

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

4 (75)
2015

МОСКВА
2015

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гума-
нит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:
Галинская И.Л., гл. ред., и др. – М., 2015. – (Сер.: Теория и
история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). –
№ 4 (75) / Ред.-сост. вып. Галинская И.Л. – 226 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы
по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>А.В. Лукин, П.В. Лукин. Умом Россию понимать.....</i>	6
<i>Сергей Ситар. Материальная культура и языковая сфера: Два диспозитива мышления.....</i>	11
<i>А. Столяров. Герой нашего времени</i>	18

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Алексей Юрчак. Воображаемый Запад: Пространства внеаходимости позднего социализма</i>	23
--	----

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Полина Токмачева. Прерафаэлиты в контексте английской культуры второй половины XIX – начала XX века</i>	30
<i>Пять великих художников стекла</i>	35
<i>Рустем Вахитов. Судьбы университета в России: Имперский, советский и постсоветский раздаточный мультиинститут.....</i>	41

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>И. Пешков. F1, или Книга доказательств: Теорема Шекспира как лемма авторства</i>	55
<i>Великие произведения о любви</i>	60
<i>День поэзии.....</i>	63
<i>Н. Казакова. «Ты победил меня, ужасный хохол!» Розанов и Гоголь</i>	65

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Сильвия Зассе. «Мнимый здоровый»: Театротерапия</i>	
<i>Николая Евреинова в контексте театральной эстетики</i>	
<i>воздействия</i>	69
<i>В.П. Даркевич. Акробаты на шесте</i>	79
<i>Жорж Монгредьен. Общественное мнение и комедианты</i>	83
<i>Галина Васильевна Зубко. Индийский танец</i>	94
<i>М.А. Ильин. Египетский храм</i>	98
<i>М.А. Ильин. Парфенон</i>	102

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Индивидуальные верования</i>	105
<i>Ю.В. Ушакова. Концепция церковно-государственных</i>	
<i>отношений в православии и католичестве: История</i>	
<i>и современность</i>	110
<i>И.Б. Роднянская. Эпизоды защиты свободы совести</i>	
<i>русскими литераторами христианского мировоззрения</i>	
<i>(XIX век)</i>	118

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Елена Князева. Руны. Шепот тайны</i>	129
<i>Николай Непомнящий. Мантикора</i>	134
<i>Николай Непомнящий. Химера</i>	138
<i>Илья Барабаш. Витражные розы</i>	143
<i>Владимир Яковлевич Петрухин. Почему собака стала</i>	
<i>проводником на тот свет?</i>	145

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Дарья Букатова. Практика социального конституирования:</i>	
<i>«Жена» как социокультурный тип</i>	147
<i>Дарья Букатова. «Блудница» как социокультурный тип:</i>	
<i>Регуляция сферы сексуального</i>	150

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Понизовский. Кем ты был, Сирано</i>	
<i>де Бержерак?</i>	153

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Людмила Алексеевна Черная. Древнерусский поцелуй</i>	158
<i>Александр А. Панченко. Русский спиритизм: Культурная практика и литературная репрезентация</i>	165

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>К.С. Коваль. Культурные традиции русского чаепития</i>	174
<i>Т.А. Кузина. Актуальное искусство в информационном обществе: Феномен стрит-арт</i>	177
<i>Мария Алексеева, Ирина Курникова. Рушник – книга народной мудрости</i>	179
<i>О.В. Дякив. Английские настольные часы в интерьере викторианского загородного дома (на материале художественных произведений викторианских писателей)</i>	182
<i>А.Ю. Демшина. Теоретические основания изучения моды</i>	184
<i>О.Н. Филатова. Эволюция концепций моды как социокультурного явления</i>	188
<i>Эмма Замега. Эпоха бисероплетения</i>	193

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>Д. Быков. Вера Инбер</i>	197
<i>Шаталов А. Синий всадник</i>	199
<i>Г. Гусейнов. Потерянный барабанщик</i>	201

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>И.И. Руцинская. Путеводитель как феномен массовой культуры</i>	203
<i>Л.Н. Турлюн. Компьютерное искусство – часть экранной культуры</i>	216
<i>Екатерина Барабаш. Государево дело</i>	219
<i>Алексей Юрчак. Анекдоты</i>	221
<i>Е.И. Ключко. Воздействие Интернета на суицидальное поведение молодежи</i>	223

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.В. Лукин, П.В. Лукин

УМОМ РОССИЮ ПОНИМАТЬ*

Название книги братьев А.В. Лукина (р. 1961) и П.В. Лукина (р. 1973) является возражением И.М. Губермана на знаменитое четверостишие Ф.И. Тютчева (1803–1873):

*Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить.*

В книге имеются введение, пять глав и заключение. Глава 1 написана П.В. Лукиным, главы 2, 5, введение и заключение написаны А.В. и П.В. Лукиными, главы 3 и 4 – А.В. Лукиным. В книге есть предисловие британского политолога и историка, профессора Оксфордского университета Арчибальда Брауна, в котором работа расценивается как «важнейшее исследование российской политической культуры» (с. 7).

В первой главе «Истоки самоуправления в России: Политическая система средневекового Новгорода в европейском контексте» излагаются стереотипы русской истории, приводятся мысли и идеи касательно социально-политического строя средневекового Новгорода, принадлежащие В.Н. Татищеву, Я.Б. Княжину, А.Н. Радищеву, К.Ф. Рылееву, Н.М. Карамзину, графу А.К. Толстому и др. (в том числе и советским авторам).

* Лукин А.В., Лукин П.В. Умом Россию понимать: Постсоветская политическая культура и отечественная история. – М.: Весь Мир, 2015. – 384 с.

Говоря о древнерусском «*одиначестве*», т.е. о принятии решений на основе единодушия, П.В. Лукин показывает, что полностью такового не было, хотя компромиссы имели место. Рассказывается и о расправах над теми, кто противодействовал воле большинства новгородцев. Описываются празднества великокняжеских властей, а также «генетическая связь между языческой и христианской политическими культурами славянского Средневековья» (с. 56). Новгородское вече играло роль высшей инстанции, т.е. роль института власти. В работе вече участвовали не только бояре, но и «свободные граждане разного общественного статуса» (с. 71). Политическая культура княжеской власти в средневековом Новгороде ориентировалась на элитную часть общества.

Во второй главе «Формирование российской политической культуры и политические институты России: Мифы и реальность» говорится, что понятие «политическая культура» впервые появилось в англо-американской политологии в конце 50-х годов XX в. Там изучали и политическую культуру прежней России, считая, что тогда преобладал «авторитарный» вид власти. Эти политологи видят теперешнюю Россию как часть «противостоящего Западу мира Востока» (с. 80).

А.В. Лукин и П.В. Лукин рассматривают во второй главе вопрос о том, действительно ли в России ситуация принципиально отличалась от таковой в тех или иных странах Европы. Они приходят к выводу, что в России на протяжении всей ее истории играли большую роль органы самоуправления, причем эта роль не была принципиально меньшей, чем в других странах Европы. Говорится и о влиянии «античного и византийского наследия на общественно-политическую мысль Русского государства» (с. 102). Утверждается преемственность культур Киевской и Московской Руси. Авторы считают устаревшей теорию о том, что монгольское влияние отбросило Русь от развития по европейскому пути (с. 108). Бытует также идея об «общинном духе» как основе российской политической культуры. Авторы второй главы уверены, что вопрос о древнерусской общине требует особо глубокого изучения. Чрезвычайно сложна и проблема частной собственности на Руси. Если таковой считать «право свободного распоряжения движимым и недвижимым имуществом, то этот институт несомненно существовал» (с. 128).

О противопоставлении России и Запада начали писать еще в XVIII в. Концепция европоцентричности, т.е. суждение о превосходстве европейской цивилизации, была одним из элементов «внутриполитической борьбы в Европе, в особенности во Франции» (с. 141). Сторонники авторитаризма (например, З. Бжезинский) ратуют за расширение только «западной цивилизации», утверждая, что Россия не способна в нее включиться.

А.В. Лукин в главе 3 «О культуре ельцинской России и о политической культуре советского тоталитаризма» рассматривает не только время правления Б.Н. Ельцина, но и постсоветскую эпоху. Это новый взгляд на политическую культуру России, который сложился в 90-е годы прошлого века. В научных трудах об СССР отмечают два подхода – хронологию и историю. Работы о хронологии, по мнению А.В. Лукина, имеют лишь познавательно-справочный характер, не давая нового материала для понимания общества. Исследования советского общества, имеющие аналитический подход, характеризуются общим недостатком. Это несоответствие используемых источников широким теоретическим выводам (с. 157). Изучение моральных и политических норм в СССР и в современной России показывает вольный или невольный диктат этих норм. Говоря о западных критиках экономических и политических реформ в России, А.В. Лукин приводит примеры утверждений о неудаче этих реформ (с. 185–199).

Олигархическо-классовая система российского общества также является темой работ зарубежных исследователей. Некоторые из них считают, что приватизация привела современную Россию к «окончательному господству феодальных отношений» (с. 210). Когда же на Западе пишут о демократизации в России, то некоторые из зарубежных авторов полагают, что «авторитарная» культурная традиция отторгает или принудительно затрудняет демократизацию (с. 220). Распад СССР в работах некоторых зарубежных исследователей объясняется «плюрализмом», но авторы второй главы реферируемой книги называют такую плюралистичность видимостью (с. 226).

В 1991 г. в России после рухнувшей советской власти остались «клики» и «кланы». «Клика» – это небольшая группа от двух до 12 человек, которые (в отличие от «банды») не связаны с криминальной деятельностью. «Клан» – это группа людей, имеющих

либо родственные связи, либо одинаковое социальное происхождение. А.В. Лукин называет пять типов постсоветских кланов: территориальные, ведомственные, экономические, идеологические и криминальные. Например, московский клан Ю.М. Лужкова, верхушка КПРФ, партия ЛДПР В.В. Жириновского, клан «либеральных экономистов» Гайдара – Чубайса и др. Кланов вели острую борьбу за власть (с. 243). Пришедшее после отставки Б.Н. Ельцина новое руководство избрало путь ограничения влияния ряда кланов (с. 266).

В четвертой главе А.В. Лукин рассказывает о политическом идеале и политическом режиме постсоветской России, а также о популярности авторитаризма в первом десятилетии XXI в. Используя множество таблиц, автор показывает отношение политического идеала и политического режима в постсоветской России. Он приходит к выводу, что характер нынешнего российского политического режима во многом соответствует политическому идеалу россиян начала XXI в. А.В. Лукин приводит основные черты этого идеала власти: сильное государство; повышение уровня жизни населения; сохранение государственной собственности; частная собственность в торговле, легкой промышленности и сельском хозяйстве; сохранение систем здравоохранения и образования; расширение ряда прав и свобод; прекращение идеологического вмешательства в частную жизнь граждан; мирная внешняя политика; сохранение России как великой державы (с. 284). Подробно рассказывая о реформах Б.Н. Ельцина, А.В. Лукин освещает и внешнюю политику В.В. Путина. Будущее постсоветской политической системы видится А.В. Лукину в либерально-экономическом курсе, в отрыве экономики от внешнего мира, в ограничении некоторых прав населения, в невозможности удовлетворять растущие потребности граждан (с. 341–342).

В пятой главе «Экономическая политика в постсоветской России и российская история» А.В. Лукин и П.В. Лукин ведут речь о господстве в экономике постсоветской России олигархических структур, которые возглавляют приближенные к власти люди. А.В. и П.В. Лукины считают, что успешный экономический прорыв России должен основываться на следующих принципах: 1) создание условий для повышения экономической роли населения; 2) государственная финансовая поддержка развития стратеги-

чески важных отраслей регионов; 3) активная государственная политика по созданию национального рынка и бизнеса; 4) невмешательство государства в непосредственное ведение бизнеса (с. 377–378).

В «Заключении» сказано, что свобода и достаток суть две характеристики современного состояния общества и что «именно они обеспечивают благоприятные условия жизни людей» (с. 379).

И.Л. Галинская

Сергей Ситар

МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ЯЗЫКОВАЯ СФЕРА: ДВА ДИСПОЗИТИВА МЫШЛЕНИЯ*

У своих архаических корней архитектура, как и другие виды искусства, неразрывно связана с сакральным, религией, культовыми ритуалами и практиками, так или иначе направленными на трансформацию сознания, духовное трансцендирование. Однако не менее очевидна и та настойчивость, с которой *энергия религиозного благоговения* – при посредничестве архитектуры и традиционных искусств – перехватывается, заземляется и перенаправляется на поддержку вполне светских, посюсторонних фигур и институтов политической власти. При обсуждении такого рода гибридной, секулярной или *имманентной* сакральности на первый план естественно выходят те случаи, в которых политическая власть оказывается предельно персонифицированной – от культа египетских фараонов и римских императоров до мемориала Линкольна, Мавзолея Ленина, московского Дворца Советов, золотой статуи Туркменбаши и т.п. Если же взглянуть на власть несколько шире – в духе Фуко, – как на пронизывающий общество сверху донизу инвариант (модель, структуру, модус, матрицу) межчеловеческих отношений, то становится ясно, что, по сути дела, *любой* известный образец архитектуры прошлого более или менее отчетливо воплощает присущую своему месту и времени политическую модель, стабилизируя ее в виде определенным образом организованного пространства. Даже если допустить, что *предметом* орга-

*Ситар С. Материальная культура и языковая сфера: Два диспозитива мышления // Ситар С. Архитектура и политика. От ренатурализации к безграничной любви. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/395328>

низации становятся какие-то чисто практические потребности, логический *принцип* организации неизбежно отвечает общей символической логике, доминирующей в том или ином пространственно-временном локусе, и потому поразительное созвучие архитектурных и художественных композиций современным им формам политического устройства оказывается вполне закономерным. Систематизируя ряд таких соответствий, можно выстроить достаточно показательное эволюционное древо *архитектурно-политических* систем в европейском ареале: аттический «горизонтально-равномерный» периптер и античная полисная демократия; римско-византийский «космический» купол и имперская теократия; готическая базилика и нарождающееся гражданское общество под патронатом клерикально-схоластической бюрократии; «купол на колоннаде» или высокий центральный портик с горизонтально раскинутыми крыльями и сословная «полития» или квазиэгалитарная система политического представительства. Получается, что в архитектуре, порождаемой теми или иными локальными историческими сообществами, следует выделять по меньшей мере два взаимосвязанных, но различных модуса *самосознания* и *саморепрезентации* этих сообществ: осуществляемых, во-первых, через пространственную фиксацию конкретных хозяйственно-практических, жизнедеятельностных циклов (прикладной уровень), а во-вторых – через манифестацию определенного *типа образно-композиционного мышления*, применяемого в том числе и для решения практических задач (символический уровень). В новоевропейской традиции это второе измерение архитектурного произведения устойчиво идентифицируется как «эстетическое», как измерение «красоты» – хотя, возможно, справедливее было бы определить его как «идеологическое» или «воспитательное»: о красоте здесь следует говорить скорее в том смысле, в каком мы говорим о красоте математических доказательств или красоте высоконравственных поступков. И возникает это второе измерение потому, что в каждом своем произведении архитектура, помимо решения какой-то локальной задачи, стремится установить некую высокую нормативную планку и предложить наглядный образец, с помощью которого сообщество сможет удерживать и транслировать из поколения в поколение определенный эффективный *строй мышления*, воспринимаемый одновременно как «свой» (основа самоидентичности) и как универсально истинный. По прониза-

тельному наблюдению Канта, признавая нечто «прекрасным», мы ожидаем, что это явление будет с необходимостью признаваться таковым всеми, всегда и везде.

Превосходную иллюстрацию того, как работает этот культурный механизм, можно обнаружить в классическом сочинении Блаженного Августина «О порядке»: «Итак, в удовольствиях, доставляемых этими чувствами, мы признаем относящимся к разуму то, в чем проявляется некоторая стройность и соразмерность. Так, в этом самом здании, рассматривая внимательно частности, мы не можем не быть неприятно пораженными тем, что видим одну из дверей поставленной сбоку, а другую почти посередине, и, однако же, не в самой середине. Это потому, что во всяких сооружениях неправильная отмеренность частей, если только она не вызвана никакой особой необходимостью, кажется как бы наносящей некоторое оскорбление самому зрению. А какими привлекательными кажутся нам эти три наружных окна, одно посередине и двое по бокам! Это очевидно само собой. Поэтому и сами архитекторы называют это на своем техническом языке рациональным (*ratio*), а когда части бывают расположены нестройно, говорят, что это – нерационально. Это же положение распространяется почти на все виды искусства и дела человеческие».

Центрально-осевая симметрия фасада во времена Августина (IV–V вв.) воспринимается как *наглядное воплощение принципа разумности в самом всеобъемлющем, универсальном смысле*.

Рассуждая чуть более осмотрительно, необходимо отметить, что для поддержания и развития собственной *разумности* любая культура использует минимум два важнейших регистра деятельности: образно-предметно-материальное творчество и творчество языковое, или вербально-знаковое. Как и регистр архитектуры, сфера языка, включая устно транслируемую «житейскую мудрость», специальные языки и формулы научных дисциплин, а также весь постоянно пополняемый архив письменных источников, работает на два фронта: она обслуживает повседневные житейские взаимодействия между людьми и постоянно выдвигает, поддерживает и уточняет наборы высказываний и текстов, которые в рамках данной культуры рассматриваются как находящиеся в привилегированном отношении к истине и, стало быть, обладающие особой ценностью. Таким образом культура – через свои сооружения и свои тексты – непрерывно «нормирует» и «перенормирует» сама

себя. В европейском философском контексте XX в. была сильна тенденция, утверждавшая фундаментальное онтологическое превосходство знаково-текстовой сферы над сферой предметно-материальной: достаточно вспомнить известный афоризм Лакана «Мир слов порождает мир вещей». К концу прошлого и началу нынешнего века благодаря работам таких теоретиков, как, например, Брюно Латур, стала набирать силу противоположная тенденция, восстанавливающая пошатнувшийся паритет между «языковым» и «вещественным» мышлением. Не задерживаясь подробно на этой проблеме, можно привести один-два элементарных аргумента в защиту паритетности: как гласит народная пословица, «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», и, что бы там ни говорил Хайдеггер о «языке как доме бытия», с помощью одних лишь слов все еще трудно защититься от непогоды.

Предметное творчество и производство репрезентативных высказываний действуют и поддерживают друг друга на сцене культуры, пребывая в состоянии своего рода «симфонии властей», – но это происходит лишь до тех пор, пока общим знаменателем для них остается исправно действующий «канал сообщения с трансцендентным» (вера в бессмертие души и посмертное воздаяние, в действенность молитвы, возможность откровения, реальность богоявления и т.д.), и пока, соответственно, красота построек и словесно выраженных смыслов продолжает трактоваться преимущественно как отблеск божественной эпифании. Ситуация резко меняется, когда сверхъестественное происхождение красоты и истины начинает последовательно ставиться под вопрос. По отношению к архитектуре глашатаем приближения этого эпохального сдвига выступил в последней трети XVII в. прогрессивно настроенный французский академик Клод Перро. В своем вызвавшем бурную полемику предисловии к переводу Витрувия он определил красоту (в постройках) как «продукт фантазии» и проекцию исторически изменчивого общественного консенсуса, т.е. как что-то устанавливаемое и почитаемое исключительно по временному человеческому произволу. Показательно, что к той же категории искусственных и условных исторических конструктов Перро, кроме того, отнес национальные языки и формы письменности, обозначив тем самым новый виток эскалации средневекового номинализма. Эта радикальная точка зрения прижилась в Европе не сразу, но само ее появление на культурном горизонте привело к необра-

тимой структурной трансформации этого горизонта. До этого переворота вербальное и архитектурно-техническое мышления относились к своим пришедшим из «доистории» идеально-нормативным основам (числам, словам, элементарным понятиям, сакральным ограничительным заповедям и ордерным канонам) как к независимой от человеческой воли данности, «дару свыше», и предназначение свое они видели в том, чтобы наилучшим образом распорядиться этим унаследованным богатством. В терминах гуссерлевской феноменологии такую когнитивную ориентацию можно определить как «естественную установку» – она предполагает, что есть вещи настолько ценные, что в них невозможно сомневаться. Отныне же архитектурный и вербальный регистры мышления становятся (или стараются стать) *предметами для самих себя*, т.е. стремятся отразить себя на всю глубину, не избегая попыток ответить на вопрос о происхождении и легитимности своих первичных оснований. Происходит денатурализация творческого мышления, сравнимая с потерей невинности и библейским «изгнанием из Рая». Основания не просто подвергаются критическому рассмотрению, возникает устойчивое ощущение их недостаточности или даже отсутствия, множатся попытки установить все заново на новом фундаменте, образцом для которых служит картезианское переобоснование философии и науки через *cogito*. В XVIII в. в Европе зарождается сравнительная лингвистика и одновременно становится популярной идея создания новых, полностью искусственных языков. В архитектуре, начиная с протофункционалистского движения *architecture parlante*, набирает силу стремление к пересмотру и реформе методов проектирования, к приведению их в соответствие с изменившимися техническими, экономическими культурными и политическими реалиями, которые воспринимаются как «достижения общественного прогресса». Кульминации этот процесс достигает в программе конструктивистов и Баухауза, воздействие которой на европейскую цивилизацию Жан Бодрийяр назвал «революцией предмета». Параллельно с признанием знака чем-то в полном смысле *произвольным* (с 1916 г. начинает активно циркулировать «Курс общей лингвистики» Соссюра) широко распространяется – благодаря усилиям конструктивистов, производственников, деятелей Баухауза и сторонников французского «нового мышления» – убеждение в том, что все используемые человеком вещи, от чайной ложечки до трансконти-

ментальных энергетических систем и, возможно, самих континентов, должны стать *предметом (пере) проектирования* на основе четко артикулированных рациональных критериев качества и целесообразности.

Архитектурный модернизм впервые в человеческой истории выдвинул требование полной и безоговорочной рационализации не только сложившейся системы понимания действительности, но и самой жизни, самой этой повседневной действительности, – требование, в котором слышится отчетливое эхо гегелевской утопии тождества бытия и мышления. В современной культурной теории часто встречается представление, согласно которому формальные эксперименты архитектурного и художественного авангарда 1920-х годов были направлены на достижение своего рода «нулевой степени письма» или «нулевого дизайна», – представление, отчасти разделявшееся самими экспериментаторами и глубоко резонирующее с левовским тезисом о *смерти искусства*. Однако чем более «опустошенной», свободной от идеологических коннотаций становится форма, тем четче она отражает преобладающие на переломном этапе коллективные эстетические предпочтения. Если мы обратимся к оригинальным текстам пионеров модернизма, то легко обнаружим вполне конкретный целевой образ, на который они ориентировали свое творчество как на «подлинный облик современной эпохи». Образ этот выражается такими характеристиками, как деловитость, динамизм, трезвость, отсутствие ложного романтизма, точность, уверенность, практичность и, разумеется, машиноподобность, культ которой подпитывался всеобщим энтузиазмом по поводу научно-технической революции. Очевидно, что групповая стратегия авангардных архитекторов, демонстрировавших приверженность этому образу, диктовалась не столько желанием навязать обществу новую культурно-историческую программу, сколько стремлением осуществить содержательное и легитимное *политическое представительство в сфере эстетического производства*. Возникшая на этом этапе «идейно-ангажированная» коллективная городская пластика довольно быстро сменилась формами либо откровенно ретроспективными (архитектура тоталитарных режимов), либо смягченными

таким образом, чтобы они вызывали ассоциации с вернакуляром¹ и природными объектами (поздний Корбюзье, Аалто, Нимейер, Сааринен, Утзон, Отто и т.д.). Ко второй половине 1960-х – началу 1970-х годов эта своеобразная *ренатурализация* модернизма получила поддержку со стороны архитектурных теорий, тесно связанных с новейшими европейскими философско-гуманитарными веяниями. К числу наиболее влиятельных принадлежала теория корнельского профессора Колина Роу, следовавшая в фарватере структуралистского «безосновного пансемиозиса». В трактовке Роу город предстал в виде арены вечного столкновения продуктивных, но по сути неразрешимых противоречий, а архитектор – в облике леви-строссковского «бриколера», т.е. прикладного изобретателя, непрерывно составляющего различные комбинации из подручных деталей, действующего всегда «по ситуации» и не нуждающегося в понимании ни глубинных истоков, ни какого-то общего, окончательного смысла своей деятельности. Эта глубоко дарвинистская по сути доктрина, послужившая питательной почвой для господствующего в архитектуре по сей день *модернистского маньеризма*, ознаменовала собой, с одной стороны, резкий разрыв с модернистскими социально-политическими утопиями, а с другой – слияние Природы и Культуры в некий неразделимый конгломерат. В области языка и текстопроизводства этому событию соответствовал переход от модернистской повышенной ответственности за структуру и содержание производимых сообщений к игровой и «расслабленной» постмодернистской поэтике, в рамках которой любое новое сообщение воспринимается как не более чем очередная стохастическая серия знаков, единственное назначение которой состоит в том, чтобы чем-то отличаться от предыдущей. Утрата утопической ориентации, характерная для постмодерного режима творческих практик, символически равнялась признанию чаемого «возвращения в Рай», в состояние первобытной невинности, неким (уже всегда) свершившимся фактом. Но насколько оправданно такое самоощущение современной культуры?

