в большем количестве, чем ныне. В старых записях отмечается, что индейцы курили сигары длиной от 34 до 75 см.

3. Майя усиливали эффект от курения табака нефармакологическими средствами. Шаманы использовали (а кое-где используют и сейчас) песни, танцы и разного рода музыку, чтобы вызвать или усилить состояние транса. Еще более важно, что майя часто голодали и истязали себя – в качестве поста и наказания.

4. Наконец, майя могли употреблять с табаком или вместо него другие растения, имеющие психотропные свойства (с. 44).

Древние майя были страстными курильщиками, и то же самое можно сказать об их богах. На керамической посуде и каменных памятниках археологи часто находят изображения персонажей благородного вида, которые курят или держат сигары. Вопрос о том, являются ли некоторые, большинство или даже все эти персонажи богами, до сих пор не решен. Фигуры, изображенные в древних рукописях, – явно божества, однако на многих изображениях на керамике мы видим курильщиков с человеческими чертами – возможно, это правители и их окружение.

Курение, которым явно занимались люди высокого положения, было, вероятно, важной деятельностью, а не просто доставляло удовольствие. «Гипотезу о том, что майя курили также для удовольствия, нельзя ни доказать, ни опровергнуть» (с. 47).

K.B. Душенко

Мэтью Хилтон

КУРЕНИЕ И ОБЩЕНИЕ*

Совместное курение сигарет – один из самых заметных социальных ритуалов в западном мире. «До привыкания, до простой привычки, даже до того, как человек осознает, какое удовольствие курить в одиночестве, курение является групповым действием» (с. 166).

Уже в XIX в. табачные компании в Англии стремились создать некое «табачное братство», выпуская специальные открытки, плакаты и календари. Излюбленным местом курения состоятельных слоев был джентльменский клуб. «Это была своего рода курильная утопия – идеал отдыха, созерцательности, неспешной беседы и, главное, абсолютной сосредоточенности на удовольствии от курения сигары. Мужчины приходили сюда, чтобы находиться исключительно в обществе других мужчин, а также своих трубок и сигар» (с. 169–170).

Для простого люда таким же раем были трактиры и пивные. Здесь раскуривали различные виды слабого табака в глиняных трубках. Трубки со сложной формой стоили пенни, но коротенькие трубки большинство посетителей могли получить бесплатно в трактире или пивной.

Начало массового производства сигарет в середине 1880-х годов привело к революции в способах курения, однако общинные и

* Хилтон М. Курение и общение // Smoke: Всемирная история курения / Под ред. Сандера Л. Джилмана и Чжоу Сюнь; Пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. – М.: НЛО, 2012. – С. 166–176.

социальные элементы этого обычая остались прежними. Для мальчиков из рабочей среды улица стала ареной, где они отстаивали свою рано сформировавшуюся мужественность. Такой показной способ курения – публика важнее вкуса и удовольствия – сохранился и во взрослом возрасте. В культуре пабов сигарета в сочетании с определенными жестами или словами оставалась одним из важнейших средств демонстрации мужественности. «Предлагая сигареты друзьям и знакомым в пивной, люди определяли свой близкий круг» (с. 173). Даже сам словарь общения строился вокруг ритуала курения и обозначал особую гендерную идентичность курильщиков.

Генерал Джон Першинг заметил, что и в Первую, и во Вторую мировую войну поставки табака в армию были важнее продовольственных – сигареты поддерживали чувство сплоченности и дисциплины. «Сигареты помогли выиграть войну, но, с другой стороны, две мировые войны превратили британцев в нацию курильщиков» (с. 173). К концу 1940-х годов около 4/5 взрослых мужчин и 2/5 женщин регулярно курили. Реклама табачных компаний изображала мир как громадное общество курильщиков.

Новая социальная идентичность курильщиков складывается как реакция на рост активности медиков и законодателей в борьбе против курения. «Есть новая страна Мальборо – не одиноких ковбоев, а сплоченных городских групп, объединившихся против осуждения, исходящего от тех, кто заботится об общественном здоровье» (с. 175).

K.B. Душенко

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

*Татьяна Александрова,
Людмила Коваль*

ПАШКОВ ДОМ*

22 марта 1828 г. император Николай I подписал указ «Об учреждении Румянцевского Музеума». По этому указу румянцевские коллекции, а также несколько домов, ранее принадлежавших по-кайному Государственному канцлеру России графу Николаю Петровичу Румянцеву (1754–1826), в соответствии с его завещанием повелевалось признать собственностью Министерства народного просвещения. Основу нового музея составляла уникальная коллекция книг, рукописей и других музейных предметов, которую граф Румянцев собирал много лет. В ноябре 1831 г. румянцевский особняк на Английской набережной в Санкт-Петербурге был открыт для публики. Первым библиотекарем музея Министерство народного просвещения назначило А.Х. Востокова – выдающегося ученого-слависта, в будущем академика. Собрание книг и рукописей Н.П. Румянцева он хорошо знал еще при жизни графа. Именно А.Х. Востоков составил «Описание русских и славянских рукописей Румянцевского Музеума», изданное в 1842 г.

Петербургский период в истории Румянцевского музея был непростым. Несмотря на его государственный статус, казна ограничивала средства на поддержание коллекций и библиотечных фондов. В результате библиотека и другие коллекции музея не пополнялись. Не улучшилась ситуация и после того, как в 1845 г.

* Александрова Т., Коваль Л. Пашков дом // Русский Нобель. – СПб., 2013. – № 3. – С. 54–58.

музей был передан в ведение Императорской публичной библиотеки. Уникальному собранию графа Румянцева грозила гибель – оно могло оказаться рассеянным по фондам и запасникам различных музеев и библиотек. Одним из активных противников этого был хранитель Румянцевского музея писатель и философ князь В.Ф. Одоевский. Именно он через директора Императорской публичной библиотеки М.А. Корфа подал в Министерство Двора докладную записку с предложением перевода музейной коллекции из Петербурга в Москву.

В то время в Москве не было публичной библиотеки, не было и общедоступного музея, а нужда в них ощущалась все острее. Сторонниками их создания были многие москвичи. Их поддержали министр просвещения Е.П. Ковалевский и попечитель Московского учебного округа Н.В. Исаков. Именно он предложил для размещения будущего музея Пашков дом, который тогда занимала 4-я Московская гимназия. После того как Министерство народного просвещения обратилось в Комитет министров с ходатайством о переводе «Румянцевского Музеума» из Петербурга в Москву, 23 мая 1861 г. было принято соответствующее решение.

В Москве Румянцевский музей вместе с создаваемым на базе коллекций Московского университета Московским публичным музеем разместили в Пашковом доме, который был подлинным украшением древней русской столицы. Он был построен выдающимся архитектором В.П. Баженовым в 1784–1786 гг. по заказу гвардии поручика П.Е. Пашкова, владевшего огромным состоянием. Здание, построенное как дворец-усадьба, было возведено на бровке высокого холма подле Кремля. Его стены были выложены из кирпича – за исключением деревянного бельведера, сгоревшего во время пожара 1812 г. и впоследствии воссозданного максимально близко к его первоначальному виду.

В 1839 г. Пашков дом был приобретен казной для размещения в нем Дворянского института. Летом 1861 г., после того как Румянцевский музей был переведен в Пашков дом, его помещения стали переоборудовать для нужд обоих музеев.