С.Г.

¹ Архитектурный вернакуляр (синоним: стихийная застройка, народная архитектура) – явление в архитектуре, выраженное в создании строений и их элементов непрофессиональными архитекторами. Имеет специфические черты: несоответствие архитектурно-строительным нормам, отсутствие стилевых рамок и приемов. – *Прим. реф.*

А. Столяров

ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ*

«Герой нашего времени» – это человек или, что также бывает, литературно обозначенный персонаж, который, не имея никакого официального статуса, пользуется, тем не менее, колоссальным влиянием в обществе. Он представляет собой социальный эталон, образец для подражания, является тем, с кого многие хотели бы «делать жизнь». Он выражает собой «дух эпохи», ее доминирующее мировоззрение, ее основные поведенческие стратегии». Причем «герой нашего времени» – вовсе не единичный образец, являющийся общим для всех. Как правило, существуют две четкие группы, которые конкурируют между собой за умы и души людей.

Первая группа – это герои официальной культуры. Их создает, продвигает и рекламирует власть. Эти герои утверждают, что существующая реальность – это лучшая из всех форм политического и социального бытия и что она имеет привлекательную историческую перспективу.

Вторая группа – герои контркультуры. Они появляются в зоне свободного творчества и оппонируют существующему порядку вещей. Причем их протест обязательно выражается политически, он может иметь и сугубо экзистенциальный характер: известные из литературы Онегин, Печорин, Базаров отвергали не столько власть, сколько жизнь, не устраивающую их по ряду причин. Наряду с ними существовали и герои открытого сопротивления, в народной версии – это Степан Разин и Емельян Пугачёв, а в версии образованных классов – это Дубровский, а позже – герои «На-

* *Столяров А.* Герой нашего времени. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2014/11/17st-pr.html>

родной воли» и революционеры начала XX в. Причем воспринимались они тогда именно как герои. Эти герои легитимизируют будущее. Таким образом, коллизия между этими двумя временными статусами, воплощенными в конкретных поведенческих образцах, составляет основное противоречие любой социальной культуры.

Герой нашего времени не представляет собой чисто идеологическую конструкцию, возникающую как бы «из ничего». Он опирается на внятную онтологическую основу, которую можно назвать этнической аватарой¹.

Этническую аватару можно определить как представление этнического сообщества о самом себе, обобщенный образ члена сообщества, который является для данного сообщества эталоном.

Этническая аватара создает и поддерживает целостность своего этнического сообщества. Любой член сообщества вольно или невольно, сознательно или бессознательно сравнивает себя с наличествующей моделью, и, если требуется, производит коррекцию личности, поведения, целей, чтобы соответствовать ей. В результате в сообществе возникает функциональное единство, воспринимаемое как идентичность.

Кроме того, аватара задает основной поведенческий репертуар – типовые реакции и локальные эксклюзивы, свойственные данному этническому сообществу. При этом типовые поведенческие реакции, продуцируемые аватарой, не возникают спонтанно, сами собой, за счет внутренних побуждений. В значительной мере они являются ответом личности, нации в целом, на изменения внешней, прежде всего социальной среды. В том числе и ответом на вызовы будущего. То есть именно аватара согласует историческую традицию, упорядоченную культурой и стремящуюся законсервировать общественное бытие с инновациями – явлениями, которые самозарождаются в современности и требуют принципиально иных поведенческих реакций и образцов.

¹ Аватара (Avatara – индуистский термин). Изредка воинствующая в истории человечества выдающаяся личность, душа или разум, которая уже неподвластна процессам эволюции и реинкарнации. Она намеренно воплощается в человеческом мире из духовной или божественной Запредельности, высшего мира. Аватары возникают в определенные моменты развития человечества, когда необходимо изменить циклический ход событий истории, на которую аватара оказывает значительное и действенное влияние. – *Прим. реф.*

Наиболее демонстративной является советская аватара – образ советского человека. Фактурность и яркая привлекательность данного образа вполне объяснимы, поскольку эта аватара конструировалась целенаправленно, в течение нескольких десятилетий, с применением всех тех средств, которых ранее в распоряжении человечества не было: прессы, радио, телевидения. Советский человек – это прежде всего строитель коммунизма, светлого будущего всего человечества. Он интернационалист: для него как бы не существует наций. Он безусловный коллективист: общественное для него выше личного. Он руководствуется принципами социальной справедливости: не должно быть ни богатых, ни бедных, все люди равны. Он всегда готов прийти на помощь тому, кто в ней нуждается.

Этнические модели можно назвать базовыми аватарами – они образуют лицо нации в целом. Однако в любом развитом сообществе обязательно наличествуют еще и конкретные сословные аватары, интегрирующие собой отдельные социальные страты, ведь современное общество по-прежнему остается сословным, что бы там ни говорили. Просто в настоящее время значительно меньше выражена родовая (по происхождению) заданность основных сословных границ и значительно более интенсивно осуществляется межсословный обмен.

Структурно-функциональные отношения при этом следующие: базовая аватара транслирует свой канон на сословный уровень, в значительной мере определяя его типологические черты, но «сословие» данный канон несколько трансформирует: одни качества акцентируются, другие могут быть редуцированы в зависимости от социальной ориентированности сословия. Сословные аватары, сформировавшиеся в Российской империи в XIX в., – это крестьянин, солдат, офицер, помещик, священник, чиновник, купец, мещанин, разночинец, интеллигент. Наличествовали также обобщенные аватары, выстраивающие оппозицию «простолюдин» – «дворянин». Все это существенно упрощало механику социально-бытовых отношений.

Основные аватары советской эпохи также были распределены по сословиям. При этом эти сословия, возрастные или социальные, в соответствии с базовой аватарой были предельно идеологизированы. Например: октябренок, пионер, комсомолец, коммунист. Или: трудящиеся, служащие, интеллигенция, партийные и госу-

дарственные деятели Одновременно существовали корпоративные аватары: учитель, врач, журналист, инженер, но профессиональный контент их был тоже в значительной мере вторичным и почти полностью поглощался каноном базовой аватары: это были советский учитель, советский врач, советский журналист, советский инженер.

Более того, культура каждой эпохи создавала конкретные позитивные образы (персонифицированные аватары), которые демонстрировали – каким должен быть и как должен поступать представитель того или иного «сословия». В СССР подобные образцы создавались целенаправленно. Эталонный ряд выстраивался сам собой: пионер – Павлик Морозов, комсомолец – Павел Корчагин, коммунист – персонаж одноименного фильма. Плюс к этому множество персонажей других литературных, эстрадных и кинематографических произведений.

Очевидно, что героев официальной культуры, носителей жизнеутверждающих принципов в сознании россиян сейчас нет. Современная российская власть оказалась не в состоянии их создать. Видимо потому, что высоких принципов, привлекательного социального идеала нет у самой нынешней власти. Но в отсутствие настоящих героев, выражающих собою активный нравственный смысл, появляются актуальные идеологические суррогаты. Социологический мониторинг последних лет показывает, что приоритетными сферами деятельности для россиян, в том числе для молодежи, являются государственная служба и бизнес. То есть героями нашего времени стали чиновник и бизнесмен. При этом оба этих персонажа в глазах россиян безусловно выглядят отрицательными.

Бедность социометрического пейзажа, вероятно, свидетельствует о том, что российское общество существует сейчас в транзитном, этнически-расплывчатом состоянии. «Сообщество россиян» представляет собой не нацию, а некий неопределенный материал, не имеющий внутренне согласованной структуры.

Данный факт подтверждается и отсутствием базовой аватары. Что собой представляет современный россиянин, не может сказать никто. Никто также не может сказать, каков его социокультурный канон – типовые поведенческие черты, в совокупности составляющие «российскость». Более того, анализ текущей национальной реальности практически однозначно указывает, что в нашей

стране возникает сейчас отнюдь не российская, а сугубо русская идентичность, и, соответственно, формируется не российская, а русская базовая аватара, обладающая следующими основными характеристиками. Во-первых, это этническое православие: русский – значит обязательно православный, а не православный – значит уже не русский. Во-вторых, это патриотический милитаризм, т.е. патриотизм, понимаемый почти как военное дело. Гражданская, созидательная составляющая патриотизма обычно во внимание не принимается.

С другой стороны, множество «настоящих героев» начинает выдвигать российская контркультура. Масштаб их деятельности невелик, но все они провозглашают высокие принципы, и все они, по крайней мере декларативно, готовы на жертвы ради претворения этих принципов в жизнь.

Налицо явная мировоззренческая асимметрия. Героев, утверждающих реальность, в сознании российского общества сейчас нет, наличествуют только антигерои. Зато герои, отвергающие реальность, видимо, подлинные герои нашего времени, возникают один за другим.

Мировоззренческая асимметрия – очень показательный признак. В конце XIX – начале XX в. герои официальной культуры в России также отсутствовали. Тогдашняя царская власть оказалась не в состоянии их создать. В сознании российского общества, по крайней мере части его, в сознании деятельности «пассионарного меньшинства» доминировали имена героев политической контркультуры – Андрей Желябов, Софья Перовская, Вера Засулич и др.

Аналогичная ситуация сложилась и в СССР к началу 1980-х годов. Как ни пыталась тогдашняя советская власть создать официальных героев, например из строителей БАМа, ей это не удалось. Однако имена Александра Солженицына и академика Сахарова знали все. В первом случае последовала Февральская революция, обрушившая царскую власть, во втором – перестройка, которая также революционным путем разрушила застойную социалистическую реальность. Такова закономерность.

Т.А. Фетисова

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Алексей Юрчак

ВООБРАЖАЕМЫЙ ЗАПАД: ПРОСТРАНСТВА ВНЕНАХОДИМОСТИ ПОЗДНЕГО СОЦИАЛИЗМА*

Советское понятие «заграница» уникально: «Оно обозначает – не границу и не реальную территорию, а воображаемое пространство – одновременно реальное и абстрактное, знакомое и недостижимое, обыденное и экзотическое, находящееся и *здесь*, и *там*» (с. 312). В этом парадоксальном понятии отразилось необычное сочетание интернациональности и изолированности советской культуры. С одной стороны, коммунистическая идея предполагала принадлежность советских людей ко всему человечеству. Определенная открытость миру подтверждалась также вполне реальной многокультурностью понятия «советский». С другой стороны, столкнуться напрямую с иностранцами, особенно «западными», у советского человека не было практически никакой возможности. «Архетипом заграницы был “Запад”, который тоже был феноменом советского производства и мог существовать лишь до тех пор, пока реальный западный мир оставался для большинства советских людей недостижимым» (с. 314).

Пространство воображаемого Запада не следует сводить к пространству оппозиции советскому государству. «Большинство “несоветских” эстетических форм, материальных артефактов и языковых образов, которые способствовали формированию вооб-

* Юрчак А. Воображаемый Запад: Пространства вненаходимости позднего социализма // Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – С. 311–403.

ражаемого Запада, появилось в советской жизни не вопреки государству, а во многом благодаря его парадоксальной идеологии и непоследовательной культурной политике» (с. 314).

Присутствие в советской повседневности иных миров выразилось в 1960-х годах в колоссальном росте интереса к фактам, знаниям и видам деятельности, которые создавали ощущение удаленности от повседневного существования: занятия иностранными языками и восточной философией, чтение средневековой поэзии и романов Хемингуэя, увлечение астрономией и научной фантастикой, слушание авангардного джаза и песен про пиратов, увлечение альпинизмом, геологическими экспедициями и турпоходами.

Воображаемый Запад существовал «одновременно внутри и за пределами советской системы, в отношениях *внеаходимости* к ней»; «именно посредством такого самовосприятия – одновременно изнутри и вовне советской системы – формировался советский субъект позднего социализма» (с. 316, 317).

Советское государство всегда различало приемлемые и неприемлемые формы западной культуры и постоянно пыталось провести границу между ними. Однако делалось это крайне непоследовательно, в чем отразились объективные противоречия самой природы социализма. Так, в сентябре 1961 г. Хрущёв на выставке в Сокольниках публично высмеял абстрактное искусство Пикассо. Генсеку вторила советская пресса. Однако менее чем через год, в мае 1962 г., ЦК КПСС назвал Пикассо великим прогрессивным художником-коммунистом и удостоил его Ленинской премии мира.

Для большинства любителей американского джаза он был не символом капитализма или буржуазных ценностей, а символом оптимизма и веры в будущее, которые в принципе укладывались в нормальные ценности социалистического общества. Аналогично парадоксальное отношение сформировалось чуть позже к англо-американской рок-музыке: большинство советских любителей рок-музыки не воспринимали ее как нечто несовместимое с советской жизнью и моралью; любовь к рок-музыке могла сочетаться с самыми разными убеждениями.

Стиляги тоже были субкультурой – не противоположностью социалистической системы, а, как ни парадоксально, ее частью – не столько исключением из «нормальной» культуры своего поколения, сколько наиболее ярким проявлением глубоких и не всегда заметных перемен в самой этой культуре. Стиляги не оспаривали

авторитетный дискурс системы: они использовали его форму (например, комсомольские вечера танцев и отдыха), но изменяли ее смысл. В контексте южных курортов и летних отпусков отношение к проявлениям западного стиля в одежде, музыке и танцах было более терпимым, чем на комсомольских вечерах в больших городах.

Мощнейшим инструментом формирования феномена воображаемого Запада было коротковолновое радио. На Западе единственным массовым видом радиоприемников были приемники в диапазоне FM – для слушания местных городских радиостанций. В СССР преобладали всеволновые радиоприемники и радиолы (сперва стационарные, а затем переносные транзисторные), включавшие диапазон коротких волн. Отчасти это объяснялось необходимостью обеспечить прием центрального радиовещания в отдаленных районах страны. Однако назначение всеволновых приемников к этому не сводилось. Об этом ясно свидетельствовал их дизайн: на шкале, кроме обозначений частот, нередко помещались названия зарубежных, в том числе «западных», городов. Это давало понять, что для советского человека слушать такие станции дело вполне нормальное.

Противоречивость в отношении государства к коротковолновому радио отразилась и в технических стандартах радиоприемников. Многие переносные радиоприемники выпускались в двух вариантах – «внутреннем», для продажи в стране, и «экспортном», для продажи за рубеж. Во внутреннем варианте отсутствовали наиболее короткие диапазоны (от 11 до 19 метров), т.е. диапазоны, наиболее пригодные для приема далеких станций в дневное время.

Государство глушило западные станции на русском языке, однако не сплошь, а выборочно. Постоянно глушилась радиостанция «Свобода», не имевшая статуса государственной. Глушение «Голоса Америки», Би-би-си и «Немецкой волны» прекратилось в 1956 г. и возобновилось после вторжения в Чехословакию (1968). «Второстепенные» западные станции, вещавшие на русском языке – «Радио Швеции», Международное канадское радио» и т.д., – вообще не глушились. Все это способствовало относительной нормализации слушания зарубежного радио на русском языке. Можно было быть даже сознательным членом партии и при этом слушать Би-би-си и «Голос Америки». Зарубежные радиостанции, в том

числе нерусскоязычные, оказали огромное влияние на развитие джаза и рок-музыки в СССР.

Хорошо известен феномен самодетальной грамофонной пластинки – так называемый «рок на костях» (или «на ребрах»), т.е. на рентгеновских снимках. В 1960-е годы началось массовое производство катушечных магнитофонов. С 1960 по 1985 г. было произведено около 50 млн магнитофонов (с. 363). Как и в случае со всеволновым радио, государство пропагандировало их использование для слушания «правильной» музыки, включая «одобренную» западную. Однако магнитофоны привели к распространению в первую очередь западного джаза и рок-н-ролла. В результате западной музыки вокруг становилось все больше, что опять-таки вело к ее постепенной нормализации.

Среди советской молодежи, взрослевшей в 1960-х – начале 1980-х годов, включая даже тех, кто не имел собственных магнитофонов, большинство регулярно слушало магнитофонные записи дома, в гостях, в летних лагерях, на танцах, дискотеках, семейных праздниках. Магнитофонные записи зарубежных рок-групп были одним из наиболее ярких феноменов, посредством которых молодое поколение формировало себя и опознавало «своих». Зарубежная рок-музыка попадала на магнитофоны с западных пластинок, которые приобретались главным образом на «толчках», существовавших во всех более-менее крупных городах.

Звукозаписывающая фирма «Мелодия» выпускала отдельные песни западных рок и поп-групп, хотя нередко с измененным названием. Легче всего было выпустить на советской пластинке «песню протеста». Характерным примером может служить необычайно популярный в СССР фокстрот «Шестнадцать тонн», который изначально действительно был в США шахтерской песней протеста. Однако для молодых любителей музыки в Советском Союзе ни буквальный смысл этой песни, ни ее история как песни протеста значения не имели. Куда важнее был танцевальный ритм музыки, несоветское звучание и американский английский, на котором она исполнялась.

Буквальный смысл зарубежных песен был не только непонятен, но и не особенно важен. Наоборот, в том факте, что слова песни были непонятны, а исполнение звучало по-иностранному, был особый смысл. Это давало возможность советским слушателям населять иностранные композиции своими собственными во-

ображаемыми мирами и героями. «Музыка была непонятной, но далеко не бессмысленной» (с. 374). С конца 1960-х годов по всей стране стали появляться самостоятельные рок-группы. Они не являлись официально зарегистрированными коллективами, не могли зарабатывать деньги концертами или записывать пластинки на «Мелодии».

К 1970-м годам советское городское и социальное пространство было усеяно «западными» жаргонными названиями, визуальными символами и упаковками, указывающими на повсеместное присутствие воображаемого Запада. Подростки использовали пустые бутылки и банки из-под иностранных напитков, пустые пачки от иностранных сигарет, пустые обертки, этикетки и т.д. для создания своего рода инсталляций, украшающих книжные полки и шкафы их комнат. Кажущаяся нефункциональность пустых упаковок была не изъяном, а как раз важной и полезной чертой этих артефактов. «Пустота освобождала упаковки от буквального смысла предметов потребления, которым они были наделены в иностранном контексте, давая им возможность становиться символическими “контейнерами”, которые наполнялись воображаемым Западом» (с. 383). Главной чертой этих упаковок была их необычная материальность, легко узнаваемая именно как западная. С их помощью личное пространство получало дополнительное измерение вневременности, отсылая к миру воображаемого Запада. Этот мир был одновременно материальным (его можно было увидеть, услышать, пощупать, понюхать) и виртуальным (его материальность была «пустой», состояла из оболочек, которые наполнялись новым смыслом, не знакомым ни производителям продуктов, ни советскому государству).

Символическая пустота была важной чертой не только иностранных предметов потребления, но и «культурных продуктов», включая музыкальные композиции и языковые высказывания. Слова песен иностранных рок-групп тоже могли функционировать как относительно «пустой» символический материал, который с легкостью наполнялся новым содержанием.

Ту же природу имела широко распространившаяся с конца 1970-х годов «мода» на ношение импортных полиэтиленовых пакетов с различного рода изображениями. Как и другие символы и артефакты подобного рода, пластиковые пакеты работали как знаки непосредственного контакта с «Западом». Пакеты добавляли их

обладателям долю личного престижа, маркируя их как людей, связанных напрямую с этим воображаемым пространством.

Среди ярких перформативных символов воображаемого Запада были «лейбл», «фирма» (с ударением на последнем слоге) и «фирменная вещь». Главной задачей лейбла в советском контексте было маркировать предмет не как продукт определенной фирмы, а как западный продукт в принципе. Любой предмет, маркированный таким образом, становился «фирменным». Магнитофон фирмы «Sony» был однозначно фирменным, но и магнитофон и шариковая ручка никому не известных фирм, но явно западного (или японского) производства тоже были «фирменными». Женские кожаные сапоги обычно характеризовались не как сапоги той или иной марки обуви, но как «французские», «итальянские», «шведские» и т.д. Вещь могла восприниматься как относительно «фирменная», даже если она была местного происхождения, но выполнена «под Запад».

Привлекательность всех этих знаков и артефактов для советской молодежи заключалась в том, что они давали возможность каждому участвовать в творческом воспроизводстве мира, который не был ни советским, ни реально западным, который был вплетен в советскую действительность, постоянно наделяя ее новыми смыслами. «Принципиальный отрыв этих индексов воображаемого Запада от репрезентации того буквального смысла, которым аналогичные знаки были нагружены в западном контексте, позволял им сосуществовать в одном пространстве с самыми разными культурными знаками – от книг классической русской литературы до символов советской идеологии» (с. 391). Характерной чертой последнего советского поколения было желание приобретать вещи, доступные на черном рынке, и одновременно избегать ассоциаций с аморальным образом дельца.

Эти вещи и символы нельзя интерпретировать лишь как свидетельства потребительского отношения к жизни или преклонения советской молодежи перед буржуазной культурой. «Напротив, особый способ использования этих символов в советском контексте можно сравнить с некоторыми “антипотребительскими” практиками на Западе» (с. 393). В СССР не было западного рынка с его гегемонией брендов. «Используя символы, лейблы, предметы и языковые выражения воображаемого Запада, советская молодежь реинтерпретировала контекст своей жизни, в котором доминиро-

вал авторитетный дискурс, меняя его дословный смысл, но не игнорируя общий культурный контекст социализма, его возможности, принципы и ценности» (с. 394).

Авторитетный дискурс советской системы и дискурс воображаемого Запада не только не были взаимоисключающими символическими системами, но, напротив, были взаимообразующими системами. «Без доминирования авторитетной риторики в советской повседневности дискурс воображаемого Запада не смог бы существовать. И наоборот, без существования разных несоветских миров внутри советской системы (одним из которых был воображаемый Запад) воспроизводство гипернормализованного авторитетного дискурса было бы невозможно» (с. 399). Однако этот симбиоз не был безобиден для советской системы. Появление и распространение воображаемых миров внутри социалистического общества постепенно и незаметно меняло всю культурную логику этой системы.

В 1990-е годы воображаемый Запад был утрачен навсегда. «Вместе с ним были утрачены и все те среды и публики “своих”, наполненные альтернативными смыслами, творчеством и дружбой, неотделимые от реального социализма и необходимые для формирования внутри него “нормальной” жизни. Самым ошеломляющим открытием было то, что воображаемый Запад и другие воображаемые миры стали исчезать по тем же причинам, что КПСС и вся советская система» (с. 403).

К.В. Душенко

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Полина Токмачева

ПРЕРАФАЭЛИТЫ В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА*

Благодаря внешнеполитической стабильности и финансовому могуществу Англии за периодом правления королевы Виктории (1837–1901) закрепилось имя «золотого века» Британии. «Старая добрая Англия» прочно ассоциировалась с консерватизмом, с незабываемыми традициями и даже с духовной узостью. Однако при всей старомодности викторианства его нельзя назвать тихим и безмятежным.

В это время Англия вступала в период промышленной революции, а Лондон становился центром индустриальной империи. Прогресс пошатнул традиционные гуманистические представления. Внутри английского общества назрели драматические противоречия: обедневшая аристократия не могла смириться с властью богатого класса промышленников, которые диктовали свои условия как в политике и на финансовом рынке, так и в культуре; обострился кризис между рабочим классом и буржуазией; нарушились вековые патриархальные взаимоотношения землевладельцев и крестьян, которые были вынуждены искать работу в городах.

Реакцией английской и европейской культуры на промышленный переворот и социальные потрясения был уход в прошлое. Определяющей чертой европейской культуры XIX в. стал историзм.

* Токмачева П. Прерафаэлиты в контексте английской культуры второй половины XIX – начала XX века. – Режим доступа: http://sias.ru/upload/2014_3-4_2000-216_tokmacheva/pdf

Историзм – это принцип подхода к действительности как изменяющейся во времени, изучение процесса развития исторически, в связи с конкретным опытом истории. Историзм оказался в центре внимания не только философов, но и творческих людей, которые облекали свои наблюдения в художественную форму. Индустриальная революция в Англии заставила переосмыслить значение истории, которая из размышления о прошлом стала инструментом постижения действительности.

В литературе родился жанр исторического романа, непревзойденным мастером которого был шотландец Вальтер Скотт. В архитектуре «неоготика» изменила облик Англии, проявив себя в церковном, частном и гражданском строительстве. В театре в спектаклях воссоздавалась достоверная историческая среда, и это театральное направление получило название «археологического натурализма».

В английской живописи Викторианской эпохи новое историческое мировоззрение долго не находило адекватного проявления. Виной тому была Королевская академия художеств – монополист в сфере искусства, все усилия которой, казалось, были направлены на консервацию устоявшихся законов творчества, на сохранение неизблемых традиций европейской академической школы. Такие устремления шли вразрез с новыми веяниями, ставящими перед художниками иные проблемы, требующими новых сюжетов и техник исполнения. Исторические сюжеты, которые ценились в академии, вовсе не презентовали развивающийся историзм, скорее наоборот – шли вразрез с его природой. Исторические сюжеты трактовались академиками формально, средствами опустошенного, вялого классицизма, вне народных и национальных мотивов, что приводило к условности, внешней театрализации. На этом фоне возникло братство художников, получивших название «прерафаэлиты» (1848). Это был викторианский авангард, несмотря на стремление художников вернуться к прошлому. Движение прерафаэлитов стало одним из самых самобытных воплощений историзма в живописи.

В первоначальный состав братства рафаэлитов входили Джон Эверет Миллес, Уильям Холман Хант, Данте Габриэль Россетти, а также художники более скромных дарований Джеймс Коллинсон и Фредерик Стивенс, поэт Уильям Майкл Россетти, скульптор Томас Вулнер. Историзм носил у прерафаэлитов программный характер.

Сам тип организации – «братство» – уже отсылает нас в далекое Средневековье. Обращение к далекому прошлому было одним из двух направлений прерафаэлитской идеологии. О втором направлении красноречиво говорит само название – «прерафаэлиты», что подразумевает обращение к эпохе до Рафаэля, т.е. к итальянскому Кватроченто или «примитивам», как их принято называть в Англии.

Медиевизм прерафаэлитов восходил к сюжетам, основанным на средневековой литературе и легендах. Обаяние рыцарской темы у прерафаэлитов заключалось прежде всего в их верности первоисточнику, в правдоподобию, ради которого художники изучали старинные манускрипты, исторические справочники, искали соответствующие костюмы и интерьеры. Благодаря такому историческому подходу их медиевизм не выглядел костюмированной театральной постановкой. К этому же типу историзма, нацеленному на воскрешение героического национального прошлого, можно отнести картины прерафаэлитов на сюжеты произведений Шекспира.

Нацеленность на средневековую «рукотворность» – почти ремесленную виртуозность предметной выделки произведения искусства – стала для них своеобразной эманацией индивидуальной свободы, бегством от стандартов академических формальных клише.

Средневековый историзм зачинателей братства нашел свое продолжение у мастеров «второй волны» прерафаэлитов, самыми яркими представителями которой были Данте Габриэль Россетти, Эдвард Коли Бёрн-Джонс и Уильям Моррис. Они проводили последовательную медиевистскую линию, начиная от своего первого совместного проекта – росписи зала для дебатов Оксфордского университета на тему легенд о короле Артуре.

Еще более последовательным и многоуровневым проявлением историзма у прерафаэлитов стало их обращение к итальянскому Возрождению. Прерафаэлиты были не первыми художниками в Европе, увлеченными Италией. «Миф Италии» – апелляция к итальянской культуре как к сокровищнице красоты, гармонии и гуманизма – имел в Англии давнюю и устойчивую традицию. Италия вдохновляла английских классицистов, в особенности Джозефа Аддисона и Александра Попа, и способствовала творческому подъему романтиков – лорда Байрона и Перси Биши Шелли.

В 1848 г. – в год основания братства прерафаэлитов – в Лондоне было учреждено Арундельское общество, целью которого

стало стремление сделать итальянское искусство доступным для широких слоев населения. Члены этого общества занимались воспроизведением картин старых итальянских мастеров; созданием гравюр; изданием трудов по истории итальянского искусства. Прерафаэлиты оказались на гребне этой волны англо-итальянских культурных связей.

Итальянская тема стала лейтмотивом как возникновения самого братства, так и деятельности представителей «второй волны». Образцом нравственного, духовного искусства прерафаэлиты считали живопись Сандро Боттичелли, Пьеро делла Франческа, Андреа Мантеньи, т.е. художников Кватроченто, а эстетику, грацию, гармонию Рафаэля, а также маньеристов и воспитанных на их наследии академистов – неуместной и лживой в условиях индустриального XIX в.

Вдохновленные яркостью итальянских фресок, прерафаэлиты отбросили академическую манеру письма и изобрели собственную технику: писали на белом грунте, после подготовительного рисунка зачастую наносили слой влажной белой краски, имитируя сырую штукатурку, а затем прорабатывали каждую деталь тонкими кистями.

Если Дж.Э. Миллес довольно быстро отошел как от итальянской темы, так и от прерафаэлизма, то для Д.Г. Россетти «итальянизм» стал органичной частью жизни. В рамках движения прерафаэлитов получил свое начало символизм, а затем и модерн с его любовью к открытой условности, господству линии, плоскостности, орнаментальности, которые восходят именно к «итальянизму». Черты условности и архаизма в искусстве итальянского Кватроченто в русле художественных исканий XIX в. сыграли стимулирующую роль в процессе становления модерна, зрелые формы которого можно увидеть уже у У. Морриса и у О. Бердслея – самого яркого представителя стиля модерн в графике.

Интерес прерафаэлитов к итальянскому Ренессансу не ограничивался Кватроченто. В начале 1860-х годов они открывают для себя красоту венецианской живописи. Секрет венецианского колорита стал предметом их живого интереса. Особенно этим увлеклись Д.Г. Россетти и Бёрн-Джонс, которые более не стремились развернуть какой-либо замысловатый сюжет, донести до зрителя идею или нравоучение, они создавали красоту ради красоты, а искусство ради искусства. Венецианская тема в творчестве Россетти

и Бёрн-Джонса оказалась созвучна движению эстетизма в западно-европейской культуре 1860–1900-х годов.

Историзм рубежа веков уходит далеко от тех целей и задач, которые порожденные им направления ставили перед собой изначально. Достоверное отображение событий прошлого, воссоздание реально существующей среды отходят на второй план; эстетическая составляющая все чаще затмевает самые горячие эстетические порывы и призывы учиться у истории. Язык искусства становится предельно лаконичным, «упрощается» до отдельного слова, символа, знака; содержание же, напротив, невероятно усложняется, становится многослойным. К концу века историзм, который обращен к памяти, все больше заглядывает в будущее, представляет образы далекого прошлого в новом, неожиданном свете.

Ценность прерафаэлитизма состояла не только в появлении художественных шедевров; это было широкое явление, распространившееся на различные сферы творческой деятельности. Прерафаэлитизм заявил о себе в живописи, графике, скульптуре, литературе, декоративно-прикладном и садово-парковом искусстве, дизайне и моде. Волна увлечения прерафаэлитами «захватила такое огромное пространство, что теперь никто не может определить того пункта, где бы в искусстве начиналось и где бы прекращалось влияние прерафаэлитов».

Т.А. Фетисова

ПЯТЬ ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИКОВ СТЕКЛА*

Во второй половине XIX в. художественное стеклоделие, как и все западное искусство в целом, вошло в эпоху радикальных перемен. Пять выдающихся мастеров-стеклоделов Новейшего времени надолго определили облик своего искусства.

Галле

Сын лотарингского предпринимателя Шарля Галле Эмиль (1846–1904) стал заниматься стеклом еще в юном возрасте. Вместе с отцом он организовал небольшую мастерскую на фирме отца, где начал экспериментировать с этим материалом. В 1880-х годах он стал не только центральной фигурой школы Нанси, создавая авторскую мебель, фаянс и стекло, но и заявил о себе как о выдающемся художнике стиля модерн. Вначале Галле украшал поверхность прозрачного бесцветного стекла росписью густыми эмалевыми красками, а также гравировкой. В декоре он использовал сюжетные сцены и изображения цветов, фигуры, часто включая в них стихотворные строки и надписи. Вскоре, однако, он стал варьировать толщину стекла в своих изделиях, придавая им пластические свойства. Для этого он помещал между слоями стекла декоративные стеклянные элементы в форме листьев, веток, цветов, и за счет послойного размещения элементов такая композиция приобретала объем (эта техника получила название *intercalaire*). Внешнюю поверхность изделий он украшал рельефной резьбой и отлитыми в отдельной форме цветными элементами. Галле сам изобрел новую технику, которую он назвал *margueterie de verre*.

* Пять великих художников стекла // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2014. – № 4. – С. 52–61.

Она заключалась в том, что на поверхность изделий также наносились декоративные элементы, которые затем запрессовывались в толщу разогретого стекла, так что его поверхность вновь становилась плоской. Галле применил в производстве стекла огромный набор сюжетов флоры и фауны – от полевых цветов до орхидей, от летучих мышей до бабочек, от морских коньков до осьминогов; их натуралистические изображения он помещал на поверхности стекла и внутрь стеклянной массы, избегая, однако, при этом специфических деформаций линий и искажения форм, которые считались характерной особенностью стиля ар нуво. Изделия Галле воспринимались как интерпретация природных циклов зарождения, роста и угасания, как образная хроника жизни, открывающаяся попеременно то в падающем на предмет, то в проходящем сквозь него свете.

Лучшие работы Галле демонстрировались на многочисленных выставках, как локальных, так и международных, проходивших с 1878 по 1900 г., а также в парижской мастерской Зигфрида (Самуэля) Бинга, известной как «Дом ар нуво». Триста рабочих, трудившихся на его заводе, изготавливали большие партии более доступных ламп и ваз бледно-желтого, янтарного и черного цветов с декором в виде пейзажей, флоры и фауны в коричневых, красных и синих тонах, часто изображенных в виде силуэта. В серийных изделиях Галле достигал красочных эффектов травлением плавиковой кислотой – за счет многослойности материала и локального травления создавался рельефный декор (камейное стекло). Реже изделия украшались более яркими изображениями в цветовой гамме солнечного заката или сумеречного света. После смерти Галле заводом до 1913 г. владела его вдова, а руководил производством его друг, главный дизайнер Виктор Пруве. Завод был окончательно закрыт в 1931 г., но до 1933 г. на нем еще декорировали изготовленные ранее вазы.

Тиффани

Луис Комфорт Тиффани (1848–1933) родился в Нью-Йорке в семье владельца ювелирной фирмы. После Гражданской войны в США он учился живописи у Джорджа Иннеса, а в 1869 г. отправился в Испанию, где познакомился с Самюэлем Колменом, учеником художника Эшера Дюрана. Вместе они путешествовали по Северной Африке, где под влиянием Колмена Тиффани заинтересовался исламскими тканями.

Позже Колмен, дизайнер тканей Кэндас Чиллер и Эдвард Мур, дизайнер серебряных изделий в компании Тиффани, посоветовали молодому Тиффани заняться декоративными и восточными искусствами. Взяв их троих в партнеры, Тиффани в 1879 г. создал фирму «Луис Тиффани энд ассошиэйтед артистс», первую из ряда компаний, студий и заводов, созданных им.

Интересы Тиффани лежали преимущественно в сфере дизайна, и он обратился к дизайну интерьера. Для достижения нужного художественного эффекта он использовал любой материал, но чаще всего – стекло. В 1880-х годах Тиффани заинтересовался витражами, очевидно, под влиянием европейских образцов. Его витражные окна представляют собой мозаику, изготовленную по классической средневековой технологии с плавными переходами участков многослойного стекла, неоднородного, с разной степенью прозрачности и окрашенного в самые разные цвета. Для достижения задуманных свойств стекло витражей подвергалось изощренной обработке, различной для каждого участка. Тиффани придумал и разработал технологию изготовления стекла сорта «фаврил» ручной выделки, которое стало его любимым материалом. Он не выдувал его сам, но лично следил за ходом работы, и при появлении в процессе изготовления стекла визуальных интересных дефектов и изъянов приказывал менять режим обработки, чтобы усилить и обыграть эти изъяны для создания новых художественных эффектов.

У Тиффани было несколько древних сосудов, стекло которых приобрело эффект иризации из-за долгого пребывания в земле. После продолжительных экспериментов он смог воспроизвести такой же эффект на своих изделиях, обрабатывая разогретое стекло металлическими окислами.

Используя самые разнообразные материалы Тиффани декорировал особняки богатых клиентов. Таких как Марк Твен и Х.О. Хеймейерс. Последнего он впоследствии убедил подарить некоторые из ранних работ, сделанных Тиффани по его заказу, музею Метрополитен. В 1923 г. Тиффани передал этому музею и другим музеям целый ряд своих работ из собственной коллекции. Всеобщее признание Тиффани как знаковой фигуры в современном декоративном искусстве еще более упрочилось после его участия в Парижских выставках 1878 и 1900 гг. и на Чикагской всемирной ярмарке 1893 г. Как и Галле, Тиффани выставял свои работы в парижской мастерской Бинга «Дом ар нуво».

Лалик

Работая более полувека дизайнером сначала ювелирных изделий, а затем стекла, Рене Лалик (1860–1945) сумел избежать рабского следования канонам ар нуво и ар деко, приспособивая особенности каждого стиля к своим целям. Работая с любым материалом, а особенно со стеклом, он легко применял на нем художественные приемы, заимствованные из архитектуры, театрального оформления, высокой моды и других декоративных искусств. Человеческие фигуры, изображения животных и растений в декоре его изделий причудливо искажались, чтобы соответствовать форме поверхности, на которую они наносились, – иногда выпуклым рельефом, но чаще резным рисунком. Предпочтительной техникой работы Лалика было литье по восковой модели (техника исчезающего воска).

С 1907 г. Лалик сотрудничал с парфюмерной фирмой Coty, разрабатывая для нее оригинальные флаконы и упаковку для духов. Началось все с того, что Франсуа Коти случайно увидел в окне мастерской Лалика, служившем заодно и витриной, его изделия, заинтересовался ими, познакомился с мастером и предложил сотрудничество. Флаконы Лалика подчеркивали своеобразие каждого аромата, его подход оказал большое влияние на парфюмерную промышленность. В целом по рисункам Лалика в период с 1910 по 1945 г. было произведено более 4500 различных стеклянных изделий, как дутых в форму, так и прессованных, – от флаконов для духов до фонтанов, от канделябров до часов, браслетов, держателей для книг, ламп, наборов для вина, столов, панно, окон, церковных скульптур, столовых сервизов и пресс-папье, не говоря уже о разработке декора стен почти стометровой длины и освещения для интерьера ресторана первого класса на океанском лайнере «Нормандия» (самого большого внутреннего корабельного помещения в истории).

В 1918 г. Лалик купил участок земли в Лотарингии и построил на нем завод, где изготавливал модели, а его сын руководил массовым производством, изобретя для этого особую технологию литья в формы из дорогих металлов. Такая технология позволяла успешно имитировать в массовой продукции изделия, изготовленные методом «исчезающего воска».

Кардер

Увидев в возрасте 16 лет копию знаменитой Портландской вазы работы Джона Нортвуда, Фредерик Кардер (1863–1963) решил стать мастером-стеклоделом. Стеклу оказалась посвящена вся его 80-летняя карьера. Работая в 1880-х годах под руководством Нортвуда в компании «Стивенс и Вильямс», Кардер разрабатывал популярные в то время камейные вазы, сосуды с гравировкой, имитировавшие изделия из горного хрусталя, сосуды, украшенные стеклянной нитью в венецианской манере, а также блюда и вазы в фирменном стиле Matsu-No-Ke компании «Стивенс и Вильямс». Кардер прославился как самый знающий и разносторонний специалист в истории стеклоделия: он хорошо знал химию и прекрасно разбирался во всех тонкостях своего ремесла – от сооружения печи для отжига стекла и изготовления формовочной модели до декорирования и продажи готовых изделий. Идеи, вдохновлявшие его в работе, он черпал отовсюду, в том числе и в музеях, но в его изделиях нет прямых цитат – все заимствованное он превращал в свое.

Отправленный в 1903 г. советом графства Южный Стафффордшир в Америку для изучения американской стекольной промышленности, Кардер решил переменить свою судьбу, и, объединившись с Т.Дж. Хоуксом, президентом процветающей фирмы художественного стекла «Корнинг», основал стекольный завод «Стюбен». Кардер разрабатывал всю продукцию и руководил всем производством завода с 1903 по 1918 г. Он продолжал создавать многочисленные и невероятно разнообразные художественные проекты, работая с разными цветами и текстурами. И уровень его изделий оставался недостижимым, пожалуй, даже для Тиффани. Однако в 1932 г. специалисты фирмы «Корнинг» разработали новую формулу свинцового стекла, отличающегося высокими оптическими свойствами и прозрачностью. И руководство фирмы решило производить только прозрачное бесцветное стекло. На этом закончилась эпоха цвета в творчестве Кардера, однако он по-прежнему был волен делать все что хотел как с цветным, так и бесцветным стеклом. В течение следующих 27 лет Кардер занимался лепкой и отливкой стеклянных изделий в технике ажурного стекла, производимого методом выплавления восковой модели («исчезающего воска»), причем последний такой сосуд он отлил в 96-летнем возрасте. Надпись на этом сосуде гласит: «Жизнь коротка, искусство вечно».

Марино

Одной из центральных фигур стиля модерн в стеклоделии был Морис Марино (1882–1960), знаменитый художник-фовист (этот период в его творчестве продолжался примерно с 1905 по 1913 г.), который неожиданно и страстно увлекся стеклом, посетив стекольный завод своих друзей – Эжена и Габриэля Виардо. Он научился основам ремесла у мастера-стеклодува этого завода, одновременно расписывая эмалью изделия, выдутые для него другими мастерами. Вскоре, однако, он стал работать со стеклом как скульптор, уделяя основное внимание форме. Примерно в 1920 г. изделия Марино радикально изменились. Он разработал три характерных легко узнаваемых типа своих работ: массивные стаканы простого силуэта из толстого стекла, с глубоким травлением кислотой для достижения скульптурных форм; столь же массивные стаканы простых форм, масса стекла в которых была насыщена множеством воздушных пузырьков; и маленькие бутылочки с шарообразными пробками, на внутреннюю поверхность которых были наплавлены декоративные пластины цветного стекла. Для Марино каждое изделие было ареной борьбы двух сил: «внутренняя поверхность формируется дутьем, а внешняя – воздействием инструментов, нажимом резца, и эти две силы борются между собой» (с. 61).

Стекло Марино получило широкое признание на Парижской выставке 1925 г., но слабое здоровье вынудило его в 1937 г. оставить работу со стеклом, после чего он вернулся к спокойным занятиям живописью. Стекло Марино остается самой мощной и самобытной реализацией художественных возможностей стекла первой трети XX в.

Э.Ж.

Рустем Вахитов

**СУДЬБЫ УНИВЕРСИТЕТА В РОССИИ:
ИМПЕРСКИЙ, СОВЕТСКИЙ
И ПОСТСОВЕТСКИЙ РАЗДАТОЧНЫЙ
МУЛЬТИИНСТИТУТ***

1. Классический и массовый университеты на Западе¹

Российское и западное высшее образование отличаются по своему существу. Их сходство всего лишь поверхностное. «К примеру, киты внешне похожи на рыб, но принадлежат они к млекопитающим и дышат легкими. Точно так же обстоит дело и с российскими университетами: по своей “анатомии” они совсем не похожи на западные и имеют иное происхождение и предназначение» (с. 9).

Главное отличие заключается в том, что западный университет построен на принципе обмена, а российский – на принципе раздатка, поскольку российское общество все еще по преимуществу сословное, а не классовое. «Классовая структура присуща обществу, где основные жизненные блага распределяются при помощи рынка. Сословия – это социальные группы, которые создаются государством для выполнения определенных задач в ходе государственного раздатка. На них государство накладывает обязанности, но и предоставляет им за это привилегии» (с. 207).

В классическом (гумбольдтовском) университете существует свобода выбора преподавателей и дисциплин. Здесь нет обязатель-

* *Вахитов Р.* Судьбы университета в России: Имперский, советский и постсоветский раздаточный мультиинститут. – М.: Страна Оз, 2014. – 276 с.

¹ Названия разделов принадлежат референту.

ных занятий и универсального учебного плана: студенты могут слушать какие угодно дисциплины и в какой угодно последовательности, у каких угодно преподавателей, а преподаватели могут читать какие им угодно курсы, не будучи стесненными даже рамками факультета. Академических экзаменов нет.

Такой университет уже стал достоянием прошлого. На Западе ему пришел на смену постклассический «массовый университет», который нашел яркое воплощение в американском исследовательском университете (АИУ). В АИУ есть обязательные курсы и обязательные экзамены. Приоритетом для студентов являются уже не чистые знания, а приобретение некоего символического капитала, складывающегося из репутации вуза, среднего балла студента, человеческих связей между выпускниками. АИУ готовит уже не столько ученых, сколько представителей гражданского общества, людей критически мыслящих, креативных, инициативных, т.е. обладающих качествами, требуемыми рынком. На это направлены основные формы обучения – кейс-стади, метод портфолио, творческие эссе, деловые игры и т.д.

2. Университет в дореволюционной России

В России университеты были учреждены государством в ходе петровской модернизации. Они копировали прежде всего прусский «университет Просвещения», а впоследствии и гумбольдтовский университет, однако очень скоро приобрели «туземные» черты. «Государство <...> насаждало внешние формы западного модерна. Пересадки базовых культурных матриц модерна – индивидуализма, рынка, гражданского общества – не предусматривалось» (с. 71). Очень рано сложилось разделение высшего образования и науки. Университеты, которые первоначально задумывались как подразделения Академии наук, в начале XIX в. передаются под контроль Министерства народного просвещения и превращаются преимущественно в образовательные и воспитательные, а не в научные учреждения.

Профессора и адъюнкты читали не специальные курсы, которые касались области их научных исследований, а общие курсы, утвержденные министерством. Профессоров назначало министерство, которое руководствовалось прежде всего их педагогическими талантами и благонадежностью. Среди них были выдающиеся

ученые, «но средний профессор был начетчиком и в лучшем случае хорошим знатоком учебников, по которым он читал лекции студентам» (с. 77).

В 1819 г. была уничтожена и свобода учебы – посредством введения курсовой системы. Отныне студенты обучались по универсальному учебному плану, утверждаемому министром. Появились годовые экзамены и полугодовые зачеты. После запрета философии изучали лишь конкретные науки, преподаваемые на данном факультете, без связи их с другими дисциплинами. «Таким образом, студенты университетов теперь мало отличались от студентов высших специальных профессиональных школ. По сути, целостность университетской корпорации, которую на Западе спаивал воедино философский факультет, обеспечивалась теперь в России лишь институтами самоуправления (к тому же весьма ограниченными)» (с. 79). Устав 1884 г. фактически покончил с существованием университетской корпорации как сообщества, обладающего определенной независимостью от государства, хотя оставался корпорацией как сообществом взаимопомощи.

В результате на российской почве сложился качественно новый тип высшего учебного заведения – мультиинститут. «Мультиинститут – возникшая в Российской империи, продолжившая существовать в СССР и существующая поныне форма вуза, мимикрирующая под университет, но таковым не являющаяся в силу отсутствия одного из главных признаков университета – корпорации, наделяемой привилегиями высшей властью. Мультиинститут представляет собой механическую совокупность факультетов, которые, по сути, являются институтами, т.е. специализированными профессиональными высшими школами. Между ними нет никакой существенной связи, кроме наличия общего администрирования, которое осуществляется назначаемыми министерством чиновниками» (с. 82). Задача мультиинститута – дать знания, необходимые чиновникам для службы, а также наделить выпускников классным чином. Обязательное ношение формы, суровая и мелочная дисциплина должны были воспитать в юношах психологию чиновника.

Мультиинститут, оговаривается автор, лишь идеальная модель (впрочем, как и классический университет). Реальные российские университеты воплощали в себе черты мультиинститута в разные эпохи в разной степени. Так, в правление Александра I и Николая II они имели большее сходство с западными университетами, а

в правление Николая I и Александра III в наибольшей степени приближались к модели мультиинститута.

Именно госслужащие обеспечивали функционирование институтов общества модерна (армия и флот современного типа, индустрия, здравоохранение, образование и т.д.). «Поэтому перерождение университетов в высшие многопрофильные училища (мультиинституты) госслужбы и было закономерным. Империи не нужны были критически мыслящие представители гражданского общества и носители национальной культуры, которых готовили европейские модернистские университеты» (с. 84). Гумбольдтовский университет выдавал лишь свидетельство о том, что студент прослушал определенные курсы. Для поступления на государственную службу требовался экзамен по месту работы.