1 июля (по новому стилю) 1862 г. император Александр II утвердил «Положение о Московском публичном музеуме и Румянцевском музеуме», после чего состоялось торжественное открытие музеев, приуроченное к 1000-летию России. Впоследствии москвичи стали называть их Румянцевским музеем. Первым директо-

ром музея стал попечитель Московского учебного округа Николай Васильевич Исаков. Москвичи, горячо приветствовавшие появление первого публичного музея с первой общедоступной библиотекой в Первой столице, деятельно помогали директору в их обустройстве и обогащении. Помимо книг и музейных ценностей, в пользу музея жертвовали и немалые финансовые средства. Большую поддержку Румянцевскому музею оказал купец первой гильдии, известный изобретатель, собиратель и меценат Козьма Терентьевич Солдатёнков. Он единовременно пожертвовал на открытие музея 3 тыс. рублей серебром и обязался вносить на содержание библиотеки по тысяче рублей в год, что аккуратно и делал в течение 40 лет. Солдатёнков завещал музею свою библиотеку, насчитывающую 8 тыс. томов русских книг XVIII–XIX вв., 15 тыс. экземпляров журналов, а также замечательную коллекцию картин и скульптур.

С 1862 г. библиотека, согласно Положению о музеях, получала обязательный бесплатный экземпляр каждой книги, издававшейся в России. Из этих обязательных экземпляров складывалось 80% всего библиотечного фонда. Денег на комплектование фонда до 1913 г. не отпускалось, поэтому он пополнялся в основном за счет даров. В библиотеку поступило более 800 коллекций, в том числе бесценные сокровища, что делало ее особенно привлекательной для исследователей.

Главным богатством Румянцевского музея и библиотеки во всей их истории были люди, служившие здесь. В разное время в Пашковом доме трудились выдающиеся ученые. Так, на протяжении последней четверти XIX в. здесь служил гениальный философ «идеальный библиотекарь» Николай Фёдорович Фёдоров. Румянцевский музей возглавляли: в 1867–1896 гг. этнограф Василий Андреевич Дашков, историк и археограф Михаил Алексеевич Веневитинов (директор в 1896–1901 гг.). В первое десятилетие XX в. музей возглавлял Иван Владимирович Цветаев, в 1912 г. основавший Музей изящных искусств (ныне ГМИИ им А.С. Пушкина).

Среди директоров Румянцевского музея особое место занимает князь Василий Дмитриевич Голицын. Он пришел в музей в 1910 г. и трудился в нем одиннадцать лет. В годы его директорства изменилась общественная ситуация в России, вспыхивали революции и войны, менялся и статус вверенного ему музея. В это переломное для страны время В.Д. Голицын сумел не только сохра-

нить, но и значительно пополнить фонды музея. Он наладил новые контакты, в том числе с потенциальными дарителями, а также организовал значительное пополнение фонда за счет национализированных и бесхозных коллекций, посыпая своих эмиссаров во все концы России.

И старинный Пашков дом и прилегающий к нему комплекс зданий Ленинской библиотеки, построенной уже в советское время, были надежными хранителями народного достояния.

История книжной коллекции Российской государственной библиотеки – это настоящий слепок с истории науки и культуры не только одного народа, но и всего человечества. Ее фонд – самый большой и в России, и в Европе – сегодня составляет более 44 млн единиц.

В 1980-е годы Пашков дом был надолго закрыт. В нем начались реставрационные работы, которые затянулись на 20 лет из-за отсутствия должного финансирования. И тем не менее они были завершены к 1 октября 2007 г.

18 октября 2007 г. в возрожденном Пашковом доме состоялось первое большое мероприятие – открытие выставки живописи главных торгов аукционного дома Christiés, где были представлены мировые шедевры Пабло Пикассо, Амедео Модильяни, Анри Матисса, Питера Пауля Рубенса, а также произведения русского искусства – живопись К. Сомова, Н. Гончаровой, Ю. Анненкова, изделия фирмы Фаберже. Директор РГБ В.В. Фёдоров, открывая выставку, сказал: «Знаменательно, что первым мероприятием в возрожденном доме Пашкова стала выставка шедевров мировой живописи, предваряющая начало новой жизни архитектурного памятника в третьем тысячелетии. Более полувека в этом здании располагался знаменитый Румянцевский музей – и, спустя столетие, мы снова рады принимать у себя шедевры мировой живописи» (с. 58).

Э.Ж.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

АНДРЕЙ САХАРОВ – СОВЕСТЬ МИРА

Андрей Дмитриевич Сахаров родился в 1921 г. в семье физика Д.И. Сахарова – преподавателя, автора учебников и научно-популярных книг. В школе Андрей Сахаров учился с седьмого класса, а до этого с ним занимался дома его отец, обучая его также физике и математике. В 1938 г. Сахаров поступил на физический факультет МГУ. Окончил университет он с отличием в 1942 г. в Ашхабаде, в эвакуации.

В 1944 г. Андрей Дмитриевич Сахаров стал аспирантом ФИАНа (Физического института АН СССР имени П.Н. Лебедева). «Его научным руководителем был Игорь Евгеньевич Тамм, впоследствии академик, нобелевский лауреат»¹. В 1948 г. Андрей Дмитриевич Сахаров защитил кандидатскую диссертацию и был зачислен в исследовательскую группу, которая занималась проблемой ядерного оружия. Начиная с 1950 г. А.Д. Сахаров и И.Е. Тамм стали совместно работать над проблемой управляемой термоядерной реакции. С тех пор Сахарова часто называют «отцом водородной бомбы»². В 1953 г. А.Д. Сахаров был избран действительным членом АН СССР. В то время А.Д. Сахаров был самым молодым академиком.

Началом своей общественной деятельности Сахаров называл 1956–1962 гг., когда он стал выступать против ядерных испытаний. «С конца 60-х годов ученый находит силы и мужество сочетать большую исследовательскую работу в области теоретической

¹ Андрей Дмитриевич Сахаров. – Режим доступа: <http://www.sakharov-center.ru/sakharov.html>

² Там же.

физики и космологии с неустанными выступлениями в защиту людей, подвергшихся преследованиям по политическим мотивам»¹.

В 1963 г. А.Д. Сахаров был одним из инициаторов Московского договора о запрещении ядерных испытаний в атмосфере, космосе и океане. Написанная в 1968 г. его статья «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» рассказывает о конвергенции, т.е. о сближении социалистической и капиталистической систем как основе прогресса и сохранения мира на Земле.

В 1970 г. А.Д. Сахаров стал одним из основателей «Комитета прав человека», а в 1975 г. опубликовал книгу «О стране и мире». Он считал, что защита прав человека выше всех других целей. В этом же 1975 г. Андрей Дмитриевич Сахаров получил Нобелевскую премию мира. Нобелевский комитет стортинга Норвегии определил: «Сахаров бескомпромиссно и действительно боролся не только против злоупотреблений властью во всех их проявлениях, но с равной энергией он защищал идеал государства, основанного на принципе справедливости для всех. Сахаров убедительно выразил мысль о том, что только неприкосновенность прав человека может служить фундаментом для подлинной и долговечной системы международного сотрудничества»².

22 января 1980 г. А.Д. Сахаров без суда был выслан в Горький. Президиум Верховного Совета СССР своим указом лишил А.Д. Сахарова звания трижды Героя Социалистического Труда (1953, 1956, 1962), а постановление Совета министров СССР лишило ученого звания лауреата Государственной (1953) и Ленинской (1956) премий. Считается, что ссылка А.Д. Сахарова была связана с его резкими выступлениями против вторжения советских войск в Афганистан в декабре 1979 г.

В Горьком ученый продолжал общественные выступления, четырежды объявлял голодовки и создавал научные работы. Из Горького А.Д. Сахарова возвратили только в 1986 г., а два года спустя он был избран почетным председателем общества «Мемо-

¹ Петрицкий В.А. Космос, человек, культура. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 191.

² Андрей Дмитриевич Сахаров. – Режим доступа: <http://www.sakharov-center.ru/sakharov.html>

риал». В марте 1989 г. А.Д. Сахаров стал народным депутатом СССР. В этом же году он представил проект новой Конституции, в основе концепции которой лежит защита прав личности. Известно, что Андрей Дмитриевич Сахаров был иностранным членом пяти зарубежных Академий наук и почетным доктором многих университетов мира.

А.Д. Сахаров скончался 14 декабря 1989 г. и похоронен в Москве на Востряковском кладбище.

«Совестью мира» называют Андрея Дмитриевича Сахарова ученые и писатели разных стран. Книги Андрея Сахарова «Воспоминания» и «Горький, Москва, далее везде» переведены на английский, немецкий, французский, итальянский, датский, голландский и японский языки.

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Л.А. Посадская

СОВЕТСКАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ (1920–1990-е годы)*

Автор монографии Лидия Алексеевна Посадская – доцент Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, специалист по целому ряду аспектов развития русской прозы XX в.

Во введении, в частности, говорится, что выдающийся филолог и культуролог Ю.М. Лотман видел в бытовых деталях, в чертах повседневной жизни литературных героев историю страны, эпохи и говорил при этом, что «быт в символическом ключе есть часть культуры» (с. 6).

В монографии Л.А. Посадской имеются три раздела: «Новый быт (1920–1930-е годы)»; «Послевоенное десятилетие (1945–1955 гг.)»; «1960–1990-е годы». В первом разделе в четырех главах автор рассказывает о времени, когда жизнь общества складывалась с новыми установками, иногда сочетающимися с установками старыми. Ведь после совершившейся революции и Гражданской войны в стране произошло резкое изменение бытовых условий.

И. Эренбург в мемуарах «Люди, годы, жизнь» заметил, что долг писателя состоит не только в утверждении благородства и красоты общества, но и в рассказе о его язвах и пороках, о душев-

* Посадская Л.А. Советская повседневность в художественных текстах, (1920–1990-е годы). – М.: АИРО–XXI, 2013. – 184 с.

АИРО – Ассоциация исследователей российского общества.

ных изъянах людей. В. Маяковский, говоря о своей сатирической комедии «Клоп», пояснял, что ее содержание есть «разоблачение сегодняшнего мещанства» (с. 18). И. Ильф и Е. Петров в романе «Золотой теленок» осуждали пошлость, демагогию, мещанство. Слова «мещанин», «мещанский» прямо употребляются в текстах рассказов М. Зощенко. В пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» речь идет об актуальнойнейшей в 20-е годы проблеме: рядовой человек и революция как «соотношение истории и отдельной жизни» (с. 33).

Во многих произведениях писателей-сатириков 20-х годов описывается провинция, ее заброшенность. Провинциальное захолустье, став советским, не стало иным. Это описывают и роман «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, и повесть В. Катаева «Растратчики». В последней осуждается советская страсть к переименованиям. Так, в XX в. в России «изменили названия 129 городов» (с. 42). Что касается городского транспорта, то в 20–30-е годы, как правило, основным средством передвижения для широких масс был трамвай. К.Г. Паустовский в «Повести о жизни» отметил, что «нигде человек не вел себя так грубо, как в трамвае» (с. 45). Автомобилей же в эти годы в стране было очень мало, а личные автомобили вообще являлись редкостью, практических их не было. В повести Ю. Олеши «Зависть» за героям Андреем Бабичевым приходил автомобиль служебный, а в «Золотом теленке» Остап Бендер переименовал старенькую машину «Лоррен-дитрих» в «Антилопу-Гну», и она оказалась впереди автомобильного пробега.

Единственным транспортом для междугородного и международного передвижения была железная дорога. Салон-вагон в конце поезда стал неимоверной роскошью. Его описывает Б. Пильняк в «Повести непогашенной луны». «Мягкий вагон» упоминается и в повестях А. Гайдара. В рассказах М. Зощенко «Веселенькая история» и «Приятная встреча» говорится о злоключениях пассажира общего вагона.

В главе «Жилище» автор монографии пишет о коммунальной квартире, о съемной комнате и общежитии. В городах население жило скученно, причем главным образом в коммуналках. В общежитиях жили по нескольку семей в одной комнате. Рассказ М. Зощенко «Кризис» говорит о жизни в коммуналке: «А их, подлецов, тридцать два человека» (с. 64). В рассказе «Нервные люди» писатель подробно рисует коммунальную ссору, перешедшую

шую в драку. М.А. Булгаков в «Мастере и Маргарите» также описывает коммунальную квартиру, куда попадает Иван Бездомный в погоне за Воландом.

Писательница В. Панова вспоминала о коммуне, члены которой поселились в ванной коммунальной квартиры: «Один спал на подоконнике, двое на полу, а лучшим ложем, занимаемым по очереди, была ванна» (с. 79). Еще одна примета такого быта – клопы и блохи в общежитиях, квартирах и гостиницах.

Отдельная тема – личность управдома, чья кандидатура утверждалась домоуправлением. У М.А. Булгакова это Швондер в повести «Собачье сердце» и Никанор Иванович Босой в «Мастере и Маргарите». В их образах Булгаков показал облик новой власти: «невежественной, необразованной, амбициозной» (с. 81). А вот быт советской номенклатуры совсем иное дело. Это и отдельная квартира Андрея Бабичева в повести Ю. Олеши «Зависть», и быт профессора Преображенского в «Собачьем сердце» М. Булгакова.

В главе «Блузы, пиджаки, шляпки, чулочки фильдекосовые, лак» характеризуется одежда советских чиновников периода нэпа. Как омерзительная противоположность описывается «разнообразие» одежды простых людей. О последней писал М. Булгаков в фельетоне «Москва краснокаменная».

Литература оставила нам конкретные черты повседневной жизни короткого периода нэпа, напоминает автор реферируемой монографии. Это и стихотворение В. Маяковского «Поиски носков», и повесть М. Булгакова «Собачье сердце», и рассказ П. Романова «Человеческая душа», и рассказ М. Зощенко «Гrimасы нэпа», и рассказ В. Катаева «Вещи» и др.