В России высшее образование сразу стало государственным ресурсом и гарантировало получение определенного социального статуса. В 1860-е годы натуральное обеспечение казеннокоштных студентов было заменено денежной стипендией. Так возникла академическая стипендия, ставшая отличительной чертой российской высшей школы. По окончании университета студент должен был отработать по указанию правительства по полтора года за каждый год, когда он получал стипендию.

Вплоть до конца XIX в. в России не было аспирантуры и для воспроизводства научных кадров выпускников посылали в университеты Европы либо в Дерптский университет. В начале XX в. появляется собственная аспирантура, но традиция «квалификации» в университетах Европы (прежде всего Германии) сохраняется вплоть до 1917 г. Именно благодаря ей научный уровень дореволюционных университетов был выше научного уровня средних советских вузов.

До конца XIX в. в российских университетах не было семинаров, а только лекции, а появившиеся в начале XX в. просеминарии и семинарии часто были необязательными. Министерство требовало, чтобы лекции читались в буквальном смысле с листа, студенты же должны были записывать их дословно. «Российские университеты в этом смысле почти полностью повторяли средневековые университеты, где знание тоже раздавалось, и качественно отличались от западных модернистских университетов, где господствовал образовательный обмен. Специфика состояла лишь в том, что у нас в ресурс для раздачи были превращены знания модернистского типа, полученные главным образом на Западе» (с. 91).

Существовали, однако, и механизмы компенсации «раздаточной» университетской системы, такие как экстраординарные лекции, читавшиеся экстраординарными профессорами, которые студенты выбирали свободно, а с 1884 г. – институт приват-доцентов, которые читали курсы, отражающие их научные интересы.

«Если правительство требовало от студентов хотя бы получения минимума знаний, который необходим будущим чиновникам, то студенты шли по пути наименьшего сопротивления и стремились получить оценки, удостоверяющие наличие этих знаний, без труда по приобретению этих знаний» (с. 100). Обычным делом были студенческие забастовки, когда студенты срывали занятия и не учились неделями и месяцами. «Идеалом студенчества был не хороший, добросовестно учащийся студент, а бунтарь, оратор студенческих сходов» (с. 100). «Чистки» университетов затрагивали прежде всего молодых преподавателей, учившихся за границей; карьеристы и бюрократы оставались и задавали тон. Хотя в начале XX в. в университеты все больше проникает дух академической науки, рост политической активности студентов сводит все это на нет. В 1905 г. университеты получили свободу выборов ректора, свободу преподавания и учебы: студенты формировали свой индивидуальный учебный план. Однако это не привело ни к повышению интереса к научной деятельности у студентов, ни к спаду политической активности.

Революционность российского студенчества объяснялась спецификой российских университетов. «Революционер как борец с государством – это диалектическая противоположность чиновника как служащего государства. В основе своей они едины, т.е. революционер – это чиновник наоборот, так сказать, чиновник революционного ведомства. <...> Русский революционер был так же далек от западного либерального идеала скептически мыслящего свободного самостоятельного индивидуалиста, как и его враг – русский чиновник» (с. 103).

3. Советский университет

В 1920-е годы советское правительство сократило количество университетов; в оставшихся закрывались отдельные факультеты, прежде всего историко-филологические и юридические, создавались новые, прикладные (аграрные, инженерные). Студенты сами

выбирали предметы. Вступительные и годовые экзамены, зачетки, дипломы были отменены. Задания давались не отдельным студентам, а целым группам («бригадам»). Срок обучения сократили до трех, а то и до двух лет. Вузы превратились в просветительские организации. В них были упразднены все ученые степени и звания. Их окончание не давало никаких прав. В то же время были ликвидированы все элементы университетской автономии, а преподавательская деятельность поставлена под жесткий идеологический контроль. В конце 1920-х годов было открыто множество новых университетов с приставками «пролетарский», «рабоче-крестьянский», «коммунистический».

К началу 1930-х годов оформилась специфически советская система сословий (рабочие, колхозные крестьяне, служащие). Именно это стало глубинной причиной новой консервативной реформы образования. В ходе сталинской реформы 1932–1938 гг. сложилась советская высшая школа в ее классической форме, в которой она просуществовала вплоть до эпохи перестройки. Эта модель «оказалась оптимальной и с точки зрения практической эффективности, и с точки зрения соответствия национальной ментальности» (с. 115). Классовый подход к образованию был официально упразднен. «Советские вузы (как и вузы дореволюционные) были учреждениями сословной социализации для высших и средних служилых сословий (партийной и советской номенклатуры, армии, правоохранителей и силовиков, бюджетников)» (с. 107). Высшее образование, как и в дореволюционной России, стало ресурсом, наличие которого повышало статус его обладателя и даровало ему определенные привилегии.

В 1937 г. были введены ученые степени (кандидат и доктор наук) и ученые звания (ассистент, доцент, профессор). Ученые степени присваивались Высшей аттестационной комиссией (ВАК). Вузы стали ведомственными. Поскольку министерства и ведомства составляли некую иерархию, то вузы также разделялись на менее и более престижные. Особое и не самое высокое место в этом ряду занимали университеты, которые подчинялись министерству образования – одному из самых бедных и маловлиятельных. Прежде всего, они обеспечивали школы, техникумы, институты педагогами общетеоретических дисциплин. «Университеты в СССР были, так сказать, педагогическими вузами более высокого уровня квалификации» (с. 118).

Университетская наука сильно отставала от академической, сосредоточенной в НИИ при Академии наук, и от отраслевой, сосредоточенной в элитарных институтах типа МИФИ и МФТИ. Тем не менее в ряде университетов существовали крупные научные школы. Дипломная работа содержала элементы научного исследования. При университетах были аспирантуры, во многом повторяющие характерные черты гумбольдтовского университета, начиная с того, что аспиранты здесь учились по индивидуальному учебному плану, и кончая тем, что к каждому из аспирантов прикреплялся ученый – научный руководитель. В предвоенные годы до половины выпускников университетов становились научными работниками.

Кроме того, университеты готовили кадры для региональной, партийной и советской элиты. В «национальных» университетах готовилась интеллигенция титульного народа данной республики, т.е. «культурные элиты данных этносословий» (с. 121).

«Студенты, как и преподаватели, были сословием (хотя и временным), так как эта социальная группа создавалась государством» (с. 131). Среди полагающихся им льгот (стипендии, временная прописка и общежитие для иногородних) одной из важнейших была отсрочка от службы в армии для юношей. «Чем менее популярной становилась в обществе служба в армии, тем большее количество людей всеми правдами и неправдами стремились к поступлению в вуз» (с. 134). Молодые специалисты должны были проработать по распределению три года. Они получали «подъемные» на переезд, жилье, ряд других социальных гарантий, включая сохранение прописки по месту прежнего проживания.

Образовательный «раздаток» в советских вузах имел свои компенсаторные институты: индивидуальный учебный план, факультативы, спецкурсы. В лучших столичных вузах спецкурсы были приближены к курсам в западных университетах. Но если в европейских и американских вузах свободный выбор учебного плана предоставляется всем, то у нас он был достоянием избранных.

Наиболее близки к чистой модели образовательного раздатка советские вузы были в мобилизационный период раздаточного общества (1930–1950-е годы). Высшее образование этого типа позволяет в короткий срок выпускать большое количество специалистов, владеющих профессиональными знаниями и умениями на среднем добротном уровне, что и требовалось государству.

В 1970–1980-е годы Советский Союз вошел в стадию разложения. Выражалось это, в частности, в том, что наряду с раздатком в нем возник большой сегмент «административного рынка». Административный рынок, согласно С.Г. Кордонскому, есть обмен ресурсами, находящимися в служебной собственности у субъектов раздатка, осуществляемый так, будто эти ресурсы являются их частной собственностью. Впрочем, замечает автор, рыночный обмен предполагает наличие законной частной собственности, поэтому в данном случае правильнее было бы говорить об «административном псевдорынке» (с. 144).

Появились так называемые ректорские списки с перечнем детей «важных» людей. Эти списки (негласным образом) направлялись в приемные комиссии. «Фактически перед нами элементарная операция административного псевдорынка: ресурс, который был в руках ректора (зачисление в вуз), обменивался на ресурс, который находился в руках председателя горисполкома (разрешение на строительство общежития)» (с. 146). Со временем поступление в вуз все чаще стало обмениваться и прямо на деньги. Так возникло то явление, которое принято называть коррупцией при поступлении в вузы.

На самом деле, по мнению автора, перед нами не коррупция, а ресурсно-денежный обмен как операция административного псевдорынка. Коррупция – операция рыночная; она предполагает превращение функции какого-либо госчиновника в товар и обмен этого товара на деньги. Одно из главных требований рынка – общедоступность товара. В случае «коррупции» при поступлении в советские вузы мало было предложить деньги, нужно еще было принадлежать к определенному кругу людей – сообществу, объединенному личными связями, в том числе в теневой сфере. «Это напоминало не операцию на рынке, а отоваривание в советском спецраспределителе» (с. 147).

Сложился внутрипреподавательский механизм экзаменационного обмена, когда один преподаватель просит другого поставить зачет или выставить оценку за экзамен своему протеже в обмен на готовность удовлетворить такую же просьбу в будущем. Со временем в вузах возникли настоящие маклеры административного псевдорынка. Имея многочисленные связи, обменивая обязательства других преподавателей, они могли решить вопрос с экзаме-

ном на любом факультете, причем редко когда они брали деньгами, в основном – дефицитом.

Наконец, в 1970–1980-е годы в вузах начинается сбор сословной ренты (преподавателями – со студентов, руководителями – с нижестоящих преподавателей), который тоже часто путают с коррупцией. Тут, однако, нет сущностного признака коррупции – равенства сторон, напротив, рента собирается представителями вышестоящего сословия с представителей нижестоящего. Рента эта различна – от бутылочек, конфет и накрытых столов во время экзамена до серьезных денежных сумм (прежде всего в южных национальных республиках). Подобного рода феномены стали основой коммерциализации вузов в постсоветской России.

4. Университет в постсоветской России

В 1990-е годы была провозглашена деидеологизация высшего образования, отменено государственное распределение специалистов, легализована плата за обучение. «В этом плане российские либералы-реформаторы мало чем отличались от своих западных единомышленников – американских и европейских неолибералов, которые стремятся свернуть социальные образовательные программы <...> и вписать образование в рынок услуг» (с. 153). С другой стороны, сохранились основные институты раздаточных вузов. В «рыночной» России, как и в Российской империи и в СССР, высшее образование осталось государственной привилегией, которая открывает путь к определенным должностям на гражданской госслужбе, в органах МВД, на предприятиях и в учреждениях промышленной и социальной сферы и даже в сфере банковского бизнеса. При этом прямой связи между высшим образованием как квалификацией и как правовым статусом нет, поскольку выпускники устраиваются на работу вне зависимости от специализации. «В принципе, вузы могут заниматься раздачей чистого ресурса “высшее образование” без обеспечения его соответствующими знаниями, что часто фактически и происходит, особенно в провинции и в коммерческих вузах» (с. 157–158).

Провозглашенная академическая свобода преподавания на деле сводилась к свободе маневрировать внутри программы, утвержденной министерством. Что же касается академической свободы студентов, то она фактически сводилась к выбору факультета и

специальности. Зарплата преподавателя устанавливалась централизованно и зависела только от его социального статуса (ученая степень, ученое звание, должность). «Перед нами классический принцип раздатка, выраженный О.Э. Бессоновой при помощи формулы “от каждого по дати, каждому по чину”» (с. 160). Таким образом, либерализация 1990-х годов оказалась гораздо менее радикальной, чем либерализация 1920-х годов.

В 1990-е годы было сокращено финансирование высшего образования, зарплаты преподавателей и стипендии студентов снижены до символических сумм, отменены многие социальные льготы. Перестали пополняться библиотеки вузов, обновляться оборудование лабораторий; преподаватели, вынужденные подрабатывать, не имели возможности полноценно готовиться к занятиям; студенты вынуждены были совмещать учебу с работой. Появилось множество спецкурсов, которые не были нужны студентам данной специальности и зачастую не отвечали требованиям научности.

В 2011 г. было введено нормативно-подушевое финансирование вузов. У администрации появился еще один повод быть недовольным слишком требовательными преподавателями, подводящими под отчисление неуспевающих студентов-бюджетников. Непривередливые преподаватели, напротив, выигрывали массу свободного времени, которое можно было потратить на подработки. Такую ситуацию К.Д. Титаев характеризует как «академический сговор» (с. 163). Частные («коммерческие») и государственные вузы были связаны как сообщающиеся сосуды, поэтому и студенты госвуза ждали от преподавателей снижения требований. «Так академический сговор проник в госвузы <...> В сущности, всех устраивают невежественные преподаватели “новой генерации”, защитившиеся на умножившихся диссоветах с низкокачественными диссертациями: они много в плане знания предмета от студентов не требуют, потому что мало что способны им дать. Точно так же всех устраивают студенты, которые желают не учиться, а лишь имитировать учебу, но зато не имеют претензий к непривередливым преподавателям» (с. 164).

В 1950-е годы высшее образование в СССР получали от 10% выпускников школ, в 1980-е годы – до 30%. Остальные занимали место в средней и низшей стратах советского общества. К первой половине 2000-х годов высшим образованием было охвачено от 80 до 90% выпускников школ. Одной из причин такого положения

дел автор считает стремление государства обеспечить политическую лояльность молодежи (с. 169). Не менее важной функцией постсоветских вузов была и остается социальная изоляция молодых людей. Вуз «превращается в место, куда родители отдают молодого человека за определенную плату на четыре-пять лет, с тем чтобы он не болтался на улицах, не связался с дурной компанией, не стал алкоголиком, наркоманом, преступником» (с. 170).

Одновременно вузы решают задачу воспитания членов нового сословного общества, сложившегося в нынешней России. Отношения студентов с преподавателями по-прежнему носят авторитарный характер, в отличие от западного вуза, где эти отношения партнерские. Пребывание в одной студенческой группе в течение нескольких лет приучает подчиняться воле большинства. В западных вузах студент постоянно меняет группу, что соответствует поведению инициативного индивидуалиста, постоянно меняющего место жительства и работы. Вузы, которые должны были бы выполнять задачу модернизации молодого поколения, на самом деле выполняли задачу демодернизации, воспитывая психологию патернализма и сословную солидарность. Поскольку же охват населения высшим образованием возрос многократно, страна получила критическую массу людей с сословной психологией. Она-то и стала социальной базой авторитарного («путинского») поворота 2000-х (с. 172).

В 1990-х годах государство негласно занялось раздачей ресурсов для вузовского сообщества, восполнявших низкие официальные заработки. Из этих ресурсов главными были: 1) возможность подработок на стороне; 2) возможность защитить диссертацию и сделать карьеру; 3) возможность собирать сословную ренту, в том числе денежную.

Вузовская система экстенсивным путем расширяла эксплуатацию своих ресурсов. В 1992 г. в вузы РФ поступили 2 млн 638 тыс. студентов, в 2000 г. — 4 млн 740 тыс., в 2006 г. — ок. 7,5 млн человек. Однако ресурс «высшее образование» имеет не бесконечный объем. В 2009 г. количество студентов снизилось до 6,2 млн., в 2011 — до 5,8 млн (с. 198–199). Резко ухудшилось качество абитуриентов, причем и этот ресурс добывается со все большими усилиями и затратами. Если в 1990-е годы абитуриенты сами шли в вузы и даже был отбор, то сейчас их надо привлекать в вуз, поскольку объем благ, даваемых высшим образованием, существенно уменьшился.

Поскольку доктора и тем более кандидаты наук перестали быть редкостью, престижность этих степеней упала. Новых обла-

дателей степеней и званий стало просто некуда устраивать на работу, тем не менее в 2000-е годы ВАК РФ продолжает штамповать по 3–4 тыс. докторов наук и по 22–25 тыс. кандидатов наук в год. С 2003 г. падает количество докторских защит, а с 2007 – кандидатских, «естественно, и возможность подработать написанием диссертаций также уменьшается» (с. 201). Наконец, поскольку (по финансовым причинам) отчислить студента можно лишь в крайнем случае, возможность безнаказанно собирать ренту со студентов снижается, а трудоемкость и даже опасность ее сбора увеличивается.

«Таким образом, все ресурсы, которые государство давало вузам в 1990-е годы для их выживания, подошли к пределу своей эксплуатации. <...> Стало ясно, что России не грозят ни коммунистический реванш, ни падение в криминальный хаос» (с. 202). Все это предопределило те реформы, которым вузовская система России была подвергнута примерно с середины 2000-х годов.

Наиболее болезненно общество восприняло введение ЕГЭ. Эта система в корне отличается от системы тестирования школьников на Западе. Хотя в ходе строительства социального государства там возникли свои механизмы раздатки, западное общество так и осталось классовым. В Западной Европе издавна существует «школа двух коридоров». Право на поступление в вуз дает только гимназия или лицей, и выпускной экзамен приравнивается к вступительному. Окончание же вуза открывает путь в элиту. Даже после всех реформ в гимназии в основном попадают дети из политической, экономической и культурной элиты. В США результаты тестирования учитываются при приеме в большинство университетов и колледжей, но наряду с другими факторами: средним баллом аттестата, портфолио достижений, характеристиками и результатами собеседования. Но и здесь выходцы из семей высшего и среднего класса, которые учатся в частных школах, гораздо лучше справляются с тестами, чем выпускники бесплатных государственных и низкокачественных «public school».

В России аттестаты всех школ дают одинаковые права. Вузы в силу узкоспециальной направленности даваемого в них образования нуждаются во вступительных экзаменах, чтобы выяснить, сможет данный конкретный абитуриент освоить программу данного вуза. «Единый общенациональный экзамен им противопоказан (с. 213)». Кроме того, на Западе нет плавающего минимального балла, ежегодно устанавливаемого министерством, чтобы регулировать общее количество поступающих в вузы, а также количество

абитуриентов, поступающих в вузы того или иного направления. В 2011 г. минимальный балл по математике равнялся 24 из 100; между тем в советские времена четверть правильно решенных заданий означала твердую «двойку» (с. 214).

Вторая масштабная реформа 2000-х годов была связана с вступлением России в Болонскую конвенцию. Здесь, как и в случае с введением ЕГЭ, и сторонники, и противники реформы были убеждены, что власти просто переносят на российскую почву западную культурную матрицу. На самом же деле в результате возник новый тип раздаточного вуза, требующий меньше расходов со стороны государства и гораздо в большей степени подчиненный государству.

На Западе бакалавриат – подготовка к магистратуре, которая дает более глубокое специализированное образование и может рассматриваться как некий аналог прежнего российского высшего образования (специалитета). Бакалавриат же дает, в сущности, лишь общее высшее образование. Он готовит образованных людей с широким кругозором и минимальной специализацией, как правило, для сферы бизнеса. Но именно поэтому бакалавру легко сменить профессию, что с точки зрения рынка является достоинством. «У нас сохранилась наша традиционная модель: специалитет – аспирантура. Только специалитет ужали до четырех лет, и теперь он называется бакалавриат (за счет утери значительного количества часов и качества подготовки специалистов), а аспирантуру, наоборот, растянули на пять лет, и теперь она имеет два цикла: магистратуру, которая завершается защитой “пробной” магистерской диссертации (два года), и собственно аспирантуру, которая завершается защитой “настоящей” кандидатской диссертации (три года)» (с. 219).

На Западе дисциплины по выбору составляют 30–40% от общего числа дисциплин, у нас – не более 20%, но и то лишь в теории. Реальные возможности свободного выбора гораздо меньше, в силу гораздо более жесткой регламентации учебных программ и гораздо более ранней специализации на бакалавриате. Академическая мобильность, т.е. свободный переход из одного вуза в другой, превращена в ресурс, которым распоряжается администрация вузов. «В реальности Болонская реформа разрушила те механизмы компенсации, которые существовали в советском вузе и обеспечивали талантливым студентам возможность избежать унифицирующей дисциплины» (с. 234).

В одном пакете с Болонской реформой была введена балльно-рейтинговая система (БРС) и учебно-методические комплексы (УМК). БРС ориентирует на работу в аудиториях, а не дома или в библиотеке. Она позволяет не отчислять ту массу студентов, которые являются случайными людьми на данном факультете. От них требуется лишь подчинение учебной дисциплине. С другой стороны, она снимает с преподавателя груз нравственной ответственности за поставленные «липовые» оценки.

Если БРС введена для контроля над учебным трудом студентов, то предназначение УМК – контроль над педагогическим трудом преподавателей. Выборы ректора стали во многом формальностью, а МГУ и СПбГУ лишились даже формального права выбирать себе ректоров – в обмен на повышенное финансирование и ряд других привилегий.

В 1990-е годы понятие «университет» в России настолько расширилось, что практически утратило смысл. Возникает феномен «технического университета» (бывшего технического института с довеском гуманитарного факультета) и «классического университета» (вуза, имевшего статус «университета» в советские времена). В 2000-е годы государство начало искать новый облик университета (отсюда создание федеральных университетов и научно-исследовательских университетов (НИУ)), руководствуясь не столько объективными нуждами, сколько репутационными соображениями. «Перед нами вновь раздаточный вуз в раздаточном обществе. И государство пытается сделать его эффективным по правилам раздаточного общества – раздачей финансов и льгот» (с. 262). Критерии, выбранные Министерством образования для выявления степени эффективности вуза, вызывают лишь недоумение.

Сама сущность раздатка высшего образования состоит в том, что вузы данного типа не продуцируют новое научное знание, а лишь раздают имеющееся. При нынешней нагрузке в 900–1000 часов в год времени для научной работы просто не остается. «Деграция нашей высшей школы <...> вполне закономерна и попытки реформировать ее по западным образцам заранее обречены на провал» (с. 267).

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И. Пешков

F1, ИЛИ КНИГА ДОКАЗАТЕЛЬСТВ: ТЕОРЕМА ШЕКСПИРА КАК ЛЕММА АВТОРСТВА*

Известный шекспировед и переводчик Игорь Валентинович Пешков (р. 1957 г.) поставил в названии своей книги символ «F1», что означает «The First Folio» (Первое фолио), т.е. пьесы Шекспира, впервые собранные вместе и в 1623 г. изданные в формате «in folio» (полный типографский лист бумаги, согнутый пополам). Слова «лемма авторства» в заглавии означают: «утверждение, необходимое в цепи логических утверждений для доказательства некоторой теоремы», т.е. доказательство авторства¹.

Реферируемая монография состоит из введения, шести глав и заключения. В первой главе говорится о способах формирования литературного авторства накануне Нового времени. Излагается прежде всего смысл, сущность категории «авторство», а также говорится о переходе от анонимности к псевдонимности. Хотя И. Пешков называет Уильяма Шекспира «первым современным автором» (с. 20), категория авторства в нынешнем понимании появилась лишь в начале Нового времени. Даже Джованни Боккаччо, известный поэт Средних веков и первый поэт Возрождения, не может все-таки считаться автором в понятиях Нового времени. Стоит также вспомнить и о том, что в названии поэмы Данте «Божественная комедия» появилось слово «божественная» гораздо

* Пешков И. F1, или Книга доказательств: Теорема Шекспира как лемма авторства. – М.: РИПОЛ классик, 2015. – 576 с. – (Парадоксы и доказательства).

¹ Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1980. – С. 282.

позже, от читателей, которые высоко оценили талант поэта. А что касается У. Шекспира, то вопрос об авторстве Великого барда подробно выясняется в реферируемой работе.

Во второй главе монографии речь идет об основаниях проблематизации авторства Уильяма Шекспира, т.е. о гипотезах по поводу псевдонима. И. Пешков пишет о ряде фактов и об их интерпретации. Как известно, шекспировский канон составляют более 36 пьес, 154 сонета и несколько поэм. Они считаются написанными человеком, родившимся в городе Стратфорд на реке Эйвон в 1564 г. и скончавшимся там же в 1616 г. Выясняется, был ли Шекспир актером и был ли актер Шекспир драматургом. Приводятся написания его имени, как вне литературного контекста, так и в литературном контексте: Shakespeare, Shakespere, Shakespear? Shakspeare, Shaxpere, Shaksper и др. Нынче же мы имеем только одно написание: Shakespeare.

Автор реферируемой монографии полагает, что «Шекспир» – это «либо псевдоним, либо публичное имя человека (или группы лиц), оставившего (или оставивших) нам шекспировский канон» (с. 112). И. Пешков считает, что подлинное имя человека, которому большинство шекспироведов долгое время приписывали и продолжают приписывать имя «Шекспир», следует читать «Шакспер».