В разделе «Послевоенное десятилетие» показано, что время 1945–1955 гг. было весьма сложным для искусства и, в частности, для литературы. Рассматриваются несколько произведений, где сохраняется «независимость от прямых идеологических воздействий и требований цензуры» (с. 114). Так, в пьесе Леонида Леонова «Золотая карета» провинциальный русский городок, бывший прифронтовым, жестоко пострадал от вражеских бомбардировок, а «золотая карета» – это мечта о счастье. Комитет по делам искусств запретил в 1946 г. постановку этой пьесы. Правда, в романе П. Павленко «Счастье» изображена военная и послевоенная судьба молодой семейной пары. Он и был удостоен Сталинской премии первой степени за 1947 год. А Виктор Некрасов в повести «В род-

ном городе» (1954) описал трудное вхождение бывших фронтовиков в мирную жизнь. Таковы же герои романа Юрия Бондарева «Тишина». Эдуард Лимонов в повести «У нас была великая эпоха» показывает отчаяние инвалидов Отечественной войны. Виктор Астафьев воспроизвел трудный послевоенный быт, основываясь на своем личном опыте бывшего солдата. Его произведения, впрочем, были написаны через полвека после окончания войны.

Житейские послевоенные проблемы (барахолка, «толкучка», комиссиянки) излагаются «в личностных повествованиях Е. Рейна, В. Аксёнова, М. Веллера» (с. 127). Писатели того поколения, которые были в послевоенное время подростками, впоследствии вспоминали свои молодые годы, свою студенческую жизнь. Социальная иерархическая лестница в послевоенное десятилетие была даже еще кручее, чем в 20-е годы. Быт советской элиты описан в пьесах В. Розова, в романе Ю. Трифонова «Дом на набережной», в «Московской саге» В. Аксёнова.

Особое место в реферируемой монографии занимает творчество А.И. Солженицына. В главе «Жизнь страны глазами зека» анализируются произведения Солженицына «В круге первом», «Раковый корпус» и «Бодался теленок с дубом». О переплетении повседневности и истории думает Глеб Нержин в романе «В круге первом». В повести «Раковый корпус» идет разговор о жизни и смерти, об испытании и терпении, о мужестве и судьбе. В автобиографической книге «Бодался теленок с дубом» воспроизводятся детали повседневной жизни, как и в «Раковом корпусе». «Особенностью письма Солженицына является умение сплетать бытовое с философским и приводить к конкретным историческим, политическим нравственным выводам и оценкам», — заключает Л.А. Посадская (с. 156).

В послевоенные годы вполне естественным было стремление людей ко всевозможным развлечениям. Самыми доступными были вечеринки в кругу друзей, сослуживцев, просто знакомых, да и в офицерской среде. В повести В. Аксёнова «Коллеги» показано, что жизнь страны начала входить в нормальное русло. М. Веллер описывает стиляг. О них же пишет Александр Васильев в книге «Судьбы моды». О новых веяниях музыкальной моды вспоминает А. Сергеев в романе «Альбом для марок». Да и В. Солоухин размышлял о поветриях моды в работе «Слово живое и мертвое».

Вопросам повседневности в конце XX в. посвящено в книге всего около 20 страничек текста. Здесь рассказывается о произведениях Ю. Трифонова, драматурга В. Аппо, писательницы Л. С. Петрушевской. В частности, о Людмиле Петрушевской говорится, что она «изображает рядового человека в обстоятельствах точно воспроизведенной и образно укрупненной повседневности» (с. 173).

Вещи в современной квартире создают «атмосферу дома». Как знаки материальной культуры вещи занимают большое место в творчестве Татьяны Толстой. Л. А. Посадская считает, что особенность письма Т. Толстой состоит в том, что она «философски размышляет о месте и судьбе предметов, ставших носителями культуры определенного времени в жизни» (с. 175).

В завершение работы о советской повседневности автор замечает, что интерес к ушедшей повседневности не ослабевает в нашей художественной литературе и в первое десятилетие XXI в. (с. 180).

И.Л. Галинская

A. Архипова

ПРО ПЯТАК ПОД ПЯТКОЙ*

Студенческая традиция, согласно которой для получения пятерки под пятку кладут пятикопеечную монету, по-прежнему актуальна в России, на Украине и в Белоруссии.

На первый взгляд, нумерология имеет здесь основное значение: номинал монеты приравнивается к номиналу желаемой оценки на экзамене. С нумерологией связаны и другие подобные ритуалы, например, чтобы получить пятерку, нужно пройти через турникет № 5 в метро перед экзаменом, найти цветок сирени с пятью лепестками и т.д. Магия цифр представляет собой элементарный случай гомеопатической магии, когда подобное вызывает подобное (пятерка «приносит» пятерку) (с. 230).

В США студенты до недавнего времени кладли в обувь медный пенни, который символизировал удачу. Пенни составляет одну сотую доллара, т.е. эта монета может быть приравнена к единице или к А – первой букве алфавита, а также наивысшей оценке, соответствующей пятерке в странах бывшего СССР (с. 228).

Характерно, что многие информанты подчеркивают необходимость использования именно медного пятака, причем наиболее действенным считается пятак 1976 г. выпуска. Магические свойства меди вообще и медных монет в частности имеют длительную историю. Золото, серебро и медь, будучи материалом для изготовления денег и драгоценностей, в ряде фольклорных текстов образуют единый синонимический ряд или замещают друг друга. Мед-

* Архипова А. Про пятак под пяткой // Фетиш и табу: Антропология денег в России / Сост. А. Архипова и Я. Фрухтман. – М.: ОГИ, 2013. – С. 225–240.

ный пятак 1976 г. обладает большой популярностью не только у сдающих экзамены, но и вообще в современной магии и «альтернативной» медицине.

Таким образом, студенческий ритуал, который, на первый взгляд, связан исключительно с «нумерологической» магией, оказывается намного более сложным и относится не только к цифрам, но и к магическим свойствам, приписываемым деньгам и меди во многих архаических верованиях. Наконец, поиск особого пятака 1976 г. является элементом, заведомо усложняющим выполнение обряда и, таким образом, гарантирующим прогнозируемое магическое воздействие (с. 239).

K.B. Душенко

Михаил Алексеевский

**ДЕНЕЖНАЯ МАГИЯ ДЛЯ ЧАЙНИКОВ:
КОНСТРУИРОВАНИЕ ЗАГОВОРОВ
НА БОГАТСТВО В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ***

В постсоветской России деньги и богатство, прежде считавшиеся чем-то «грязным» и «преступным», начинают занимать одно из главных мест в иерархической системе общественных ценностей. При этом в сложившихся социоэкономических условиях зарабатывание «больших денег» становится непредсказуемым и порой опасным занятием. В этой ситуации магия – один из способов воздействовать на этот процесс: решить насущные проблемы или сделать будущее более определенным. Использование заговоров и ритуалов из книг является одним из самых недорогих способов прибегнуть к помощи магии, поэтому такие пособия оказались популярными и востребованными на книжном рынке. Однако тексты заговоров имеют не большое отношение к фольклорной заговорной традиции.

К настоящему времени одним из наиболее объемных научных изданий фольклорных заговоров является публикация текстов из архива студенческих экспедиций МГУ 1953–1993 гг., которая содержит 2500 текстов. Для издания же практического сборника заговоров необходимо значительно больше текстов. Показательно, что одна из таких книг называется «7777 лучших заговоров от лучших целителей России». Из этого следует, что научные экспе-

* Алексеевский М. Денежная магия для чайников: Конструирование заговоров на богатство в постсоветской России // Фетиш и табу: Антропология денег в России. – М.: ОГИ, 2013. – С. 72–103.

диции за 40 лет работы смогли собрать в три раза меньше текстов, чем авторы данного сборника.

На самом деле уже давно известно, что подавляющее число заговоров, которые публикуются в популярных изданиях по практической магии, являются выдумкой, псевдофольклором. Этой деятельностью занимаются как журналисты и издатели, так и профессиональные фольклористы. Что же касается «заговоров на богатство», то их в сборниках аутентичных заговоров, составленных российскими этнографами, нет совсем. Есть заговоры и заклинания с целью сохранить благополучие хозяйства, защитить его от урона. В некоторых текстах встречаются элементы продуцируемой магии, направленной на улучшение благосостояния, однако там никогда не упоминаются деньги или богатство. Подобного в русской народной культуре не существует. Своего рода исключением можно считать заговоры, помогающие искать спрятанные клады, но основная цель этих заговоров не в том, чтобы сделать человека богатым, а чтобы разрушить магические чары, наложенные на клад, чтобы его было невозможно найти.

Все это свидетельствует об отрицательном отношении к изобилию денег и чрезмерному богатству, существовавшему в культуре России XIX – начала XX в.

В изменившихся социоэкономических условиях сложились две основные стратегии создания изданий, посвященных привлечению богатства: традиционалистская и постмодернистская. Традиционалистская модель подразумевает опору на практики русской народной магии, которые оказываются востребованными у аудитории, знакомой с этой традицией. Ключевыми факторами успеха в данном случае являются конструирование мифологического образца авторитетного магического специалиста (народного целителя), а также качество магических текстов, которые должны соответствовать читательским ожиданиям, но при этом функционально подходить для практического применения (например, популярные в русских деревнях магические тексты, которые необходимо произносить весной во время первого выгона скотины на пастбище, едва ли будут полезны жителям больших городов).

Наиболее успешным в этом отношении оказывается проект «Заговоры сибирской целительницы» (целительница – Н. Степанова). По состоянию на лето 2013 г. в рамках этого проекта было выпущено 34 тома. Его создатели явно ориентируются на

определенные культурные стереотипы, связанные с восприятием знахарей в российском обществе. Книги создают образ немолодой женщины, унаследовавшей магические знания от бабушки, известной деревенской знахарки; это верующая женщина, которая в своей магической практике использует не только заговоры, но и христианские молитвы. Цель ее жизни – помогать людям. При этом о личности самой целительницы нет достоверной информации, а люди, приехавшие на личную консультацию, сходятся на том, что ее роль исполняют разные женщины.

Заговоры на богатство помещены в раздел «Как приумножить капитал». Кроме того, в разделе «Дела торговые» помещены заговоры, которые должны помочь разбогатеть владельцам магазинов и продавцам. Большинство заговоров на богатство ориентировано на решение конкретных проблем. Проект также подразумевает активное взаимодействие с целевой аудиторией: кроме заговоров и магических советов в книге публикуются фрагменты писем читателей, которые, как и сами заговоры, скорее всего, являются сочиненными.

Постмодернистскую модель представляет книга «Денежный календарь» (издательство «Вектор», которое выпускает календари с практическими советами на каждый день). Он ориентирован на жителей мегаполисов, плохо знакомых с традициями крестьянской магии, зато хорошо знакомых с западной эзотерической литературой.

Книга структурирована как календарь, где на каждый день даются «Задача», «Ритуал» и «Совет дня». Подразумевается, что читатель должен каждое утро знакомиться с «Задачей» и «Советом дня», а потом выполнять предписываемый денежный ритуал. Личность автора в «Денежном календаре» не имеет никакого значения. В книге нет никакой информации о том, кто является ее составителем. В отличие от сборников заговоров, где большое значение имеют древность и сакральность магических текстов, денежные ритуалы из «Календаря» не имеют исторической основы, более того, их рекомендуется создавать любому желающему. Книга построена как своего рода психологический тренинг для тех, кто хочет разбогатеть. Советы имеют практический смысл и не связаны напрямую с магией. Некоторые из ритуалов больше похожи на медитацию с применением техники самовнушения, и должны помочь человеку сосредоточиться на поставленной задаче и добиться ее выполнения. Происхождение денежных ритуалов и

заговоров, представленных в пособии, не имеет большого значения, они могут заимствоваться из любого доступного источника (скорее всего из Интернета) или создаваться читателем самостоятельно. В любом случае денежные заговоры – это не продолжение традиции, а ее переизобретение, спровоцированное новыми запросами потенциальной целевой аудитории.

Несмотря на различия практических пособий по денежной магии, их объединяет общая идея: что деньги – это благо, а стремление быть богатым представляется естественным для человека.

Другой идеологической константой всех этих книг, несмотря на различные стратегии магического воздействия на финансы, является представление о том, что магия способна помочь человеку улучшить свое материальное положение.

Третьей объединяющей идеей становится своеобразный культ денег, которые начинают восприниматься как живые существа, обладающие собственной волей. Представления об одушевленных деньгах и «денежной энергии» ярче проявляются в «Календаре», ориентированном на молодых жителей крупных городов, а эклектичность, использованная в этом издании, типична для постмодерна.

T.A. Фетисова

Дмитрий Громов

МАНИПУЛЯЦИИ С ДЕНЬГАМИ В СПОНТАННЫХ ГОРОДСКИХ ПРАКТИКАХ*

В последнее десятилетие в России наблюдается интенсивное развитие спонтанных обрядовых практик, связанных с различными объектами городского ландшафта, – историческими памятниками, уличными скульптурами, мемориальными местами и т.д. В первую очередь, это места, осуществляющие исполнение желаний, удачу; места, посещаемые молодоженами после свадьбы; мемориалы в честь погибших.

Манипуляции с деньгами на объектах такого рода – в первую очередь с металлическими монетами – довольно распространенное явление. При этом действия с деньгами чаще всего носят игровой характер.

Существуют различные способы манипуляций с деньгами. Широко распространен старый обычай кидать монету в водоем – море, озеро, реку, фонтан. Считается, что монетку кидают для того, чтобы вернуться на это место еще раз. В этом случае действует принцип симпатической магии – бросающий оставляет собственную вещь (как бы часть себя), обеспечивая этим свое возвращение. Обряд перекликается с распространенным представлением о том, что если где-то оставишь свою вещь – туда точно вернешься. В Москве в качестве таких объектов чаще всего называются фон-

* Громов Д. Манипуляции с деньгами в спонтанных городских практиках // Фетиш и табу: Антропология денег в России / Сост. А. Архипова и Я. Фрухтман. – М.: ОГИ, 2013. – С. 147–160.

тан в ГУМе, фонтан «Дружба народов» на ВДНХ, фонтан на Манежной площади.

На объектах такого типа производятся действия, предполагающие исполнение желаний, получение удачи. Здесь устно или письменно (записки, граффити) высказываются пожелания, иногда сопровождаемые ритуальными действиями (прикосновение, приношение подарков). Частным случаем таких действий являются манипуляции с деньгами. Монета может оставляться около объекта как приношение, никаких дополнительных действий с ней при этом не производится.