Претендентов на роль Великого барда Уильяма Шекспира достаточно: Френсис Бэкон, Кристофер Марло, Томас Кид, Эдвард де Вер, Филипп Сидни, Бенджамин Джонсон (с. 116). Доказать же тождество Шекспира из Стратфорда и барда Шекспира логически невозможно, считает И. Пешков.

В третьей главе рассказывается об обозначении авторства на титульных листах произведений. В частности, речь идет о книгах «in quarto» и Первом фолио¹. Шекспировские кварто – это книги, изданные в 1593–1622 гг. Первой вышла поэма «Венера и Адонис», затем появились еще 24 книги. Три пьесы в них отнюдь не всеми единодушно признаны шекспировскими. Затем говорится об их переизданиях вплоть до выхода в свет Первого фолио (1623). Это и анонимные издания, и имеющие авторство. На последних ставилось имя William Shake-speare (или без дефиса). Нынешнее

¹ In quarto, т.е. кварто – формат книги в ¼ долю листа.

общепринятое имя Великого барда появилось на обложках четырех книг в 1600 г. и утвердилось (с. 191).

После выхода в свет Первого фолио Шекспир стал числиться автором еще 23 пьес. Фактически Первое фолио формирует корпус шекспировской драматургии. На титуле издания помещен портрет писателя, гравюра Дройсхута (с. 206). Титульный лист гласит: «Мастера Уильяма Шекспира комедии, хроники и трагедии». В книге также помещено обращение Бена Джонсона (1573–1637) «К читателю». Первое фолио входит в десятку самых дорогих книг в мире, причем точный тираж его неизвестен. В наши дни, в 2001 г., на аукционе Сотбис один экземпляр его был продан за 3 млн 750 тыс. фунтов стерлингов.

Было издано еще три фолио, но особое значение имеет именно Первое фолио, поскольку по-настоящему знаменитым Уильям Шекспир стал только после выхода в свет этого издания. Чрезвычайно интересен и сборник «Шекспировы сонеты» («Shake-speares sonnets»), вышедший в 1609 г. В этом издании последний колонти-тул (надпись над текстом) как бы содержит имя лорда Эдварда де Вера, считает И. Пешков (с. 227). За год до сонетов был опубликован «Король Лир», на титульном листе которого стояло имя M. William Shak-speare, что дало И. Пешкову полное право часто называть Шекспира «Шакспером». Титульный лист этого издания, по мнению И. Пешкова, дает возможность предположить, что автором был Эдвард де Вер, 17-й граф Оксфорд (с. 234–235).

В 1611 г. появилась книга «Кориэтовы нелепости» («Coryats Crudities»), в которой описывается пародийная фигура некоего Томаса Кориэта. Книга похожа на Первое фолио тем, что портрет ее автора (или псевдоавтора) помещен на титульном листе. И. Пешков рассматривает ряд книг, дающих портреты авторов, вовсе эти книги не писавших, и приходит к выводу, что автор Первого фолио есть фактически псевдоавтор. Ведь в обращении к читателю Бен Джонсон прямо сказал: «Опубликовано в соответствии с верными подлинными рукописями». Такая конструкция неизменно вызывает вопрос: «А что, могут существовать рукописи не верные, но подлинные, или верные, но не подлинные?» (с. 264).

В четвертой главе приводится биография Эдварда де Вера, 17-го графа Оксфорда (1550–1604). В Лондоне, в Национальной портретной галерее есть и его портрет (художник неизвестен) (с. 288). Эдвард де Вер был придворным, сочинял лирические стихи и пи-

сал драмы. Стихи сохранились, а драмы под вопросом. О том, что Эдвард де Вер и был Уильямом Шекспиром, имеется намек в памфлете Роберта Грина «На грош ума...», вышедшем в 1592 г. И. Пешков доказывает, что Роберт Грин и был Эдвардом де Вером, вернее, что это был дошекспировский псевдоним последнего (с. 331)¹. Известное всем нам имя «Шекспир», т.е. «потрясающий копьем», есть имя «полусобственное, полуприлагательное», пишет И. Пешков (с. 325). На обложке памфлета Р. Грина изображена маска льва, а на одном из гербов Эдварда де Вера имеется лев, который машет копьем. Это может быть и ключевым моментом для решения шекспировского вопроса, но и всего лишь гипотезой.

В пятой главе приводятся аналогии между жизнью Эдварда де Вера и сюжетами трагедий «Ромео и Джульетта» и «Гамлет». Точно то же происходит и с сюжетами других шекспировских пьес. Рассмотрев более десяти из этих пьес, И. Пешков приходит к следующему выводу: «Какие-то принципиальные вещи нельзя придумать или позаимствовать, их можно только пережить... И отразить в магическом зеркале искусства» (с. 473).

Наконец, в шестой главе «Авторство как подпись (цифровой сигнал об имени автора шекспировского канона)» подробно разъясняется, почему И. Пешков поддерживает версию, что автором произведений Уильяма Шекспира был Эдвард де Вер. К такому заключению И. Пешков пришел давно в своих работах. Но, конечно, *абсолютного* доказательства того, что Эдвард де Вер скрывался под псевдонимом Уильям Шекспир, по-видимому, найдено быть не может (с. 476). Как и не имеет *абсолютного* доказательства вариант авторства Френсиса Бэкона.

Рассматривается надпись под памятником Шекспиру в стратфордской церкви Святой Троицы. Это две строчки по-латыни и шесть строк английского текста. По-разному переводя эти тексты на русский язык, И. Пешков приходит к выводу о том, что они являются тайнописью, сообщающей, что «Шекспир – это не тот, кто лежит в стратфордской церкви» (с. 482). Далее анализируется *цифровая подпись* на последней странице Первого фолио. *Это цифра 993*, которая расшифровывается при помощи нумерологической системы, берущей начало еще от Пифагора. Латинскому

¹ В литературной энциклопедии имеется статья о Р. Грине.

алфавиту по порядку приписываются числовые значения: вначале единицы, потом десятки и, наконец, сотни.

На предпоследней странице Первого фолио 1623 г. издания стоит номер 398. Следовательно, последняя страница должна была бы иметь номер 399. Если 993 не является опечаткой, то расшифровка букв в имени Edward de Vere дает именно это число.

«Сам Эдвард де Вер или кто-то из его последователей, напрямую причастных к изданию Первого фолио, сочли своим долгом зашифровать имя на последней странице» (с. 511). Эта цифра может означать только имя основного создателя шекспировского канона, заключает автор монографии.

И.Л. Галинская

ВЕЛИКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ О ЛЮБВИ

Издательский дом «Комсомольская правда» и московское издательство «Директ-Медиа» с 2015 г. начали выпускать знаменитые, великие произведения о любви. Это творчество русских классиков и переведенные на русский язык произведения классиков мировой литературы.

Первая книга из этой серии была предложена любителям литературы фактически бесплатно. Вы покупали в киоске свежий номер газеты «Комсомольская правда», а в нее был вложен небольшой томик произведений Николая Михайловича Карамзина (1766–1826)¹. В этом сборнике публикуются пять прозаических произведений нашего классика и 34 стихотворения.

Повесть «Бедная Лиза» хорошо известна всем россиянам, окончившим среднюю школу. Ведь эту повесть изучали на уроках литературы, когда речь шла о Н.М. Карамзине как основателе русского сентиментализма.

В повести «Наталья, боярская дочь» действие происходит в древние времена. В ней идет речь о боярине Андрее Матвееве и его дочери Наталье. Она тайно обвенчалась со своим любовником Алексеем. Когда Наталья увидела в церкви прекрасного молодого человека в голубом кафтане, она подумала с затрепетавшим сердцем: «Вот он!..» Можно предположить, что А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» повторил эту сцену. Ведь в письме Татьяны к Онегину сказано:

*Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила:
Вот он!*

¹ Карамзин Н.М. Бедная Лиза. Повести и стихотворения. – М.: Комсомольская правда: Директ-Медиа, 2015. – 192 с.

Повесть «Прекрасная царевна и счастливый Карла» сам Н.М. Карамзин определил так: «Старинная сказка, или Новая карикатура» (с. 72). В ней прекрасная царевна не желает выходить замуж ни за одного из царевичей, которые приезжают свататься. Она полюбила безобразного придворного карлика «с горбом наперед, с горбом назад» (с. 80). Царь был добрым человеком и благословил их брак.

Рассказ «Сиерра-Морена» повествует о том, что в цветущей Андалузии, где течет река Гвадалквивир и возвышается гора Сиерра-Морена (Черная гора) рассказчик увидел прекрасную Эльвиру, которая любила юного Алоиза. Юноша плыл на корабле, который погиб в пучине моря. Эльвира страдала, соорудила медный памятник и «каждый день орошала его жаркими слезами» (с. 86). Рассказчик полюбил ее, и она ответила ему взаимностью. Когда же они шли к алтарю, чтобы стать мужем и женой, явился Алоиз, которого спасли и долго держали в рабстве алжирцы. Обвинив Эльвиру в вероломстве, Алоиз вонзил в свою грудь кинжал и упал мертвым. Так он решил отомстить Эльвире за измену – своей смертью. Она погребла несчастного Алоиза на том месте, где оплакивала некогда его смерть, оказавшуюся мнимой, и ушла в монастырь, где и скончалась.

Повесть «Юлия» рассказывает о судьбе красавицы, которую перед самой свадьбой оставил князь, ее жених. Юлия затем вышла замуж за другого и они были счастливы. Заканчивается повесть афоризмом: «Удовольствие счастливых супругов и родителей есть первое из всех земных удовольствий» (с. 114).

Все публикуемые в сборнике стихотворения Н.М. Карамзина так или иначе посвящены любви. Приведем несколько строчек из стихотворения «Весеннее чувство»:

*Любовь! Везде твоя держава:
Везде твоя сияет слава;
Земля есть твой огромный храм.
Тебе курится фимиам
Цветов, и древ, и трав душистых,
На суше, на водах серебристых,
Во всех подсолнечных странах,
Во всех чувствительных сердцах! (с. 141)*

На обложке книги сообщается о том, что в ближайшее время будут изданы сочинения более десятка иностранных классиков мировой художественной литературы: от романа «Королева Марго» Александра Дюма до героической комедии «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана.

И.Л. Галинская

ДЕНЬ ПОЭЗИИ

21 марта 2015 г. отмечался Всемирный день поэзии. В России весь 2015 год объявлен Годом литературы. Известный литературовед Вадим Кожин (1930–2001) рассказывал, что первоначально поэзией именовалось вообще искусство слова, но в нем вплоть до Нового времени преобладали стихотворные формы и близкие к ним ритмико-интонационные сюжеты¹.

Во времена Античности, Средневековья, Возрождения и классицизма создавались при помощи стиха эпические поэмы, трагедии, комедии и различные виды лирики. «Необычная организация речи, присущая стиху, выявляла, удостоверяла особую значимость и специфическую природу высказывания» (с. 779).

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) полагал, что все словесные художественные произведения должны произноситься, декламироваться и петься. Начиная с XVIII в. происходит утверждение художественной прозы, но поэзия отнюдь не отмирает, хотя отходит на второй план. *Сонет, рондо, газель, танка* (короткая песня в японской поэзии) уступают место более свободным формам рифмы – *дольнику, тактовику*² и *акцентному стиху*, когда в стихотворном произведении появляются разговорные интонации.

В поэзии XX в. (А. Блок, В. Маяковский, Р.М. Рильке, П. Вальери и др.) возникает усложнение художественного смысла. В. Кожин полагал, что многие прекрасные стихи, если их переложить прозой, окажутся почти ничего не значащими, ибо их

¹ Кожин В.В. Поэзия и проза // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 778–781.

² Например, «Песни западных славян» А.С. Пушкина.

смысл создается главным образом самим взаимодействием стихотворной формы со словами (с. 779).

В наше время поэзия, хотя и лирическая, но постоянно проникает в сущность исторических и современных событий. Так, Владимир Маяковский сказал в своей поэме «Во весь голос»:

*Заглуша
поэзии поток,
Я шагну
через лирические томики,
Как живой
с живыми говоря.*

Итак, поэзия — это не только «музыка для души», но и рассказ о том, как «звезда с звездою говорит».

И.Г.

Н. Казакова

**«ТЫ ПОБЕДИЛ МЕНЯ, УЖАСНЫЙ ХОХОЛ!»
РОЗАНОВ И ГОГОЛЬ***

«Через всю мою деятельность проходит борьба с Гоголем» – пишет В. Розанов. Действительно, ни о ком с такой яростью и страстью не писал Розанов, никого так грозно не обвинял и ни о ком не сказал он столько горьких и безотрадных слов. Впервые Розанов дает критический анализ творчества Гоголя в статье о Достоевском. Именно с Гоголя, по мнению Розанова, начинается то презрение к душе человеческой, которое будет присуще сатирическому направлению в русской литературе. И если Грибоедов смеялся лишь над московскими обывателями, то «...Гоголь дал право каждому русскому хохотать над Россией». Большинство читателей и критиков приняло гоголевские «Мертвые души» за социальное обличение пороков николаевской России, так и не поняв сути его смеха, за которым, на взгляд Розанова, скрывался ужас небытия. Истинным миром творчества Гоголя и движущей силой его мастерства, по мнению Розанова, является искажение действительности. Доминирующая идея писателя «...Истина, что человек может только презирать человека» поражает Розанова цинизмом вывода. И уж вовсе как приговор писателю звучат слова публициста о том, что, обладая фантастическим воображением, Гоголь развратил души своих читателей и разорвал привычную канву жизни. Называя его «гением разложения», Розанов стремился доказать, что Гоголь не просто ненавидел Россию, но способствовал ее гибели. Гоголь создал карикатуру России, превратив в анекдот

* Казакова Н. «Ты победил меня, ужасный хохол!». – Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2014/Nomer4/Kazakova1.php>

русскую действительность. «Нигилизм немыслим без Гоголя и до Гоголя», – пишет Розанов о влиянии писателя.

Едва ли не больше всего в Гоголе Розанова раздражает смех. Здесь надо отметить своеобразное отношение к смеху самого Розанова. Смех для него не просто воплощение отрицания всего для него дорогого, но мистическое олицетворение другого мира. Для Розанова смех – неотъемлемая часть сатанизма. Смех для него проявление самого низменного, что есть в человеческой душе, а сатира, по его словам, «происходит из ада и преисподней». При этом как Розанова ужасает смех, Гоголя ужасала роль сатирика земли русской, навязанная ему революционно-демократической критикой. Писатель видел свое предназначение в нравственном подвиге и молитве.

Столь отрицательно относясь к смеху, Розанов видит в Гоголе воплощение ада: «В нем был легион бесов», – перефразирует Розанов Евангелие от Луки, давая определение писателю. Сомнение вызывает у мыслителя и религиозность писателя. Болезненно-мнительный Гоголь, испытывая страх смерти, искал успокоения в христианстве. Розанов же был убежден, что причина душевных терзаний писателя в метаниях между язычеством и христианством, в страхе перед религией. Розанов верно подметил, что Гоголь шел к религии через страх, а не через любовь. Но публицист не верит в нравственное перерождение, видя в этом лицемерие Гоголя, потому что тот «...демон, хватающийся боязливо за крест».

В попытках разгадать Гоголя Розанов даже обвинял его, правда, гипотетически, в некрофилии. Не обошел он также и половой вопрос, который являлся одним из самых важных для мыслителя. Розанов резко критиковал христианство за аскетизм и безбрачие. Как известно, его работы на эту тему были запрещены Святейшим синодом. Преклонение Розанова перед фаллосом – это воспевание Жизни и торжество Добра и Света. Розанов предполагал сексуальную патологию Гоголя и считал, что может «одолеть Гоголя» фаллизмом. «Ведь тот совсем без фалла». Воспринимая Гоголя как посланника Тьмы, сеющего разложение и смерть, он пробовал противопоставить ему жизнь, ведь «...у Гоголя поразительное отсутствие родников жизни – и “все умерло”».

Попытка выявить основу гоголевского демонизма в творчестве привела мыслителя к выводу о специфике душевного состояния писателя. Ссылаясь на Платона, Розанов предполагал наличие бе-

зумия у некоторых выдающихся людей, приводящего их к глубоким откровениям в жизни. Гоголь, по его мнению, обладал этим метафизическим качеством. В нем с детства «...жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось “вовсю”...». Это безумие трансформировалось в его душе в метафизическую тоску и определило специфические черты его творчества. Он лишил Россию всего величественного и монументального, считает Розанов, потому что все поверили в ирреальный, извращающий действительность мир Гоголя, как в единственно верный, и никто не смог противостоять этому. Он считал, что художественное своеобразие Гоголя настолько велико и сильно, «...что невозможно забыть ничего из сказанного Гоголем, даже мелочей, даже ненужного. Такою мощью слова никто другой не обладал». Но так же, как за зловещими карикатурами Гоголя нет ничего живого, мертво и его слово, убежден Розанов. У Гоголя слово статично так же, как и его герои, его текст не развивается, он лишь лепит форму, в которой нет ощущения жизни. Болезненное воображение писателя творит «второй мир поверх действительности и к этому второму миру силится приспособить первый». Нельзя согласиться с этим высказыванием Розанова, ибо он не просто обедняет и унижает творчество Гоголя, но и всю мировую литературу в целом. Творческий процесс неподвластен реальности, он всегда иррационален и глубоко субъективен. Фантазмагии Гоголя, воплощенные в сугубо ему присущие гротескные формы, лишь подтверждают его гениальность.

Розанов пытался противостоять клевете Гоголя на Россию, пытался развернуть русскую литературу к идеалу, увести ее от иронии и ядовитой сатиры. Но это не возымело должного воздействия на русское общество, которое было уже безнадежно отравлено произведениями Гоголя, как полагал Розанов. Розанов до конца своих дней считал Гоголя нигилистом и клеветником, самодовольным лжецом, обладающим дьявольской силой убеждения.

Революция 1917 г. привела Розанова не только к полному краху его убеждений, но и не разрешила новых противоречий, возникших по отношению к писателю. С одной стороны, – Гоголь способствовал, по его мнению, семнадцатому году, с другой – Розанов отчетливо осознал его правоту. С горечью он понимает всю ненужность своей «защиты» России от писателя и принимает свое

поражение: «Я всю жизнь боролся и ненавидел Гоголя и в 62 года думаю: “Ты победил меня, ужасный хохол!”» Именно Гоголь первый увидел «преисподнее содержание» русской души. Революционная действительность показала Розанову всю тщетность его жизненных устремлений и разбила его уверенность не только в столпах русской государственности, но и в русском народе, истинное лицо которого он мог наблюдать в Петрограде 1917–1918 гг.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Сильвия Зассе

«МНИМЫЙ ЗДОРОВЫЙ»: ТЕАТРОТЕРАПИЯ НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ ВОЗДЕЙСТВИЯ*

Л. Толстой – отличный пример удачного «театра для себя», пишет Н. Евреинов в статье «Театротерапия», опубликованной в 1920 г. в журнале «Жизнь искусства». В отличие от «мнимого больного» Мольера Толстой «разыгрывал роль здорового, будучи больным, и разыгрывал не хуже, чем настоящий актер». Согласно Евреинову, Толстой, в качестве «мнимого здорового», показал терапевтическое воздействие самовоображения в жизни.

Вероятно, Евреинов обыгрывает тот факт, что поведение Толстого на частной сцене совершенно расходится с концепцией искусства, разработанной им в трактате «Что такое искусство?» Толстой пишет, что искусство может быть действенным лишь в том случае, когда оно исходит из искреннего чувства, а не его имитации или симуляции перед собой или другими. Толстой концептуализирует свою эстетику, основываясь на феномене «заражения» как механизма, контролирующего воображение человека и приводящего к бесцельному возбуждению.

* Зассе С. «Мнимый здоровый»: Театротерапия Николая Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/397248>

Уже сам выпад против толстовского понятия искусства, которое, по мнению Евреинова, опровергается «театром» в жизни самого Толстого, является указанием на центральную идею в концепции Евреинова: инстинкт театральности в жизни вне четко обозначенной театральной сцены. Евреинов даже считает, что игра и актерство могут иметь лечебный эффект.

Впервые идеи о связи театра и терапии Евреинов высказывает уже в 1908 г. в рамках своей концепции монодрамы. В монодраме имеет место постановка (инсценировка) Себя и его воображаемых и символических конфликтов. В монодраме Евреинова «В кулисах души» выступают, в соответствии с теорией психофизиологии В. Вундта, 3. Фрейда и Т. Рибо, «Я 1-е (рациональное начало души), Я 2-е (эмоциональное начало души), Я 3-е (подсознательное начало души)». Автор пишет, что действие происходит в душе и занимает только 1/2 минуты. Поэтому Евреинов называет монодраму «спектаклем внешним в соответствии со спектаклем внутренним». Такая концепция предполагает, что зритель идентифицирует себя с Другим, действующим от его имени на сцене. Согласно Евреинову, «монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажечь его жизнью, т.е. чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы».

В то время как действие монодрамы, позволяющее зрителю заглянуть в реальный, вымышленный и символический мир Другого, все еще происходит на сцене, в последующих театральных концепциях Евреинова возникает иная «сцена», которую он называет «жизнью». В «Театре для себя», который Евреинов разрабатывает с 1916 г. и где высказывает свои основные идеи театротерапии, он превозносит преимущества индивидуальной сцены перед общественной. На личной сцене эстетический опыт иллюзии пережитого, т.е. чужого, кажущегося (мнимого) переживания, превращается в инсценировку собственной фантазии.

В «Театре для себя» изменяется концепция воздействия и связанная с ней целительная сила, порожденная катарсисом. Евреиновская концепция воздействия развивается от постановки воображаемого собственного Я – театральной исповеди – в монодраме в театр собственного Я воображаемой идентичности и в осуществление воображаемого собственного Я на частной сцене. Таким об-

разом, каждый должен имитировать или играть то, что он придумал, не отождествляя себя с тем, что он играет. Преображение собственного Я основывается на превозможении и освобождении от парадигмы идентификации. Евреинов считает, что Толстой имел успех не потому, что ему на самом деле казалось, что он здоров, или потому, что он заставлял себя верить в это, но потому, что, играя роль здорового, он не мог отождествить себя с болезнью. Возможность постоянно быть кем-то другим помогает, по мнению Евреинова, быть «подлинным», оставаться самим собой.

В размышлениях о театротерапии Евреинов оговаривает ранее использованные им понятия, однако придает им на этот раз медицинское толкование. Речь идет о понятиях преобразования и инстинкта превозможения. В начале статьи о театротерапии Евреинов задается вопросом, почему врачи при переутомлении и слабости советуют сменить обстановку. Медики, согласно Евреинову, объясняют это воздействием «перемены климата», новых жизненных условий и т.д. Но почему же тогда через несколько недель на чужом, новом месте вновь возникают та же самая слабость и переутомление, спрашивает Евреинов. И почему смена климата на самом деле приводит к исцелению? Исцеление приходит не от отдыха, климата или воздуха, а от *чар театра, от акта преобразования* себя и окружающего мира. «Чары театра» – в том, что на новом месте чувствуешь себя сначала как на театральном спектакле:

«Вы в Италии – хотите, не хотите – а будете первое время смотреть на площади, дома, улицы, памятники, на все, представшее там перед вами, как на ряд декораций волнующих своею новизной, будящих в вас и распаляющих уснувший было и заглодевший инстинкт преобразования».

Воспевать в 1920 г. силу преобразования как средство терапии представляло собой в некотором смысле иронию по отношению к реализму игры, на котором все жестче настаивала постреволюционная концепция искусства. Евреинов стремится достичь катарсиса путем преобразования, что противоречит не только социалистическому пониманию искусства, но и классической эстетике. Он хочет вызвать катарсический, лечебный эффект иным путем. Евреинов считает, что катарсис вызывается нечестным обменом: все эстетические воздействия нуждаются в пассивном зрителе, воспринимающем эстетические раздражители.

Согласно Аристотелю, трагедия освобождает от страстей, возникающих в момент отождествления зрителей с героями пьесы. Одновременно тех же самых зрителей заманивают на «арену преступления», говорит Евреинов. Он считает, что арена преступления обогащается всеми видами игры, которые и представляют собой искусство театра: симуляция, роли, маски. Именно поэтому Евреинов и отрицает аристотелевский катарсис, ведь театр трагедии, представляя преступление, призывает зрителя к *идеальной участию* и втягивает обманным путем его возбужденный дух в глубины заразительно сыгранного преступления, не позволяя ему самому воспользоваться средствами этой трансгрессии. Аристотелевская театральность так же, как и преступление, является качеством человека, от которого тот должен быть очищен, считает Евреинов. В этом смысле *вид игры*, театральное преображение, ложь, симуляция уже давно связывались с преступлением. Преображение с самого начала оказывается под подозрением. В еврейновской концепции театральность, творческое преображение каждого в какой-либо другой роли, является одним из законов человеческой деятельности. Евреинов приходит к разрешению конфликта, заменяя свою нелюбовь к пассивному катартическому опыту *катарсисом действия*. Он упраздняет зрителя. Катарсис воздействует теперь только на эффект преображения. Таким образом, ликвидация зрителя разрушает логику воздействия, основанную на коммуникации между произведением искусства и зрителем, наблюдателем, читателем.

В отличие от аристотелевского катарсиса *катарсис действия* Еврейнова направлен на переживание ситуации. Поэтому его концепт катарсиса оказывается намного ближе фрейдовской идее последующего проживания, чем аристотелевской концепции последующего сопереживания ситуации Другого.

Непосредственно по фрейдовской идее «проговаривания» румынский психолог Я. Морено разрабатывает с 1924 г. теорию катарсиса как терапевтического средства в театре-импровизации. От «проговаривания» Морено переходит к «проигрыванию». Позднее он использует катарсис действия, «проигрывание» как средство психотерапии в созданном им в 1935 г. театре-психодраме, а в последующие годы эта концепция применяется в социальной психологии и психотерапии.

Евреинов предвосхитил театр-импровизацию. В тексте «О новой маске» Евреинов пишет о приеме «авто-био-реконструкции», использованной им в школьной постановке. Но в отличие от Морено и Фрейда телотерапия Евреинова необязательно основывается на повторном переживании нерешенной проблемы, которая должна быть снята игрой, ее лечебный эффект достигается единственно возможностью преображения, инстинктом театральной игры. У Евреинова само вытеснение театрального инстинкта и отрицание желания к перевоплощению являются симптомом, от которого необходимо избавиться. В отличие от терапии Фрейда его телотерапия направлена не на желание пережить что-либо дважды, а на возможно еще более «горячее» желание испытать что-либо посредством игры. Таким образом, терапевтический эффект направлен не на понимание и повторение не получившей разрешения проблемы, а на ненасытное желание сыграть другую роль или оказаться в определенной ситуации.

Это желание описывается Евреиновым в тексте «Про», содержащем концепцию написанного в 1916 г. «Театра для себя».

«Искусство “театра для себя” есть в сущности упорядочение, и именно в смысле искусства, того общераспространенного (в силу инстинкта театральности, присущего каждому) явления, которое известно отчасти под названием “дарового представления”, или под такими выражениями, как “ломать комедию”, “Петрушку валять”, “сделать сцену” и пр., отчасти же под видом тех часто встречающихся искусственно-“жизненных” положений, при которых кто-либо ставит себя в условия зрителя, а других в условия лицеведей, или наоборот, или в условия того и другого».

Евреинов приводит примеры такого «театра для себя», известные ему по кругу своих друзей. Его приятель М.В. Бабенчиков «иногда развлекается таким образом: берет извозчика и катается по городу, наблюдая несущиеся ему навстречу дома, толпы людей, экипажи... Это у него называется „живым кинематографом“».

В «Театре для себя» Евреинов разрабатывает теоретическую, прагматическую и практическую концепции претворения в жизнь «самотеатра», соответствующего требованиям преображения и игры. «Театр для себя» сменил монодраму. В «Театре для себя» речь идет не о театральной драме и событиях за кулисами души, а о попытке осознать вымысел на частной сцене. Главный тезис Ев-

реинова заключается в том, что театральный инстинкт преобразования преэстетичен, отчасти антиэстетичен. Следование этому инстинкту делает возможной трансгрессию и нарушение границ в рамках театра жизни, в то время как традиционный театр и театральный инстинкт попадают под подозрение. Евреинов убежден в том, что в общественном, первоначальном театре актер и зритель заключили договор, согласно которому театральный инстинкт уже был частью преступления, от которого должна была быть очищена и за который должна была быть наказана публика. Терапевтический эффект, на который рассчитывает Евреинов, предполагает, что театральный инстинкт изымается из логики преступления. Это возможно, только если изменится логика воздействия театральной эстетики. Театр должен быть очищен от катарсиса, направленного на пассивное переживание, основанного на идентификации с аффектами Других.

Наконец, в здоровье или исцеление можно даже сыграть – именно такой диагноз поставил Толстому Евреинов. При этом речь идет не о том, чтобы обмануть самого себя, а в том, чтобы испытать на себе чары выздоровления. Руководство по игре в такой театр, названный Евреиновым «Выздоровливающим», автор дает в практической части своего трактата. Евреинов предлагает разыграть сцену утреннего посещения «больного» специально нанятым врачом, который после тщательного осмотра говорит ему и его сиделке, что состояние здоровья «пациента» улучшилось, но необходимо еще некоторое время соблюдать постельный режим. В конце постановки Евреинов просто задает читателю вопрос: «Не правда ли, обворожительно, когда за вами ухаживают, нянчатся с вами и подчеркнуто-демонстративно берегут ваше здоровье?»

Анализ катарсиса у Евреинова является еще одним способом критического подхода к приемам воздействия. Так, Б. Брехт стремился показать воздействие, не совершая его, а Вяч. Иванов, напротив, пытался перенести катарсис из «чистой эстетики» в «область терапевтической и религиозной медицины». Можно сказать, что в театре и искусстве авангарда художники стремились устранить связь между семантикой, аффектом и воздействием. Отчасти они использовали с этой целью новейшие исследования в области медицины, психологии и физиологии своего времени.

Еще одним примером исследования в области отношений физио-психологических и эстетических реакций является книга

Л. Выготского «Психология искусства». Выготский считал, что эстетический анализ возможен только с помощью специфических психологических средств, для которых произведение искусства – система раздражителей, организованных автором для вызова эстетической и эмоциональной реакции. На материале фабулы, трагедии и повести Выготский показал, что на уровне формальной конструкции конкретных произведений художники конституируют искусство как эстетическую аффективную реакцию. Выготский заявляет, что в психике воспринимающего лица возникают противоречия между формой, содержанием и материалом. Всякое художественное произведение заключает в себе, по его мнению, «неприменно аффективное противоречие, вызывает взаимопротивоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению». Выготский анализирует этот процесс на различных уровнях и определяет стратегию искусства как уничтожение содержания формой, которое он называет катарсисом. Другими словами, закон эстетических реакций основывается на принципе катарсиса. Хотя нам очень мало известно о процессе катарсиса, пишет Выготский, «мы все же знаем о нем самое существенное, именно то, что разряд нервной энергии, который составляет сущность всякого чувства, при этом процессе совершается в противоположном направлении, чем это имеет место обычно, и что искусство, таким образом, становится сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии».

Психофизиологический интерес Выготского к катарсису является, в большей или меньшей степени, попыткой сохранить автономию художественной формы и материала. Выготский не согласен с концепцией простого переноса, возникающего в результате противоречий между содержанием и формой в соответствии с учением Толстого о заражении. Он упрекает Толстого в том, что тот свел искусство к посредничеству и понимал его как «простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством». Выготский противопоставляет толстовской концепции заражения катарсис, действующий по антитетическому принципу: через потрясение и очищение чувство превращается в свою противоположность.

Евреинов и Выготский развивают свои теории независимо друг от друга, но за свои работы по теории аффективных концепций они оба впадают в немилость как к теоретикам революцион-

ной эстетики, так и к ее противникам. Почему? С одной стороны, понимание искусства и у Евреинова, и у Выготского противоречило представлению об искусстве сторонников постреволюционной эстетики. Но с другой стороны, процесс катарсиса является принципом воздействия, который теоретикам пролеткульта и, позднее, соцреализма кажется нужным и интересным.

Евреинов развил концепцию театрализации жизни – и возникает вопрос, сыграл ли ему на руку послереволюционный театр, требовавший стереть границу между «искусством и жизнью», или речь идет о двух абсолютно разных подходах? В статьях по теории театра Евреинов приветствует новую роль театра и говорит о том, что «в настоящее время театром стали пользоваться и как средством политической пропаганды (агитационным средством)».

Но в то же время он критикует (как, например, в пьесе «Самое главное») тот факт, что новый «управляющий труппы в театре жизни», т.е. «социализм», хотя и стремится к «распределению ролей на более справедливых началах», однако обращает все свое внимание на материальные ценности, забывая о духовном и эстетическом обеднении. Поэтому Евреинов требует мастерства в искусстве игры, профессионализации актеров всех категорий. Несчастному одинокому старичку, который живет без близких и друзей, социализм не поможет, помощь придет от театра. Евреинов призывает опытных актеров «завести знакомство с подобным несчастным, прикинуться его приятелем и скрасить своей дружбой остатки его дней». Даже государственные служащие, в особенности работники спецслужб, должны, по мнению Евреинова, учиться притворяться на семинарах актерского мастерства. Совершенно бессмысленно делать вид, будто новый театр нужно сперва обустроить или придумать заново. Следует признать уже существующий театр, т.е. «притворство», и его профессионализировать.

В то время как театрализация жизни у Евреинова направлена на индивидуальное желание к преобразению, проекты театра пролеткульта стремятся в первую очередь преобразовать театр средствами реализма. Но такое преобразование театра делает невозможными все формы игры, симуляции или изменения и даже патологизирует их.

В пьесе «Самое главное», поставленной в 1920 г. в Польше, Франции, США, Италии и Испании, можно вновь обнаружить идею Евреинова о театрализации жизни. Здесь она выступает как

«скорая театральная помощь», в которой актер играет роль «милосердного мима», помогающего «разбудить лечебные иллюзии». В пьесе говорится также о манипуляции и обмане. «Самое главное» – это постановка театротерапии под руководством режиссера Параклета¹, играющего на сцене жизни еще пять ролей: гадалки, доктора Фреголи², господина Шмидта, монаха и Арлекина. В роли доктора Фреголи он представляет актерам городского театра сцену «Жизни»:

«Я антрепренер театра, в котором с точки зрения профессиональной нет решительно ничего театрального: нет декорации, нет занавеса, нет рампы и даже нет намека на суфлерскую будку. Он зовется “Жизнью”, этот замечательный театр. Прежде всего, это очень старомодный театр, с отжившими традициями, до сих пор не сыгравшейся труппой, где главные роли играют сплошь и рядом не достойнейшие, а ловкие интриганты, театр, где годами царит засилье бездарных режиссеров, где играют черт знает какой репертуар и играют плохо, не считаясь иногда ни с суфлером, ни с партнерами».

Желая улучшить свой театр Жизни, режиссер ищет в городском театре профессиональных актеров для необычной пьесы, которая должна быть сыграна в пансионате Марии Яковлевны Петровой. Доктор Фреголи считает, что в этом пансионате необходимо оказать «скорую театральную помощь», поскольку там живет несколько несчастных людей: дочь хозяйки пансиона, молодая несчастная стенотипистка, студент, который уже попытался покончить жизнь самоубийством, одинокая и озлобленная оперная певица. Для инсценировки доктору Фреголи требуются три актера: любовник для несчастной девушки, комик для учительницы и субретка для студента. Сам Фреголи играет в пьесе представителя фабрики граммофонных пластинок, хотя в реальной жизни он, Параклет, женат одновременно на трех женщинах. Играя все свои роли, он лишь пытается скрыть свой обман и уйти от ответствен-

¹ Слово «Paraklet» упоминается в Евангелии от Иоанна и переводится как «помощь», «утешитель», «помощник». – *Прим. авт.*

² Л. Фрегори (1867–1936) – итал. актер и иллюзионист, известный талантом моментального превращения на сцене. Его именем в 1927 г. был назван синдром, при котором пациенту кажется, что он узнает в чужих людях своих знакомых. Синдром Фрегори – ложные узнавания, вызванные бредом. – *Прим. авт.*

ности. «Самое главное» – это «театр для себя» для Параклета, и «театр-помощь» для несчастных из пансиона Марии Петровны.

Наряду с разговорами о правде и лжи в жизни, о воспитании как обучению ролям, о так называемой искусственной естественности, в пьесе происходят переодевания и смена ролей, которые расшифровываются в конце пьесы во время маскарада. Хотя в пьесе ведутся пространные разговоры о том, оказались ли в конце концов целебными игра и симуляция, являются ли морально оправданными розыгрыш и обман, пусть и в добрых целях, Евреинов не дает ответа на этот вопрос. В пьесе нет конца. Ссылаясь на Гегеля, сказавшего, что «при размышлении важен лишь сам процесс, а результат, напротив, – это тело, которое уже покинула живая душа», Евреинов оставляет конец открытым. Согласно своей идее о том, что сама жизнь должна превратиться в искусство, автор хочет сделать из зрителя артиста. Если же зритель отказывается, то Евреинов преподносит ему различнейшие варианты, предложенные Фреголи в конце пьесы: можно сыграть любой конец пьесы. Это касается не только пьесы на сцене, но и в жизни. Конец пьесы представляет собой не роспуск театра, не открытие истины или «исцеление» участников, а лишь то место, с которого пьесу можно играть дальше.

Предлагая финал, в котором все может быть «так или иначе», Евреинов не только делает театр более «реалистичным», ведь конец «пьесы» или действия, любого процесса, за исключением смерти, является конструктом, неизвестным и в настоящей жизни: он указывает на настоящую цель терапевтического воздействия. «Театральная помощь» должна не только вызывать иллюзии или обманывать с «добрыми» намерениями, сколько показывать постоянную способность жизни измениться в игре.

С.Г.

В.П. Даркевич

АКРОБАТЫ НА ШЕСТЕ*

В августовские календы 949 г. личный секретарь итальянского короля Беренгария – Лиутпранд отправился послом в Византию. Он миновал Павию, спустился по реке По и через Венецию прибыл в Константинополь. Император Константин оказал посланнику «неслыханный и удивительный прием». В высокий пиршественный зал, где василевс и его гости возлежали за столом, уставленным золотой посудой, призвали актеров-мимов, музыкантов и акробатов.

«Вышел один человек, который нес на лбу шест, не поддерживая его руками, в 24 фута или даже более, а на нем локтем ниже верхнего конца была перекладина длиной в два локтя. Затем привели двух нагих мальчиков – на них были только набедренные повязки. Они вскарабкались вверх по шесту и выполняли там трюки, потом, перевернувшись головой вниз, опускались по нему, а он оставался неподвижным, словно бы врос корнями в землю. Наконец, после того как один из мальчиков спустился, другой, оставшись один, продолжал выступление; это привело меня в еще большее изумление» (Лиутпранд Кремонский).

Сохранились свидетельства и о других придворных спектаклях, где пронзительно звучащая музыка сливалась с пением, пляской, эксцентрической пантомимой. На званом обеде у императрицы русскую княгиню Ольгу развлекали шуты и эквилибристы. На пышных празднествах, устроенных Мануилом I в честь сель-

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

джукского султана Арслана II, выполнял рискованное сальто турецкий акробат.

В красочные зрелища выливались интермедии на знаменитом ипподроме столицы империи, где в интервалах между забегами колесниц толпу потешали бродячие актеры. По рассказу еврейского путешественника Вениамина Тудельского, в 1161 г. в праздник Рождества Христова на ипподроме в присутствии императора и императрицы показывали «изображения всех живущих на земле племен и народов. Туда же выпускают на травлю зверей: львов, медведей, леопардов, диких ослов, а также различных птиц, – писал он. – Подобного увеселительного зрелища нет в целом мире». Собирая толпы любопытных, наполняя улицы и площади Константинополя шумным, беспорядочным весельем, гистрионы не скупились на острые словечки, а намекая на злободневные события или пародируя знатных особ, использовали язык иносказаний и аллегорий. Актеры-мимы, виртуозно владея жестом и движением, приемами гротеска и клоунады, разыгрывали смешные сценки из обыденной жизни. В импровизированных фарсах оживали «вечные» сюжеты – старые как мир: похождения неверного супруга и молодого гуляки, фиаско влюбленного старика, злключения глупого скупца, сводника или незадачливого простака. Под влиянием негреческого населения столицы мимы создали собирательные образы «араба» и «армянина». Эти представители лукавого бродячего племени приводили с собой всевозможных забавных животных. Ученые обезьяны в доспехах пародировали рыцарские турниры; собака, ходившая на задних лапах, отыскивала спрятанные предметы или вытаскивала из рядов хохотавших зрителей то «скрягу», то «расточителя», то «развратника», «рогоносца» или «шулера»; наряженный медведь с уморительными ужимками изображал хмельных монахов и судейских крючкотворов. Разноцветные говорящие попугаи предсказывали будущее. Покачивая косматыми горбами и позванивая бубенцами, степенно шли верблюды, грозно рычали в клетках львы-плясуны, тащился на цепи крокодил. Представления бродячего цирка вдохновляли художников-миниатюристов. В греческих рукописях появляются фигурки музыкантов, танцоров в платье с длинными рукавами, акробатов, стоящих на руках, дрессированных обезьян, верблюдов, слонов.

Часто в Константинополе «гастролировали» выходцы с Востока: поводыри экзотических животных, арабские и сельджукские

гимнасты, индийские укротители змей. Византийский историк Никифор Григора (XIV в.) дивился «необычайному и чудесному» искусству акробатов, выступивших на ипподроме.

«Они вышли первоначально из Египта и сделали как бы круг, пройдя к востоку и северу Халдею, Аравию, Персию, Мидию и Ассирию, а к западу Иверию, лежащую у Кавказа, Колхиду, Армению и другие государства, идущие до самой Византии, и во всех странах и городах показывали свое искусство... Нередко, обрываясь, эти люди ушибались до смерти. Из отечества их отправилось больше сорока человек, а достигло Византии в добром здоровье меньше двадцати... Несмотря на то, собирая со зрителей большие деньги, они продолжали ходить всюду... Оставив Византию, они через Фракию и Македонию достигли до Гадир и таким образом почти всю Вселенную сделали зрительницей своего искусства».

Эти универсальные артисты, каждый из которых «знал все», выполняли сложные трюки на канате, демонстрировали мастерство джигитовки, подбрасывали и ловили хрупкие стеклянные шары. В их репертуар входил и номер, некогда удививший Лиутпранда.

«Иной ставил на голову свою длинное копье, не меньше трех сажень, снизу доверху обвитое веревкой, образовавшей выступы, за которые мальчик ухватывался руками и ногами и, поочередно передвигая руки и ноги, в короткое время достигал самой верхушки копья, с которой потом и спускался вниз. В то же самое время имевший на голове копье безостановочно прохаживался взад и вперед».

Восходя к театру античных мимов, искусство средневекового «цирка» и «эстрады» по самой своей природе было международным. Для бродячих трупп не существовало языковых барьеров: выступления музыкантов, укротителей диких зверей, фокусников-иллюзионистов и мимов, «говоривших» лицом и руками, не требовало перевода.

«Тех, кто изъясняется телодвижениями, все и поймут одинаково» (Эразм Роттердамский). Похожие номера демонстрировали и греческому василевсу, и киевскому князю, и императору династии Тан. «Однажды император устроил в башне Циньчжэн-лоу большое музыкальное представление. В это время в Цзяофане особым искусством славилась госпожа Ван. Она держала на голове бамбуковый шест в сто чи высотой, шест заканчивался площадкой с деревьями и горами... и маленький мальчик с красным флажком

в руках без усталости плясал, то появляясь среди деревьев и гор, то скрываясь за ними». Атлет-гигант с шестом, по которому взбирается мальчик-акробат, изображен в росписях лестничной башни киевского Софийского собора (XI в.). Такой трюк могли показывать скоморохи, бродившие по городам и селам Руси.

Формы театрально-зрелищного искусства эпохи Средневековья обладали особой мобильностью. Странствующие актеры легко разносили их по всему свету. Так, на протяжении столетий византийская народная музыка испытывала влияние восточной: мелодию исполняли на различных по своему тембру струнных, духовых и ударных инструментах. Благодаря культурным контактам эти инструменты теряли свои местные особенности.

Подобная музыка с ее пестротой ритмов, проникая во все слои общества, звучала на пирах, свадьбах, на охоте. По своей структуре она сближалась с арабо-персидской, где задавали тон светские музыкально-поэтические жанры, связанные с дворцовыми увеселениями. Мелодии многоязычной уличной толпы Константинополя звучали даже на официальных торжествах: свадебные церемонии проходили под аккомпанемент тамбуринов и кимвал, рождественские пляски ряженных сопровождалась игрой на лютнях. Иногда благолепные песнопения и славословия императору заглушались целыми ансамблями «игрецов» – веселый и дерзкий народ заполнял царские покои.

Интенсивный взаимообмен в области театрального творчества происходил на всем протяжении Великого шелкового пути. Нововведения, возникавшие в определенном регионе, за короткий срок становились всеобщим достоянием. С VII в. музыкальная культура Востока развивалась вне локальных границ. Этому немало способствовали странствующие актеры: мужские и женские ансамбли со сходными по составу инструментами выступали перед шахиншахами сасанидского Ирана, на пирах согдийских дихкан, развлекали омейядских халифов и владетелей Турфанского княжества.

Иранские и тюркские актеры Западного края (Синьцзян, Средняя Азия, Афганистан, Северо-Западная Индия) многое внесли в музыкальную и хореографическую культуру танского Китая.

С.Г.

Жорж Монгретьен

ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ И КОМЕДИАНТЫ*

В начале XVII в. до появления в Париже постоянных трупп театр был не в почете. Труппы бродячих актеров играли в Бургундском отеле, в залах для игры в мяч, во дворах особняков. Глава труппы сам получал плату за вход; кто-нибудь из бедных актеров обегал город, стуча в барабан и пытаясь завлечь на представление публику.

Репертуар состоял в основном из народных фарсов. В начале века актер Валлеран Леконт попытался пойти против течения. Он отчаянно старался утвердить литературный театр на основе произведений Александра Арди – плодовитого автора, написавшего будто бы свыше 600 пьес. Валлеран Леконт мужественно сражался несколько лет за трагедии, трагикомедии и комедии Арди, которые, по его мнению, должны были заменить собой потрепанный репертуар, но потерпел неудачу, разорился и в 1612 г. был вынужден уехать за границу.

На сцене Бургундского отеля выступали скоморохи. История сохранила некоторые народные фарсы и песенки. Они хоть и не лишены остроумия, но почти все удручающе грубы.

Такие зрелища привлекали лишь простонародную публику. Для дворянства оставались только придворные балеты; мещане не приходили в Бургундский отель; партер был занят рассыльными из лавок, солдатами, пажами, бродягами, студентами, среди которых вертелись воришки и карманники. Эта невежественная и грубая

* Монгретьен Ж. Общественное мнение и комедианты // Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/300923/read>

публика приходила туда «поразвлечься». Зрители, непокорные и шумные, запросто могли прервать актеров; частые ссоры, завязывавшиеся в партере, нередко переходили в беспорядки, а то и кровавые стычки.

Подобные представления не могли вызвать уважения к актерам.

Но вскоре положение в корне изменилось. Это было вызвано внезапным приходом (в 1625 г.) нового поколения драматургов – Ротру, Мерэ, Скюдери, Рие, Тристана, Марешаля, а главное – Корнеля. Эти поэты создавали множество трагедий, трагикомедий и комедий, и некоторые из них, например «Софонисба» Мерэ и «Марианна» Тристана, имели большой и заслуженный успех. Это была уже заря классицизма. Появились высококачественные литературные произведения. Введение правила трех единств помогало авторам ужать действие пьес во времени и в пространстве.

Расцвету театра способствовало новое поколение образованных актеров, ценителей художественного слова. Труппой Бургундского отеля руководил Бельроз, театром Марэ – Мондори, поставивший пьесы молодого Корнеля. А Ришелье выстроил театральный зал в Пале-Рояле, чтобы поставить там «Миранду». В то время благородное общество, а затем и буржуа учились хорошим манерам и прививали себе вкус к литературе в салоне маркизы де Рамбуйе и в женских кружках, открывавшихся по всему Парижу. Корнель прочел в особняке Рамбуйе своего «Полиевкта», а Мерэ устроил там представление своей «Виргинии».

Трагедия ввела моду на возвышенные чувства, комедия – на критику нравов. Комедианты были официально реабилитированы королевской декларацией от 1641 г.