Напрудная башня Новодевичьего монастыря в Москве связана с почитанием «Святой Софии» (трансформировавшийся образ заключенной в этой башне царевны Софии). Посетители прикасаются к башне, обращаясь к святой мысленно и письменно. Примерно в 5% случаев они сопровождают обращение приношением в виде монет, которые оставляют в щелях между камнями и оконных проемах подвального этажа.

Могила на Ваганьковском кладбище, которую считают могилой Соньки Золотой Ручки, является почитаемым местом – удачливой бандитке оставляют записки с просьбами о помощи и деньги. Очень распространены упомянутые обычай в Санкт-Петербурге.

Деньги традиционно используются в свадебном обряде как символ богатства и процветания. Использование денег в свадебном обряде также имеет магическое толкование – осыпая молодоженов монетами, гости символически желают им богатства. Показательно, что для осыпания используются и другие предметы, символизирующие богатство и плодородие, – зерно, хмель, изюм.

Возложение денег к мемориалам – обычай, распространенный не слишком широко и вызывающий трудности в интерпретации. Дело в том, что в традиционной погребальной обрядовости русских деньги как средство поминовения не использовались. Тем не менее в настоящее время известны случаи использования денег для поминовения погибших. Не исключено, что подобный обычай обусловлен влиянием со стороны какой-либо нерусской этнической традиции.

В целом обычай оставлять деньги на памятниках погибшим и местах гибели очень редок. Большинство людей отзываются о данном действии или о возможности его исполнения с возмущением, считая это кощунством.

Существует и еще одна форма манипуляции с деньгами около памятников и скульптур – целевой сбор денег. В Благовещенске в 2008 г. установлен памятник торговцу-челноку, который представляет собой фигуру молодого мужчины, несущего чемодан и баул. Скульптура внутри полая, в поясном кошельке членка сделано специальное отверстие для денег. Считается, что, сунув туда деньги, обретаешь удачу в бизнесе и богатство. Деньги используются затем на общественные нужды. Средства для бездомных собак собираются около памятника в центре Костромы. Рядом с памятником находится копилка. Похожий памятник находится в Тюмени.

В манипуляциях с деньгами задействованы не только совершающие обряды люди, но и те, кто в этих обрядах корыстно заинтересован, т.е. личности, собирающие деньги. Это в основном дети и нищие. В большинстве случаев они не оказывают никакого влияния на сами практики, ограничиваясь «паразитированием» на них. Сборщики денег часто стараются даже поддержать традицию, давая туристам советы относительно кидания денег.

Использование денег в упомянутых обрядовых действиях связано с их компактностью, с тем, что они всегда находятся под рукой и поэтому удобны для совершения обряда. Кроме того, они имеют ценность, что позволяет придавать им определенное символическое значение. Номинальная ценность монет при этом невысока, отдавать их не жалко.

Чаще всего рассматриваемые манипуляции с деньгами объясняются как жертвоприношения: человек отдает нечто, имеющее стоимость, подтверждая искренность своих желаний или помыслов.

T.A. Фетисова

Жан-Жак Куртин

ЗЕРКАЛО ДУШИ*

Физиогномика – искусство расшифровывать язык тела – сегодня рассматривается как архаическая и дискредитированная разновидность психологии. Однако между XVI и XVIII вв. она пользовалась необычайной популярностью. Физиогномика тогда была не единственной наукой, утверждавшей, что «тело говорит». Эта уверенность отзывается на всем протяжении классической эпохи в разных сферах знания.

Физиогномика обязана своим существованием древнейшей антропологии: начиная с первых гадательных книг Месопотамии, через заложенные греко-римской Античностью основы, затем через традиции западного и арабского Средневековья прослеживается и постепенно систематизируется связь между видом человека и внутренним бытием.

Физиогномика не только ставит перед собой задачу формирования особой области знания, но и снабжает человека руководством, как надо вести себя в общественной жизни. «В жизни нет действий, которые не требовали бы этого искусства: без него нельзя обойтись при воспитании людей, выборе слуг, друзей, общества» (с. 230).

Например, считалось, что убийцы бывают невысокого роста, а привлекательные женщины обладают множеством пороков и др.

Как следствие этого, физиогномическое восприятие вело к формированию определенного образа тела, памяти, способов ее

* Куртин Ж.-Ж. Зеркало души // История тела: Соч.: В 3 т. – М.: НЛО, 2012. – Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. – С. 229–232.

применения. Однако на протяжении классической эпохи восприятие того, что считать существенными телесными знаками, изменяется. Усложняется восприимчивость к индивидуальному способу выражения, трансформируется интерпретация человеческого облика.

В ходе XVI–XVII вв. человеческое лицо все более утрачивает свою магию, постепенно обретая новое субъективное измерение. Развитие рационализма выносит окончательный приговор более ранней физиогномике. Кризис охватывает все традиционные формы дешифровки тела, отвергается какое-либо сходство между душой и телом.

Поскольку душа не обладает формой, которая могла бы быть связана с какой-либо материальной формой, о ней нельзя судить по очертаниям тела или форме лица. Дурно сложенное тело может скрывать в себе прекрасную душу.

Однако за научной дискредитацией физиогномики последовало ее возрождение в XIX в. Возрождение дисциплины, кончину которой провозгласила наука, подтверждает, что интерпретация языка тела не может быть понята исключительно через призму развития научной мысли. И хотя к концу XVIII в. физиогномика перестала быть частью научной рациональности, это не отменяет того, что она осталась существенным элементом общераспространенного обыденного знания, связанного с практикой наблюдения за окружающими.

Т.А. Фетисова

A. Архипова, Я. Фрухтман

ПРИМАНЮ ДЕНЬГИ БЫСТРО И ДЕШЕВО: ДЕНЕЖНАЯ МАГИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ*

Магические практики, так или иначе связанные с деньгами, широко распространены в современной России. С одной стороны, это обусловлено изменением социального статуса магических практик: они вышли из советского подполья и стали социально более престижны. С другой стороны, популярность именно денежной магии в современной России объясняется тем, что ее нынешние жители стали экзистенциально зависимы от денежных доходов. Бедность и отсутствие стабильности в доходах в 1990-е годы заставляли людей искать источники благополучия где угодно. Эти источники оказались непонятными, непредсказуемыми и неуправляемыми – и магические представления и практики росли как грибы (с. 22).

В традиционном магическом мире деньги не воспринимаются ни как экономический объект, ни как экономическое средство приобретения или умножения денег, т.е. не ассоциируются с монетарными свойствами, а оказываются амбивалентным магическим инструментом: с их помощью лечили, изгоняли беса, наводили порчу, но в редких случаях деньги были направлены на увеличение личного дохода. Однако именно последнее явление стало продуктивным для современной традиции (с. 32).

* Архипова А., Фрухтман Я. Приманю деньги быстро и дешево: Денежная магия в современной России // Фетиш и табу: Антропология денег в России / Сост. А. Архипова и Я. Фрухтман. – М.: ОГИ, 2013. – С. 17–71.

Самая продуктивная сфера применения магии денег в современных практиках – это привлечение денег деньгами. В этом и состоит сегодня одна из главных магических функций денег: деньги выступают как своего рода «автоматически действующий субъект» (термин К. Маркса). В советское время не было ни соответствующей модели в экономической реальности, ни поддержки идеи обогащения со стороны общественной морали. В современной российской экономике деньги как капитал действительно кажутся «веществом», которое «само себя умножает», «растет», принося проценты (с. 51).