Конечно, кое-какие представители духовенства все еще порицали театр. Протестантский священник Андре Риве в «Наставлении христианам касательно публичных зрелищ» осуждает даже пьесы на основе Священного Писания, поскольку «недопустимо, чтобы деяния святых изображали недостойные люди». Но священники и пасторы отныне проповедовали в пустыне. Публика, любившая театр, уже к ним не прислушивалась. Скюдери в своей «Апологии театра» (1639) подчеркивал, что побудительных причин, которыми некогда руководствовались Отцы Церкви, больше не существует. В иезуитских коллегиях, где обучались буржуа, по-прежнему ставили пьесы силами учащихся. Сам Гез де Бальзак в одном частном письме восхвалял Мондори за то, что тот «очистил

подмостки от всякого рода отбросов и примирил сладострастие с добродетелью». Театр, хоть и не сразу, сохраняя кое-какие следы былой вольности, стал достойным развлечением для воспитанного и утонченного общества. Теоретики, например Ла Менадьер в своей «Поэтике» или Ж.-Ф. Саразен в «Рассуждении о трагедии», положили начало общественной дискуссии, которую продолжают «Рассуждения» Корнеля и трактаты аббата д'Обиньяка. Книготорговец из «Дворцовой галереи» свидетельствовал в 1633 г., что «нынче в моде театральные пьесы».

Введению этой моды во многом способствовали женщины, теперь у них не было уже никаких причин лишать себя удовольствия от посещения театра. Кроме того, в их распоряжении была маска, которой можно прикрыть покрасневшее лицо, если автор позволит себе слишком откровенные выражения. В 1630 г. Жан-Пьер Камю, епископ де Белле, писал: «Самые впечатлительные из наших дам <...> посещают места, где представляют трагедии».

А Мерэ вторит ему в «Любовных похождениях герцога д'Оссона» (1636): «Самые порядочные женщины посещают ныне Бургундский отель без сомнений и греха, точно Люксембургский дворец».

Героический театр Корнеля, во многом способствовавший этим переменам, оказал огромное влияние на женскую аудиторию, влюбленную в величие и славу. Многие годы спустя, уже во времена торжества Расина, госпожа де Севинье все еще будет восклицать: «Да здравствует наш старый Корнель!»

Сама королева подавала пример – на одной гравюре она изображена в театре вместе с Людовиком XIII и Гастоном Орлеанским. Она приняла посвящение «Полиевкта» Корнеля и «Смерти Митридата» Ла Кальпренеда. После смерти Людовика XIII (1643) она уже в 1644 г. вновь стала появляться на театральных представлениях. Позднее именно к благочестивой королеве Мольер, преследуемый святошами, обратится за покровительством, посвятив ей «Критику “Школы жен”».

Актеры пожинали плоды увлечения драмой – и в театральных залах, и в книжных магазинах. Публика стала узнавать актеров, ценить и любить их. Не обращая внимания на увещевания проповедников, она относилась к ним заинтересованно и по-дружески. В светских салонах обсуждали их искусство, дикцию, умение держаться на сцене, костюмы и декорации. Даже официальная «Газет-

та» Ренодо пела хвалу театру: «С тех пор как из театра изгнали все, что могло ранить нежные уши, он стал одним из самых невинных развлечений и самым приятным для доброго города Парижа». Газетчик лишь выражал единодушное мнение зрителей, толпившихся у дверей Бургундского отеля или театра Марэ. Чуть позже, во время Фронды, в драматургию, да и в поэзию на какое-то время вернулась напористая прежняя скабрезность.

Почти одновременно появились два небольших произведения, озаглавленных «Комедия комедиантов» и выводящих на сцену, как сделает позднее Мольер в «Версальском экспромте», самих актеров. Это был первый пример соперничающих пьес, которые труппы противопоставляли друг другу, – впоследствии таких примеров будет масса.

Первой вышла пьеса Гужно (1633), выводящая на сцену известных в то время актеров и актрис, а вторая, написанная Скудери (1635), рассказывает об актерам театра Марэ. Кстати, вряд ли их даже представляли на сцене. Заслуживает внимания не сам текст, а гравюра с фронтисписа пьесы Скудери, на которой изображен вход в театр с привратником и барабанщиком. Книготорговцы отдали эти две комедийки в печать. Читатели явно проявляли интерес к комедиантам, любимым актерам, которым они рукоплескали, зная теперь по именам, обсуждали их достоинства и рассказывали друг другу об их соперничестве и интригах. Актеры входили в моду одновременно с театром.

Корнель в «Комической иллюзии» (1635) подчеркивает это увлечение театром, которое пошло на пользу актерам:

*Презрен он раньше был, теперь – превозносим.
Вельмож он веселит, народу он отрада,
Пороку он гроза, уму – награда,
А тем, чьими трудами жив народ,
Дает отдохновенье от забот.
И даже наш король, чье имя заставляет
Дрожать весь мир, порой соизволяет
Театру посвятить священный свой досуг
И посмотреть на Мельпомены слуг.*

Тристан в «Лире» (1641) (оде одной актрисе) говорит о возрождении театра, славном для всех – писателей, читателей и зрителей:

*Считают это ремесло
Греховным и презренным
Лишь те, кому не повезло
Самим взойти на сцену. <...>
Давно отмыта от греха
Античная котурна,
И на любителя стиха
Уже не смотрят дурно.
Театра помыслы чисты,
Порок бичует он.
И светлой силой красоты
Мир будет покорен.*

Театр стал социальным явлением, которое превосходное развитие французской драматургии, отныне подчиненной правилу «трех единств», только усилило.

Церковные и светские авторы продолжали выдвигать доводы «за» и «против» театра; этот спор, длившийся целый век, занимал общественность. Актеры оказались вовлечены в эту дискуссию, которая вывела их на первый план, придав блеска их профессии.

Все началось в 1637 г. со спора о «Сиде». Позавидовав лаврам Корнеля, кардинал Ришелье, считавший себя знатоком театра и руководивший командой «пяти авторов», работавшей на него за деньги, решил передать «Сиду» на суд Французской академии, которую он только что создал, чтобы руководить литературой. В спор вмешались соперники Корнеля – Мерэ, Клавре и другие. Корнель ответил им и сам встал на свою защиту. Открытая дискуссия, обмен памфлетами взбудоражили театралов: одни стояли за «Сиду», другие – против. Осторожная академия разродилась книжицей «Мнение Французской академии о трагикомедии “Сид”», написанной молодым Шапленом, который умело уравнивает похвалу и порицание.

Скюдери в своей «Апологии театра» (1639) дал ответ на «Христианское наставление о публичных зрелищах» пастора Андре Риве. Еще через несколько лет аббат д'Обиньяк, вокруг которого тогда сформировалась небольшая, но очень деятельная академия, жадная до всего нового, написал по приказу Ришелье «Практику театра», которая была издана только в 1657 г. Эта книга стала пер-

вым исследованием драматической техники, законов театра. В ней нашли свое отражение общие представления «ученых» об этой противоречивой проблеме.

Ригористы не отказались от борьбы. Братство Святого Причастия по-прежнему вело кампанию против театра; в приходе Сен-Сюльпис господин Олье преследовал актеров.

Один из священников этого прихода, аббат Жан дю Ферье, еще до своего переезда в Париж боролся с комедиантами в Нарбонне, где после прибытия в город одной бродячей труппы временно прекратил проповедование и выставление святых даров. Население взволновалось и стало грозить комедиантам, им пришлось бежать. В своих мемуарах дю Ферье рассказал об одном показательном случае. Труппа актеров, пользовавшаяся покровительством герцога Орлеанского, расположилась на ярмарке Сен-Жермен, проводившейся поблизости от церкви Сен-Сюльпис. Один из актеров серьезно заболел и пришел к священнику из Сен-Сюльпис.

«Я велел священнику, сообщившему мне о его состоянии и положении, — пишет дю Ферье, — отпустить ему грехи, убедившись в его раскаянии, однако не давать ему последнего причастия. Он так и сделал; болезнь усилилась, и товарищи больного, видя, что тот совсем плох, явились ночью с факелами, чтобы попросить причастить его святых даров. Я поговорил с ними, но поскольку это были невежественные и нечестивые комедианты и шарлатаны, все мои доводы против их ремесла лишь озлобляли их, а не убеждали; наконец я отказался наотрез исповедовать умирающего. Одни оскорбляли меня, другие грозили мне, а большинство льстило, чтобы склонить меня на свою сторону». Господин дю Ферье не уступил. К нему пришел руководитель труппы, священник обратил его в истинную веру и заставил отказаться от своего ремесла!

Автор мемуаров восклицает: «Я просто диву даюсь при виде глупых, чтобы не сказать нечестивых, исповедников, которые исповедуют комедиантов и цыган. То же можно сказать о скрипачах и тех, кто играют на танцах: нет оправдания епископским викариям, которым следовало бы наказывать и лишать сана подлых исповедников, бросавших святые дары собакам и свиньям!» Господин дю Ферье не выбирал выражений.

Ему поддакивали янсенисты; Николь издал «Трактат о комедии» и осудил театр вообще, ибо в нем всегда говорят «на языке

страстей», неизбежно пробуждающем похоть, гордыню, властолюбие и себялюбие. В «Письмах о мнимой ереси» (1664) он писал: «Сочинитель романов и театральный поэт есть открытый отравитель, но не тел, а душ верующих, который должен считать себя виновным во множестве духовных убийств».

Годо, бывший «карлик Жюли д'Анженн», ставший епископом Ванса, хоть и признавал, что всякая непристойность изгнана из театра, все еще писал в 1662 г. по поводу нравственных уроков, якобы преподносимых театром:

*Уроки их плодят одно сомненье.
Увы, нелегким будет исцеленье:
Порока сладок яд, а истина горька.
Язычник рад им; только христиане
Спасенье в Церкви ищут, а не в балагане,
Предпочитая рай веселости райка.*

В это время в самом театре разразились серьезные споры. Успех «Смешных жеманниц» Мольера вызвал гнев актеров труппы Бургундского отеля. Несколько лет спустя – новый триумф в Пале-Рояле – «Школа жен». Соперничающие комедианты заключили союз со святошами, которые объявили святотатством «проповедь» Арнольфа. Они принимали пьесы, направленные против Мольера: «Портрет художника» Бурсо, «Зелинду, или Месть маркизов» Донно де Визе. Мольер ответил «Критикой “Школы жен”» и «Версальским экспромтом», где изобразил в карикатурном виде «великих актеров» из Бургундского отеля, что весьма позабавило партер; последовал ответ сына актера Монфлери – «Экспромт дворца Конде». Театр Марэ, не замешанный в споре, воспользовался случаем, чтобы вывести Мольера на сцену в «Любовных похождениях попа» Шевалье. Отзвуки спора раздавались во всех парижских театральных залах; защитники и враги Мольера ссорились и нападали друг на друга. Никогда еще французский театр не знал такого накала борьбы; публика была в восторге и тоже участвовала в споре.

Два года спустя разразилось еще более громкое дело, вызванное «Тартюфом», который стал ответом святошам, публично осудившим «Школу жен». Братство Святого Причастия приняло меры, чтобы запретить ее представление. Еще незаконченную коме-

дию представили на пышных празднествах в Версале весной 1664 г. После этого первого и единственного представления король запретил играть ее для публики. «Газетта», не упоминая о Мольере, сообщила о запрете этой пьесы, «оскорбительной для религии и способной вызвать весьма опасные последствия». Мольер и его друзья не сдавались, и через пять лет «Тартюф» «воскрес».

Все это время шум не смолкал: кюре Рулле обрек «завязатого нечестивца и распутника, какой только появлялся на свет за прошедшие века», на огонь, «предшествующий адскому пламени». Мольер подал прошение с выражением протеста, но мог лишь отдать себя на волю короля, который в то время оказывал ему твердую поддержку. Братство Святого Причастия препятствовало публикациям, направленным даже против «Тартюфа», полагая, что «лучше забыть о нем, чем нападать на него, дабы не побуждать автора к его защите». Мольер устраивал частные представления своей комедии в домах знати. Своим врагам из могущественного «заговора святош» он сказал все, что о них думает, в пятом акте «Дон Жуана». Скандал разгорелся с новой силой, и пьесу пришлось снять с репертуара. Она послужила поводом для суровых «Замечаний» господина де Рошмона, под именем которого, возможно, скрывался янсенист Барбье д'Окур.

«Разумеется, – писал он, – надо признать, что Мольер – сам законченный Тартюф и настоящий лицемер <...> Если цель комедии – исправлять людей, развлекая их, цель Мольера – погубить их, заставляя смеяться...»

Некоторые – и не без веских оснований – полагали, что Мольер наделил своего Дон Жуана – распутника, безбожника, а потом лицемера – многими чертами принца Конти. Брат Великого Конде, он десятью годами раньше был покровителем Мольера и его труппы в Лангедоке, губернатором которого был и где вел весьма разгульную жизнь. Обращение к вере, наделавшее много шума, заставило его отречься от театра и комедии и очень скоро привело в ряды самых суровых членов Братства Святого Причастия.

Вскоре после смерти принца вышел его «Трактат о комедии согласно церковной традиции» (1666). Он утверждал: «Между комедией, целью которой является возбуждать страсти, и христианской религией, цель которых – их успокаивать, умирять и заглу-

шать, насколько сие возможно в этой жизни, противоречие неприимимо».

После смерти Мольера Самюэль Шаппюзо, обращенный в католичество протестант, полиграф и драматург, издал свой «Французский театр». Он подробно пишет о жизни кочевых трупп и парижских театров. Шаппюзо восхваляет актеров, выступает гарантом их благонравия, благочестия, прилежности в посещении церковных служб, соблюдении поста, во время которого они прекращают играть. Он особо подчеркивает, что ни один из них «не навлек на себя суровости правосудия», что совершенно верно. На его взгляд, комедия (под этим словом следует понимать театр вообще, и трагедии, и комедии) теперь «очистилась ото всех грязных двусмысленностей и вредных идей». Следовательно, применять к пьесам Мольера и трагедиям писания вероучителей древности – значит впадать в анахронизм и искажать смысл этих текстов.

На протяжении многих лет между сторонниками и противниками театра не утихали споры, затрагивающие религиозный, моральный и литературный аспекты проблемы и вызывающие пламенные дискуссии. Успех оперы – нового и пышного зрелища, существенным образом способствовавшего упадку трагедии, – свидетельствует о неослабевающей приверженности зрителей к театру во всех его проявлениях.

Спор разгорелся с новой силой в конце века. Никому не известный итальянский монах-театинец Каффаро опубликовал в 1694 г. новое издание пьес Бурсо, предваряемое объемистым «Письмом знаменитого богослова». Отец Каффаро признавал, что порицания первых вероучителей уже нельзя применять к литературному и нравственно очищенному театру его времени. Впервые священник публично примкнул к когорте защитников театра.

Боссюэ счел своим долгом вмешаться. В личном послании к отцу Каффаро он вспомнил Мольера: «Значит, мы должны считать пристойными кощунства и гнусности, коих полны комедии Мольера, или же вы не причисляете к современным пьесам произведения автора, который только-только испустил дух, и до сих пор наполняющего все театры самыми грубыми двусмысленностями, когда-либо оскорблявшими слух христиан. Не вынуждайте меня повторять их; подумайте лишь, посмеете ли вы заступаться пред небесами за пьесы, в которых добродетель и благочестие всегда смешны, разврат всегда приятен, а целомудрие всегда оскорблено

или опасается быть поруганным грубыми покушениями, я хочу сказать, самыми бесстыдными выражениями, прикрытыми тончайшими покровами...»

В заключение Боссюэ просил отца Каффаро вернуться к более справедливым воззрениям о требованиях христианской церкви и добавил, что в случае необходимости он заговорит как епископ. Отец Каффаро испугался. Он уверил Боссюэ, что в глаза не видал ни одной пьесы Мольера, и отрекся от своего «Письма».

Боссюэ вернулся к этой теме в своих «Максимах и размышлениях о комедии». Затем Лоран Пегюрье подхватил критику «Тартюфа» и «Дон Жуана» в «Опровержении распущенных суждений новоявленного богослова о комедии»; об этом же писал отец Леберен в «Рассуждении о театре». Мишенью для гонителей театра по-прежнему был автор «Тартюфа» и «Дон Жуана». Пьер Кустель изложил в том же духе «мнение церкви и святых отцов, служащее основанием для решения о комедии и комедиантах», ему вторил Л. Сукани.

Противоположные доводы привел Гакон в «Поэте без прикрас», и сам Лейбниц ответил всем этим богословам такими простыми стихами:

*Суровые учителя людей,
Поймите, что в наш век блистательных идей
Мольер нужней, чем поп или трибун.
Осмеянный порок уже легко исправить.
Чтоб Францию на верный путь наставить,
Нужна комедия – или отряд драгун.*

В конце XVII в., когда в «Комеди Франсез» еще ежедневно шли представления классических пьес Корнеля, Расина и Мольера, а в Опере – Люлли, им на смену пришло новое поколение драматургов. Конечно, трагедия беднела день ото дня. Зато Реньяр, Дюфрени, Барон, Данкур, не обладая талантом Мольера, поддерживали традиции комедии – еще более свободной в своем литературном выражении, чем творчество автора «Мизантропа».

Публика хранила верность своим любимым актерам, не прислушиваясь к брани богословов и моралистов. Многие актеры конца XVII в. были разносторонне образованными людьми. Барон оставил после себя библиотеку из более чем четырех тысяч томов

и прекрасное собрание эстампов и картин. Непроходящая мода на театр обеспечивала актерам материальное процветание, а следовательно – респектабельное положение в обществе. Лабрюйер подчеркивал это с некоторой досадой: «Комедиант, развалившийся в своей карете, брызжет грязью в лицо Корнелю, идущему пешком».

Столько разыгравшихся страстей, столько произнесенных проповедей, столько исписанной бумаги против театра и комедиантов – и все зря: из сердца зрителей не удалось вырвать любовь к театру, потребность в этом источнике развлечения и грез. Деятельность враждебных теоретиков и отсталых богословов окончилась полным провалом. Антуан Арно с горечью об этом свидетельствовал, записав 16 мая 1694 г., в самый разгар спора между Каффаро и Боссюэ: «Господин принц Конти и господин Николь напрасно трудились, выступая против театра, поскольку туда не стали ходить реже после их писаний».

Записи о ежедневных сборах в «Комеди Франсез» подтверждают его слова.

С.Г.

Галина Васильевна Зубко

ИНДИЙСКИЙ ТАНЕЦ*

Танец занимает особое место в культуре Индии; он включен в систему форм почитания божеств. С давних времен танец был неотъемлемой частью ритуалов, особенно на дравидском юге. В религиозной практике индуизма танец теснее всего связан с Шивой, божествами и представлениями его круга и с дравидским югом. Шива *Натараджа* (Владыка танца), по преданию, изобрел 108 танцев, и спокойных и буйных. Считается, что он сам исполняет их в своей обители на горе Кайласа и в южных храмах.

Танец получил свое дальнейшее развитие в буддизме и через буддийский танец оказал влияние на хореографический стиль Тибета и всей Восточной Азии, включая Японию. Он сохранился на Яве, несмотря на обращение населения в ислам, и, по мнению специалистов, через посредство цыганского танца, возможно, повлиял даже на испанский танец.

Система индийского танца – одна из старейших и сложнейших в мире, ее история насчитывает не менее двух тысячелетий. Танцы представляли своего рода живые картины, танцовщицы при этом исполняли несколько ролей. Помимо этого, по убеждению индийцев, танец являет собой путь индивидуального познания и отражения всеобщих законов Мироздания в искусстве ритма и жеста. Его иногда называют одной из форм йоги.

В течение многих веков в Индии складывалась культура храмового танца. Еще в древности в храмах танцовщицы (*девадаси* – «божьи слуги») услаждали богов своими чарующими танцами.

* Зубко Г.В. Индийский танец // Зубко Г.В. Искусство Востока: Курс лекций. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/402854>

При храмах жили *махари* – традиционные исполнительницы танца *орисси*. Они считались женами бога, исполненными особой благодати, и были жрицами культа. Искусные танцовщицы умели прекрасно петь и играть на музыкальных инструментах. Все они проходили при храмах длительное обучение у почитаемых учителей.

Система индийского танца представляет собой сложное, синкретическое искусство, сочетающее в себе несколько видов искусства. Танец чрезвычайно сложен и в символическом отношении, в нем используются практически все выразительные средства человеческого тела. Техника индийского танца предусматривает четыре главные составные части: *нритти* – сам танец, т.е. свободные, красивые и выразительные движения; *нритья* – выражение определенного смысла, темы танца с помощью мимики, условных жестов, символических положений тела, игры глаз; *тала* – теория и практика ритма; и, наконец, *натья*, включающая в себя также элемент драмы, речь. Есть еще один очень важный элемент танца – *абхиная*, выражение, которое достигается с помощью костюма, украшений, музыки, настроения, чувств.

Индийский танец невозможно представить без выразительного языка жестов рук – *мудр*, которые понятны всем присутствующим. Вообще сложное содержание танца «прочитывается» только теми, кто инкорпорирован в систему символических ценностей индуизма. Зрители прекрасно, без объяснения, понимают язык *мудр*: едва уловимое движение одной или обеих рук – и перед присутствующими извивается кобра, готовая к нападению, или олень, идущий по лесу, или Кришна, играющий на флейте. Каждый элемент танца воспринимается как отсылка, намек на некий хорошо знакомый всем фрагмент мифа или легенды. Танец как часть ритуала вызывает у участников обряда соответствующие чувства и настрой, с помощью танца они как бы вводятся в процесс повествования.

Известно несколько стилей индийского танца, старейший из которых – сохранный *девадаси*. Сложнейшему искусству танца, в котором гармонично переплетались музыка, поэзия, цвет, ритм, танцовщицы обучались многие годы, прежде чем им разрешали выступать перед богами или избранными зрителями: жрецами, царями, придворными. Характерная деталь: танец мог исполняться именно для богов, т.е. танец служил еще и средством коммуникации с божеством, как в античной Греции, где исполнители ролей в трагедии играли для богов, с которыми они как бы вели разговор.

В Индии насчитывается много форм классического индийского танца, каждая из которых – результат влияния различных местных традиций. Специалисты говорят о восьми основных стилях. Это *бхаратнатьям*, *катхак*, *одисси*, *кучипуди*, *мохиннатом*, *манипури*, *катхакали* и *саттрия*.

Одним из самых древних стилей Южной Индии является *бхаратнатьям*, который наиболее точно следует правилам и законам классического индийского танца. На протяжении многих столетий стиль *бхаратнатьям*, вплоть до 1920 г., был храмовым танцем, исполняемым *девадаси*. Хотя в настоящее время культ храмового танца отсутствует, традиция индийского классического танца в стиле *бхаратнатьям* сохранилась и привлекает во всем мире своих почитателей красотой и разнообразием ритмического рисунка, изяществом форм, эмоциональной выразительностью. Базовая техника стиля используется знаменитыми западными хореографами, такими как Морис Бежар, в современных балетных постановках.

Основателем стиля *бхаратнатьям* принято считать мудреца Бхарата Муни, автора трактата на тему классического индийского танца «*Натья-Шастра*». Этот трактат, который историки датируют II в. до н. э., стали называть «пятой ведой». В трактате изложены принципы, лежащие в основе классических танцевальных форм. *Бхаратнатьям* олицетворяет философию восхваления вечной Вселенной через восхваление красоты физического тела.

Для танца *бхаратнатьям* характерны следующие основные позы. Как правило, правая рука танцовщицы находится в положении *бхарамара*, представляющем собой особую *мудру*, т.е. жест, в котором три скрепленных вместе пальца символизируют священный индуистский звук *АУМ*. Пальцы левой руки находятся в положении *алападма*, являющемся символом лотоса, что означает духовный рост. Глаза танцовщицы направлены в сторону Верховного Божества. Левая нога приподнята, что символизирует восхождение человеческого сознания Земли на Небо.

Катхак – один из классических стилей. Он возник в XVI в. на севере Индии. В этом танце танцовщица в костюме из тонкой ткани с изящной вышивкой выполняет головокружительные пируэты и внезапно замирает в изящной позе, напоминающей статуи из древних храмов.

Еще один вид индийского классического танца – *кучипуди*, сложившийся в штате Андхра-Прадеш. Он представляет собой вид

танцевальной драмы. Считается, что особый вклад в развитие этого стиля внес брахман Сиддх Ендра Йоги, живший в XV в. Примерно в это же время распространилась традиция исполнения этого стиля мужчинами. В наши дни танец существует как в своей средневековой форме (танцоры только мужчины), так и в старинной традиционной (она же и новейшая – в исполнении женщин). *Кучипуду* – синтез музыки, поэзии, театрального искусства, эстетики движения, мимики и жеста. Согласно древней традиции, танцовщица стиля *кучипуду* декламирует и танцует одновременно. В этом заключается одна из особенностей стиля. Его репертуар может включать в себя самые разнообразные жанры танцевальных композиций – освящение сцены, подношение цветов божеству сцены, танец как таковой (*нритти*), который может быть представлен различными *джати* (формами). Очень выразительны «танцы на латунной тарелке», основой которых чаще всего избирается поэма Нараяны Тиртхи «Волны чудесных деяний Шри Кришны». Исполняя этот необычный, почти цирковой танец, танцовщица балансирует на острых краях медного блюда, часто держа при этом на голове небольшой кувшинчик с водой, а иногда кувшинчик еще увенчан и свечой.