Небезразлично также, какие именно деньги «нужны на развод»: здесь, как и в других магических практиках, особую роль играет доллар. Начиная с 1990-х годов доллар стал восприниматься как протоденьги («прототипические деньги»). В таком качестве он способен «притягивать» себе подобное, и поэтому для «приманивания денег» маркированным оказывается участие именно доллара. В частности, двухдолларовая купюра считается очень редкой, и получить ее – большая удача. Ее даже покупают друг у друга (с. 57).

Если деньги можно получать «автоматом», то все зависит от первого шага – от того, чтобы цикл начался правильно. Соответственно особое внимание должно уделяться первой зарплате, первой продаже и т.д. Магические предписания и запреты стали регулировать отношения продавца и покупателя на свободном рынке, где нет возможности сознательного контроля результатов собственных действий – все подчиняется «удаче». В результате инициальная магия расцвела пышным цветом (с. 60).

Приметой «инициальной» денежной магии являются «деньги на почин». Перед началом торговли продавцы бросают перед прилавком монетку – на удачу. А когда приходит первый покупатель, ему надо обязательно что-нибудь продать, и тогда будет удачный день. Однако если первый покупатель потратил мало денег, это плохая примета – будет плохая выручка. В среде продавцов существуют запреты по отношению к первому покупателю: «Первого покупателя не надо обвешивать, ему даже больше дадут; его нельзя обсчитывать, наоборот, надо положить немножко лишнего – чтобы торговля шла удачно» (с. 61).

Все приведенные приметы, предписания и запреты связаны с фигурой первого покупателя. Роль человека, первым начинаящего

ряд каких-либо действий – инициатора, – в мифологических системах окружена запретами и предписаниями. Магический инициатор (первый встречный, первый зашедший в дом) часто является объектом магических практик, предсказывающих урожай, свадьбу, приплод скота.

На одном интернет-сайте покупательница спросила: почему «торговцы на рынках, когда я расплачиваюсь за покупку, обмахивают моими деньгами весь свой товар?» Ответ: это означает, что вы сегодня первая покупательница. Продавцы не просто обмахивают товар первыми вырученными деньгами, но еще читают про себя заговор: «Деньги тянутся к деньгам, продала тот товар и этот продам!» (с. 64).

Продавец выделяет первого покупателя из общей массы и, реально или символически снижая ему цену за товар, совершают тем самым некоторое пожертвование и вступает в отношения дар – отдарок. Такие действия производятся «на удачу», «чтобы удача шла», «чтобы торговля шла». Первый покупатель выступает в роли агента удачи, приносящего ее продавцу. Удача неперсонифицирована и никак не ассоциируется ни с какими мифологическими персонажами. В таком понимании деньги равны той самой Удаче, которой делают подношения продавцы. Можно вступить с ней в рецепционные отношения, и человек будет обеспечен личными благами (с. 64–65).

Иногда после завершения торговой акции и покупатель совершает изоморфные действия. Женщины на рынке или в магазине дают монетку на счастье продавцу. Представление о том, что часть своего дохода надо время от времени жертвовать (опять же непонятно кому), часто встречается в разговорах с информантами: «На первые деньги обязательно что-то купить окружающим (необязательно обмыть)»; «время от времени надо собирать мелкие деньги и кидать на перекрестке».

В статье рассматривается также деятельность профессиональных пропагандистов постмодернистской магии («психопромагии»). Авторы отмечают три особенности этого «жанра».

Во-первых, данная группа текстов не относится к фольклору. Такого рода магия прежде всего является видом развлечения в массмедиа. Однако этот жанр широко использует часть мифологических представлений и магических практик из области «настоящего фольклора». Не исключены и обратные случаи культурной

интерференции: ложный фольклор (fakelore) «поп-шаманов» вполне может стать источником новых традиций в рамках «настоящего фольклора» (с. 67–68).

Во-вторых, подобного рода «экстрасенсы» обычно используют невыборочную смесь всего со всем: они берут любые магические тексты, направленные на «привлечение» денег, комбинируя элементы из традиционной славянской культуры с современными традициями, а также с заимствованными из других культур элементами, вплоть до авторских публикаций из числа «new age». В этом эклектицизме теряются системные знаковые связи между разными элементами магических традиций.

В-третьих, все элементы денежной магии рассматриваются как средство изменения собственного психологического отношения к объекту этих же магических действий, т.е. к деньгам. Общая схема аргументации регулярно повторяется и выглядит примерно так: если я изменяю свое отношение к деньгам, если я учусь относиться положительно к деньгам, то они «идут ко мне».

К.В. Душенко

В. Головин

**«БИРЖА ФАНТИКОВ»:
ДЕТСКИЕ ИГРОВЫЕ ДЕНЬГИ***

В «Томе Сойера» Марка Твена постоянно упоминаются «алебастровые» шарики, которые играют здесь роль средства обмена и отчасти – сокровища. В оригинале используется слово *marbles*, т.е. мраморные шарики для игры. Эта известная со Средних веков игра неизвестна в русской культуре, зато хорошо известен ее близкий эквивалент – бабки (изначально – надкопытные кости). Более поздние разновидности бабок – это ушки (мундирные пуговицы), перья, пуговицы, фантики, бутылочные крышки и т.д. Все это предметы игры и коллекционирования.

Причина популярности таких игр не только в их азартности. Выигранные ушки, пробки и фантики можно было использовать не только в игре или менять на другие «бабки», но и продать за деньги или обменять на другие предметы. «Они становились детской валютой» (с. 242). Как Том Сойер выменивал свои шарики для получения Библии с рисунками Доре, так и советский школьник мог продать, например, свой фантик от конфет «Грильяж» или «Белочка».

Все эти предметы могут быть получены в результате удачной игры, подарка, обмена, покупки, кражи, поэтому их можно считать «детскими игровыми деньгами». Это своего рода «вторичные деньги» – потому что существуют реальные деньги, и дети это

* Головин В. «Биржа фантиков»: Детские игровые деньги // Фетиш и табу: Антропология денег в России / Сост. А. Архипова и Я. Фрухтман. – М.: ОГИ, 2013. – С. 241–255.

знают. По этому признаку «бабки» близки к товарным деньгам, т.е. деньгам, в роли которых выступает товар, обладающий самостоятельной стоимостью и полезностью. Именно такими деньгами являются все виды товаров, которые выступали эквивалентами на начальных этапах развития товарного обращения (скот, зерно, меха, жемчужины, ракушки и т.д.).

У детских игровых практик с участием игровых денег существует гендерная стратификация: девочки гораздо реже участвуют в игре «на собственность». Они больше стремятся хранить сокровища и не показывать их (игра в «секреты»). Играющая в фантик или ушки девочка часто становится объектом порицания со стороны взрослых: «Ты же девочка!» (с. 245).

Каждый вид игровых денег образует внутреннюю иерархию, элементы которой различались по «номиналу». Ранг элемента определялся по разным критериям: степень престижности, стоимость, труднодоступность, размер и вес, материал изготовления и т.д.

Игровые деньги обладают основными функциями реальных денег. Это:

- ликвидность (хотя ликвидность игровых денег, вообще говоря, невелика);
- средство платежа – деньги используются при регистрации долгов и их уплаты;
- средство накопления – эта функция больше всего относилась к бабкам, в которые играли в традиционном обществе; срок игровых практик в советское время – год, максимум два;
- средство накопления – при достижении необходимого размера или в нужное время игровые деньги тратятся;
- сокровище – так, Том Сойер закапывал свой мраморный шарик в клад; советские школьники 40–50-х годов нанизывали металлические перья на булавку, каждая разновидность – на свою, это называлось *снизками* (с. 251–253).

Обладание детскими игровыми деньгами выполняет и компенсаторную функцию: это знак власти, следовательно, самоутверждение. Часто дети не лидируют в других областях – они из небогатых семей или не отличники, как Том Сойер или Гаврик в повести «Белеет парус одинокий». «Наличие ушек и шариков, ихловость в игре дают им и особенность, и свободу, и независимость» (с. 254).

Детям нужны свои деньги, и если есть детская собственность, то есть детский товарооборот. «Игровые практики с игровыми деньгами переходят в игровые практики с настоящими деньгами, но все равно остаются атрибутом игры, а затем появляются и “взрослые” игры» (с. 254).

K.B. Душенко

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Юлия Щербинина

ВНАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО*

Что ни день – у нас новое слово! Охмурил девушку – ты *пикапер*. Организовал презентацию – *культуртрегер*. Подрался спьяну на официальном мероприятии – *траблмейкер*. Применил нехитрые приемы для решения бытовых задач – *лайфхакер*. Развлек детишек на празднике – *аниматор*. Бросил курить и начал бегать по утрам – занялся *велнесом*.

Покупки (точнее, *шопинг*) тоже дело непростое: в моде нынче *бадлоны*, *свитшоты*, *лонгсливы* и прочие *худи*. Одним словом – *оверсайз*. В переводе: водолазки, толстовки, фуфайки и хэбэшные кофты с капюшоном, все – свободного покроя. Смущает неблагозвучная фуфайка? Замените футболкой с длинным рукавом.

В спорте (пардон, *фитнесе*) также ни слова в простоте: *сандбег*, *болстер*, *бодибар*... Только никому не говорите, что это всего-навсего тренировочный мешок с песком, мягкий валик для йоги и обыкновенная гимнастическая палка. Слово – оно, и только оно превращает палочку из простой в волшебную.

Обыкновенный подогреватель еды превращается в замысловатый *стимер*, заурядная пивнушка – в респектабельный *паб*, нехитрая закуска – в модный *снек*, надоевший компот – в оригинальный *смузи*, обычный творожный сыр – в благородный *кварк*, простая вода – в особую, *бутонированную*.

* Щербинина Ю. Вначале было слово. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2014/3/11ch.html>

Вся окружающая действительность – «модельное агентство», поставляющее стандарты речи, стереотипы речевого поведения. Коммуникация – словесное «дефиле», шествие по красной дорожке языка (не случайно «дискурс» дословно с греч. «бегать туда-сюда»). Вопрос: кто выступает в роли лексических кутюрье? Ответ вроде бы лежит на поверхности: публичные авторитеты, причем преимущественно медиаперсонажи (ведь если человека нет на телекране и в Интернете – значит, нынче его вовсе нет). Видные общественные и культурные деятели, известные журналисты, статусные политики, популярные артисты, влиятельные бизнесмены – вот кто прежде всего задает языковую моду, так или иначе вводит в повседневный обиход те или иные слова, выражения, обороты речи.

Однако если поразмыслить глубже, то личностная привязка слов окажется скорее частной возможностью, нежели общей закономерностью. Стоит посмотреть масштабнее – и станет очевидно: появление, распространение, усвоение речевых форм стихийно, хаотично, неуправляемо. Вряд ли в наше время можно говорить о персонификации словесной власти. Ведь зачастую мы совершенно не помним, где, когда и от кого узнали новое слово, – но мы его присвоили, включили в индивидуальный оборот и считаем «своим».

Не менее очевидно и то, что незнакомые нам слова в речи статусных лиц нередко вызывают недоверие и даже отторжение, а вовсе не желание пополнить персональный словарь. Возьмем конкретный пример – интервью главного редактора издательства «Ад маргинем» Александра Иванова «Бизнес-газете» Татарстана: *мен-пинг, фидбэк, лонг-селлер, ворк-шоп, фикин-развлечения...* Добавить, что многие читатели названного издания не особо ведают и вряд ли используют употребленные в том же интервью *медиашум, тренд, кэш* – и получится вполне убедительное доказательство последнего тезиса.

Так что же все-таки первопричинно и первородно – предмет или слово? Явление или речь о нем? Тот, кто сказал, или то, что сказано? Традиционный ответ давно известен, но в современных условиях, где перевернулись и исказились все категории, изменился и порядок установления отношений. Порой начинаешь замечать: сначала возникает слово – и параллельно возникают соответствующие социальные, культурные, бытовые практики. Человек

цепляется за ранее неизвестное ему понятие – и начинает встраиваться в систему открывшихся значений, инсталлировать свое мышление в новую лексическую систему.

Постмодерн изменил не только формы мироустройства – он изменил характер, способы и механизмы отношений между вещами и их названиями. Конфуцианская идея «исправления имен» и древнегреческие споры о «природе имени» рассматривали реально существующие предметы и относительно устоявшиеся, предустановленные понятия. Лингвокультура Новейшего времени принципиально иная: слова не только именуют новые реалии, но и порождают вовсе... не существующие.

Если принять тезис А.Ф. Лосева о мире как «совокупности разной степени затвердости слова», то современный мир представляется предельно размягченным, очень пластичным и переменчивым. В нем уже не вещи требуют имен, но сами имена бродят в поисках материальных оболочек.

Причем проблема отнюдь не в «старом и новом слоге» и не в банальных варваризмах – чуждых и ненужных иноязычных заимствованиях, о которых рьяно спорили еще «шишковисты» с «карамзинистами». Брюзжать по поводу «засилья иностранщины» в эпоху глобализации попросту бессмысленно. Проблема совершенна в другом: искусственные слова, обозначающие мнимые понятия, создают пространство псевдосмыслов. Точно так же можно измазать лицо краской, сделать отпечаток на бумаге и назвать портретом.

Такие слова – костыли сознания и котурны мысли. Они превращают ничтожное в значительное, низменное – в возвышенное, ненужное – в полезное. Используя технологическую метафору, эти слова еще можно уподобить девайсам – вспомогательным речевым устройствам для комфортного существования в современных условиях, коммуникативным приспособлениям для средовой адаптации, достижения жизненного успеха, повышения социального статуса, профессиональной реализации и т.п. Так семантические связи трансформируются в социальные связи, так отношения между словами превращаются в отношения между людьми. Эти связи и отношения заметно спекулятивны и во многом симулированы. Аналогично понятию *информационный шум* пора ввести понятие *семантический туман*.

Вряд ли стоит говорить о тотальном засилье искусственных («как бы типа») слов, но вполне можно заметить, что они уже образовали некую параллельную вселенную, особую логосферу и обозначили смысловые доминанты современности.

С.Г.

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест

2014 № 4(71)

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. Можаева

Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение

№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.

Подписано к печати 17/X – 2014 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена

Усл. печ. л. 14,75. Уч.-изд. л. 10,5

Тираж 300 экз. Заказ № 109

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