С.Г.

М.А. Ильин

ЕГИПЕТСКИЙ ХРАМ*

До нас дошла надпись, вложенная жрецами в уста бога Амона, главного божества Фив – столицы Египта эпохи Нового царства (XVI–XI вв. до н.э.). В ней он так обращается к фараону: «Я дал тебе силу и победу над всеми странами; я распространил твою славу повсюду, страх перед тобою до четырех столбов неба... и поверг твоих врагов под твои сандалии... земля в длину и ширину, на запад и восток подвластна тебе». Если такой неизмеримой силой, величием и славой был, по мнению египтян, наделен фараон, то каков же должен был быть сам бог Амон! Вот эта-то неземная сила и величие божества нашли свое выражение во всемирно известных грандиозных храмах Древнего Египта – в Карнаке, Луксоре и Эдфу. Здесь все было поставлено на службу прославления божества и его земного наместника – фараона.

Из истории мы знаем, что храм – это, по представлениям того времени, земное жилище бога. Поэтому по размаху архитектурной композиции, по величию грандиозных архитектурных масс, по силе создаваемого тонко рассчитанного впечатления храм несравним с царским дворцом той эпохи, хотя в отдельных своих частях он все же зависел от него. А эта зависимость, эта связь не случайны. Ведь храм сооружался на средства фараона и как величайшее деяние его времени прославлял фараона – заказчика и вдохновителя постройки.

Чтобы попасть в храм, чтобы удостоиться лицезреть его святыню, чтобы ощутить все величие божества, египтянину надо бы-

* *Ильин М.А.* Египетский храм // *Ильин М.А.* Основы понимания архитектуры. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/iljin1.htm>

ло подготовиться пройти ряд этапов – «ступеней очищения». С этой целью была разработана определенная последовательность частей египетского храма, воспринимаемого в процессе движения – во времени. Эта система поражает и сейчас своей продуманностью и вниманием к каждой детали.

Длинная двухкилометровая аллея из одинаковых по форме и размеру сфинксов – овов (баранов), водруженных на высокие постаменты, ведет к храму, возведенному на краю пустыни. Мерный ритм расстановки этих скульптур, их одинаковый облик настраивал на определенный лад участников медленно двигавшейся процессии. Каждый из сфинксов наделен деталью, которая создает представление о роли и значении идущего мимо этих своеобразных скульптур человека – голова каждого сфинкса опирается на небольшую человеческую фигурку. Различие в масштабе настолько велико, что сначала даже можно не заметить этой фигурки, но ее неоднократное повторение заставляет, наконец, глаз не только остановиться на ней, но и сопоставить ее с монументальной формой животного. А так как человек привык сравнивать себя, порой даже интуитивно, с различными предметами видимого мира для определения их размера, то сфинксы сразу же как бы вырастают в его сознании в масштабе, в то время как сам человек невольно начинает казаться неизмеримо малым, даже ничтожным перед лицом этих застывших таинственных стражей храма. Этот прием сопоставления масштабов, неоднократно повторяемый в архитектуре египетского храма, позволял достигнуть необычайно эффектных результатов, поработав сознание древнего египтянина.

Наконец, мы перед храмом, вернее перед его входом, поскольку само здание храма невидимо за двумя широкими и высокими стенами-пилонами, скрывающими его от нашего взора. В древности по сторонам храма располагались обнесенные высокими оградами сады. Ими могли пользоваться только жрецы, что не позволяло видеть храм с боковых точек зрения.

Оба сужающиеся ввысь пилоны отгораживают внешнее пространство от того, что ждет нас за ними. Перед пилонами поставлены четыре огромные статуи фараона – строителя храма, как бы охраняющие вход и вместе с тем его прославляющие. На плоскостях стен пилонов видна многометровая фигура фараона в мчащейся колеснице, поражающая маленькие фигурки врагов. Вновь это масштабное сопоставление фигур зрительно увеличивает пи-

лоны, делает их поистине грандиозными. Этой же цели служил и другой, уже чисто архитектурный прием, заставляющий еще сильнее почувствовать всю колоссальность архитектурных форм. Между пилонами расположен портал входа в храм. Нетрудно заметить, что его большой размер согласован с размером скульптур и изображений на пилонах. Однако некогда в этот портал был вставлен другой, деревянный, значительно меньший, сквозь который проходили люди. Этот деревянный «человеческий» портал в сопоставлении с большим каменным порталом и пилонами как никакая другая деталь говорил о ничтожестве входившего человека по сравнению с изображениями фараона и самой архитектурой священного жилища божества.

Мы минуем портал и входим на широкий обнесенный высокой каменной стеной двор. Вдоль стен идут колоннады, дававшие защиту паломникам от палящих лучей солнца. Но и тут впечатление от колоссальных архитектурных форм не покидает нас. На обратной стороне пилонов все те же грандиозные фигуры, резко очерченные врезанной в камне контурной линией – бороздой. Вглядываясь в эти изображения, мы видим, что их рисунок часто не считается с каменной кладкой стен. Более того, кладка порой как бы подчинена рисунку, поскольку различные по величине блоки камня не образуют ровных рядов, а предстают компактной единой массой так называемой циклопической кладки, поверх которой бегут линии рисунка фигур. Тут стоит вспомнить и представить себе излюбленные в Древнем Египте ночные шествия. Неровный, пляшущий свет факелов не только заставлял четче выглядеть божественные изображения, но и таинственно изменял их очертания благодаря бегущим полосам света и тени. Фигуры как бы оживали, двигались, изменялись.

Это умение воспользоваться светом и тенью с целью обрисовать массивность стен архитектор Древнего Египта показал в такой детали, как венчающая часть пилон. Криволинейное очертание выкружки, как бы выбранной в массиве кладки, и нависающий полувал завершающей плиты «лепят» архитектурную форму, позволяют познать толщу пилонов, отделяют гладкую ослепительную поверхность их стен, готовую слиться с знойным небом. Этот прием «лепки» тенью архитектурных форм перенесен и в детали. Не менее последовательно применены зрительно тяжелые пропорции, выраженные обычно в целых числах (вспомним египетский

100

треугольник с отношением сторон 3 : 4 : 5), так соответствующие незыблемости инертных каменных масс египетской архитектуры.

За двором расположен гипостильный зал – «зал явлений» божества, сплошь заставленный могучими колоннами, несущими перекрытие из массивных каменных блоков. Колонны заканчиваются капителями, то собранными в бутоны, то распускающимися в священный цветок Нила – лотос. Колонны уподоблялись каменному лесу, воздвигнутому по воле фараона, а перекрытие, окрашенное в синий цвет с золотыми звездами и изображениями парящих птиц, символизировало небо. Здесь, в этом таинственном месте, погруженном в полумрак, могли находиться лишь избранные. Свет проникал сюда либо через дверь, либо через окна, размещенные под потолком, там, где более высокие колонны прохода сменялись низкими. Далее за гипостильным залом располагалось святилище, совершенно лишенное света, куда могли войти лишь жрецы.

Архитектурная композиция египетского храма, всего его грандиозного по размаху комплекса рассчитана на последовательное восприятие в течение определенного времени. Длинная аллея сфинксов подготавливает человека к входу в храм. Затем следует зрительно тесный проход между гигантскими пилонами, за которыми открывается пространство двора храма. Он, в свою очередь, сменяется гипостильным залом – «залом явлений», с его лесом колонн, подавляющих своей массивностью вошедшего человека. Полумрак настраивает на восприятие чего-то необыкновенного. И наконец, это необыкновенное – изображение божества – появлялось, несомое жрецами, возможно, в то мгновение, когда последний луч заходящего солнца, освещая таинственное святилище, проникал сквозь двери, преднамеренно расположенные друг против друга.

Такая последовательность, такая логика композиционного построения тесно связана с восприятием мира и природы в ту далекую от нас эпоху.

С.Г.

М.А. Ильин

ПАРФЕНОН*

Если архитектура Древнего Египта словно создана сверхчеловеческими силами, подавляющими и подчиняющими себе человека, то античная греческая архитектура основывается на противоположных принципах. Человек, его ум, его чувство, его сознание прекрасного становятся мерилom архитектуры.

Великое обаяние, художественное совершенство греческой архитектуры, потрясавшие нас и теперь, с наибольшей полнотой сказались в прославленном храме Афины-девы Парфеноне, построенном Иктином и Калликратом в 447–432 гг. до н. э. на холме Акрополя близ Афин. Наш современник, архитектор А. Буров, пожалуй, наиболее полно раскрывает сущность этого бессмертного произведения:

«Я поднялся по зигзагам подхода, по лестнице Пропилеев, прошел через портик – и остановился. Прямо и несколько вправо, на вздымающейся бугром голубой, мраморной, покрытой трещинами скале – площадке Акрополя, как из вскипающих волн, вырастал и плыл на меня Парфенон... Рука гения, построившего Парфенон, на несколько миллиметров проникла в камень, сблизила и расставила, где это было необходимо, колонны, наклонила их, изогнула антаблемент и подняла вверх углы фронтона, – и ожили и материалы, и конструкция, и скульптура, и периптер, и скала, на которой он стоит. И заставила на протяжении 2500 лет всех смотрящих на Парфенон и вспоминающих о нем переживать полную,

* *Ильин М.А. Парфенон // Ильин М.А. Основы понимания архитектуры. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/iljin1.htm>*

сложнейшую гамму ощущений – от эпического спокойствия, до глубочайшего потрясения прекрасным.

...Вы не ломаете себе голову, откуда древние греки приволокли такие огромные камни и как они их взгромоздили наверх, и как ловко, тонко и мелко они обработали материал. Ничего этого нет. Все сделанное – и размер, и материал, и его вес, и обработка – в пределах реальных сил человека, человека с большой буквы, человека, а не раба, все – кроме возможности повторения Парфенона. Все уверенно, спокойно стоит на земле, соразмерно облегчаясь кверху. Пластическое выражение веса материала не превосходит его физической тяжести и прочности, не слишком велико и во всем соразмерно человеческим силам и человеческому восприятию, – в масштабе приподнятого на котурны несколько преувеличенного человека. Такого, какими были боги Греции...

Все находится в гармонии самое собой, с природой и человеком и не превосходит его сил ни в создании, ни в постижении техники созидания... Парфенон... вас не подавляет ни размером, ни тяжестью, ни величием – скорее вы подавлены собственным незаслуженным величием, ощущаемом в его присутствии».

Небольшой по размерам храм (73 x 34 x 21 м) поставлен как бы на площадку – ступенчатый постамент; тем самым появляется необходимость подняться к его стенам с каждой стороны, хотя входы расположены только на торцах. В противоположность горизонталям ступеней колонны, хороводом окружающие главное помещение – целлу, подчеркнута вертикальны. Покрывающие их полукруглые выемки – борозды (каннелюры) – своей светотеневой игрой усиливают их вертикальность. Вместе с тем отчетливо видишь, ощущаешь, что колонны не только стоят по периметру периптерального храма, но и несут покоящийся на них антаблемент, на который некогда опиралась конструкция крыши. Это ощущение достигнуто еле улавливаемой глазом припухлостью колонн на одной трети их высоты. Колонны как бы немного осели под тяжестью сложного по своему построению антаблемента. В то же время горизонтальная форма антаблемента вторит ступенчатому постаменту – стилобату. Всмотримся в построение антаблемента – мы обнаружим здесь немало ценного, познаем искусство как зодчего, так и скульптора. С колонны на колонну перекинуты каменные балки – архитрав. От верхней части – фриза – его отделяет легкий и простой по своему профилю пояс. Сам же фриз облег-

чен. Он состоит из поперечных камней – триглифов, выходящих торцами на фасад и обработанных вертикальными бороздами, и промежутков между ними, заполненных квадратными плитами метоп. На них размещены высокие рельефы. Пластическое совершенство рельефов, как и скульптур, заполнявших некогда оба торцовых фронтона храма, перекликается с почти скульптурной обработкой мрамора, из которого построен Парфенон.

Мы всматриваемся в стену целлы, сложенную из равновеликих блоков мрамора, внимательно приглядываемся к барабанам – цилиндрам, из которых сложены колонны, и замечаем, что здесь нет связующего раствора. Да, его не было. Теска камня, теска всех блоков была настолько совершенна, что каждый из них был точно пригнан к другому. Лишь внутренние металлические скрепы соединяли их между собой в особо ответственных местах.

Внимательный осмотр Парфенона приводит нас к выводу, что его части – ступенчатое основание, колонны с целлой и антаблемент с покрытием – представляют собой как бы совершенно самостоятельные элементы. Первоначальная их окраска в синий, красный и желтый цвета еще сильнее оттеняла значение каждой части. Однако вместе с тем все они образуют неразрывное гармоническое единство, наделенное редким художественным совершенством. Все конструктивные элементы Парфенона обрели высокохудожественную форму, не теряя своей технической логики. Именно эта художественность конструктивной стороны здания, ясность взаимоотношения частей и логика пластических форм наделили Парфенон той несравненной тектоничностью, которая сделалась непревзойденным идеалом на многие века.

С.Г.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ВЕРОВАНИЯ

Обзор

Английский журнал «Culture and religion» («Культура и религия»), посвященный междисциплинарным исследованиям, опубликовал ряд статей о том, какие религии исповедуются некоторыми жителями Великобритании, Германии, Австралии и Японии.

В статье *«Итак, люди знают, что я сикх. Рассказы о мужском сикхизме в современной Британии»* (1) университетский преподаватель С.С. Джилл пишет, что в постколониальной Англии живут рожденные уже здесь сикхи, чьи предки переселились из Индии. Большинство же индийских сикхов населяют штат Пенджаб. Люди этой народности говорят там на языке *пенджаби*.

Сикхизм – это вполне самостоятельная религия, возникшая на основе индуизма и ислама. Она не похожа на другие религии и не признает преемственности. Сикхизм появился 500 лет тому назад, его основал гуру Нанак Дев (1469–1539). В реферируемой статье предлагается обозрение книг, посвященных сикхизму. Считается, что численность народа сикхов достигает более 20 млн человек. Автором реферируемой статьи было опрошено около 35 мужчин в возрасте от 18 до 32 лет, живущих в Лондоне, Лидсе и в других городах Великобритании. Среди опрошенных были и те, кто носили короткую стрижку и брили бороду. А дело в том, что символами сикхизма являются длинные волосы, борода, браслет, обоюдоострый меч, а также тюрбан, т.е. полотнище легкой ткани, обернутое вокруг головы. Впрочем, тюрбаном обертывают голову и мужчины других народов Азии. Рожденные в Англии молодые сикхи охотно демонстрируют все эти символы.

Сикхизм – это не только самостоятельная, но и весьма строгая религия. Кроме браслета, тюрбана и т.д., она требует отказа от алкоголя, от курения и от сексуальных отношений до женитьбы. К тому же сикхи не едят мяса (1, с. 348). Понятие «идеальный сикх» означает не только приверженность к этой религии, но и гордость своим отличием от других мужчин. Исследования сикхизма уже много лет публикуются в журнале «Sikh Formations»¹, а также независимыми теологами, специализирующимися на истории британского колониализма.

Американский антрополог Петра Капинджер в статье *«Одна мечеть и суждение о германском исламе»* (3) пишет, что за последние 50 лет мусульманские сообщества стали интегральной частью немецких городов. Мечети являются центральными узловыми пунктами мусульманских культурных и религиозных общин. Автор статьи описывает мечеть Al-Nour в городе Штутгарте. Летом 2010 г. Петра Капинджер посетила свадьбу в городской мечети. Невеста Рахма была родом из Марокко, жених Хакан – из Турции (имена заменены псевдонимами). Свадьбу посетили более сотни гостей, а церемонию вел имам. Свадьба Рахмы и Хакана, по мнению автора статьи, иллюстрирует элементы мусульманской культуры в Германии и роль мечети Al-Nour в городской жизни и в религиозной обрядности.

В Штутгарте имеется более 25 мечетей и мусульманских организаций, связанных с этими мечетями. Дискуссии об исламе в Германии в основном затрагивают темы миграции и интеграции иностранцев. Библиография статьи насчитывает более 70 работ, в том числе и шесть статей самой П. Капинджер.

С конца прошлого века количество мечетей в Германии значительно возросло, причем большинство из них находятся в промышленных районах городов (3, с. 317). Мечеть Al-Nour расположена в коммерческом районе Штутгарта. Ее обширный первый этаж состоит из мужской молитвенной комнаты, конторы имама и библиотеки. На других этажах, отданных женщинам и детям, также имеются молитвенные комнаты, кухня и классы. Центральная кухня, зал и аудитории для занятий занимают третий этаж. Большинство мусульман, посещающих мечеть Al-Nour, прибыли из

¹ Sikh Formations. – Режим доступа: <http://ores.su/ru/journals/sikh-formations-religion-culture-theory>

Египта, Палестины, Иордании, Сирии, Ливана, Турции, Афганистана и Сомали. Это преимущественно немцы, но есть русские, итальянцы и греки.

В декабре 2002 г. мечеть Al-Nour была обыскана немецкой полицией, но никаких свидетельств подозрительных действий найдено не было. В мечети читаются лекции, проводится обучение женщин основам мусульманской религии, причем женщины должны при этом сидеть с покрытыми головами. Мечеть Al-Nour является одним из центров городской и религиозной жизни Штутгарта.

В статье *«Католические матери и дочери. Жизнелюбивые разговоры»* (2) Анна Киери из Австралии рассказывает о своих беседах с группой взрослых австралиек о девичестве, материнстве и об их отношениях с дочками. Дело в том, что патриархальный режим австралийской католической церкви отводит основную роль в семье мужчине. Вот почему автор статьи озаботилась пересказом женских разговоров. В статье также приводится содержание целого ряда феминистских публикаций о католицизме, которые затрагивают тему материнства. В них говорится, что некоторые религиозные ритуалы требуют приниженности материнства.

Автор реферируемой статьи опросила более 30 женщин-католичек в возрасте от 18 до 80 лет (2, с. 25). Католическая церковь в Австралии имеет ирландские корни. После Второй мировой войны в стране увеличилось количество католиков. В цитируемых в статье работах Мишель Диллон и Лидии Маннинг рассказывается о том, как они обсуждали со своими дочками проблемы католической веры. Вообще феминистские исследования показывают социально-исторические воззрения группы австралийских женщин-католичек среднего класса на семью и материнство.

В статье *«Персональная вера: социальная память, род и римско-католическая церковь в современном Токио»* (4) социолог из Канады Хисако Омори рассказывает о японских женщинах-католичках, которые обычно скрывают свою религиозную принадлежность даже от членов семьи, и тем более от родственников и коллег. Хисако Омори побывала в Японии с сентября 2006 г. по август 2007 г. и поговорила со многими пожилыми женщинами. Так, 60-летняя Кавамото-сан (псевдоним) рассказала ей, когда они вместе на кухне готовили еду, что она 14 лет скрывала от семьи свою христианскую веру, а когда собиралась в церковь по воскре-

сеньям, то говорила семье, что идет в магазин. Внезапно все открылось, когда коллега мужа увидел ее в церкви. Супруг спросил: «Ты Елизавета?», т.е. назвал ее христианским именем. В ответ Кавамото-сан лишь рассмеялась.

Антропологические исследования Японии показывают, что женщины в основном нужны для того, чтобы воспитывать следующее поколение мужчин для японской экономики. Женщина также должна заботиться о муже, детях и больных членах семьи. Так было и в XX в. и в начале XXI в. Однако в настоящее время в Японии появилось довольно много одиноких женщин, отчего они стали заниматься другими делами. Автор статьи беседовала с женщинами от 50 до 80 лет. Хирота-сан (псевдоним) рассказала ей, что она «мужняя жена», христианка и воспитывает двух дочерей. 60-летняя Акияма-сан (псевдоним) решила стать католичкой, когда ухаживала за больным мужем. Таких рассказов Хисако Омори услышала довольно много, но, конечно, католицизм в Японии является религией меньшинства. Католиков тут насчитывается менее одного процента (4, с. 42). Поэтому не удивительно, что многие японцы вообще не признают христианскую веру.

С начала XVII в. и на протяжении следующих двух с половиной столетий японское правительство преследовало католиков в своих законах (4, с. 43). Впрочем, Канета-сан (псевдоним) рассказала автору статьи, что в 40-е годы XX в. на островке Осима, где тогда жила ее семья, католиков все еще преследовали. Но и в 2006 г. и в 2007 г., когда автор статьи побывала в Японии, ее знакомые вспоминали о старых антихристианских декретах.

Стратегия скрывать свой католицизм работала при жизни женщины. Но что происходило на ее похоронах? Хоронили по буддистским правилам. И происходило это потому, что семья скрывала ее принадлежность к католической религии. Впрочем, большинство женщин-католичек, с которыми разговаривала Хисако Омори, уверяли ее в том, что им совершенно безразлично то, каким образом их похоронят.

Второй Ватиканский собор (1962–1965), обычно именуемый Ватикан II, принял реформы относительно модернизации культа. В связи с этим японским католикам стало проще скрывать свою подлинную веру в буддистско-синтоистском окружении (4, с. 50). Это означает, что японские католики могут посещать синтоист-

ские святыни и фестивали, заходить в буддистские храмы и не очень строго соблюдать католические обряды (4, с. 52).

Список литературы

1. *Gill S.S.* «So people know I'm a Sikh»: Narratives of Sikh masculinities in contemporary Britain // Culture and religion: An interdisciplinary journal. – L., 2014. – Vol. 15, N 3. – P. 334–353.
2. *Keary A.* Catholic mothers and daughters: Resilient conversations // Culture and religion: An interdisciplinary journal. – L., 2014. – Vol. 15, N 1. – P. 21–38.
3. *Kuppinger P.* One mosque and the negotiation of German Islam // Culture and religion: An interdisciplinary journal. – L., 2014. – Vol. 15, N 3. – P. 313–333.
4. *Omori H.* Private faith: Social memory, gender and the Roman Catholic Church in contemporary Tokio // Culture and religion: An interdisciplinary journal. – L., 2014. – Vol. 15, N 1. – P. 39–57.

И.Л. Галинская

Ю.В. Ушакова

КОНЦЕПЦИЯ ЦЕРКОВНО-ГОСУДАРСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПРАВОСЛАВИИ И КАТОЛИЧЕСТВЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Принципиальное отношение христиан к государственной власти определил апостол Павел: «Всякая душа да будет покорна высшим властям, ибо нет власти не от Бога... противящиеся власти противятся Божию установлению» (Рим. 13:1).

Сказано это до Миланского эдикта, во времена гонения на христиан в Римской империи. Подчеркнём: в Послании ап. Павла к Римлянам (христианской общине Рима) речь идет об институте власти как Божиим установлении в мире, что «лежит во зле». И о начальниках языческого государства ап. Павел говорит как о блюстителях уголовного кодекса в Римском праве. «Если же делаешь зло, бойся, ибо он (начальник) не напрасно носит меч: он Божий слуга, отмститель в наказание делающему злое» (Рим. 13:3–4).

Миланский эдикт 313 г. прекратил гонение на христиан, и они получили равные права с представителями других религиозных культов, существовавших в империи (помимо официального пантеона римских божеств). После Миланского эдикта христиане как подданные Римской империи продолжали принимать уложения римского права. Апостол Павел призывает христиан платить по закону «кому подать – подать, кому оброк – оброк». «Не оставайтесь должными никому ничем, кроме взаимной любви; ибо любящий другого исполнил Закон» (Рим. 13:8).

Взаимная любовь не регулируется государственными законами. Христианская этика не укладывалась в римское право, поэтому межличностные отношения в церковной общине определялись с первых веков церковным правом. Оно основывается на евангель-

110

ском утверждении, что христиане – новый народ Божий – Новый Израиль. Эта идея выражена ап. Павлом: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись. Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет уже мужского пола, ни женского: ибо вы все одно во Христе Иисусе» (Гал. 3:27–28). Слова ап. Павла свидетельствуют о Церкви как о новой общности людей, которые должны руководствоваться новыми правилами жизни, установленными церковным правом. Историки Церкви (как православные, так и католики) утверждают, что древнейший корпус церковного права – «Правила святых апостол» – в настоящем своем виде и числе (85) стали общеизвестны во всей Церкви в конце III или самое позднее – в начале IV в.¹ «Правила святых апостол» включают не только каноны религиозной жизни – внутрицерковные отношения клира и мирян, – но и нравственные нормы и правила, учитывающие существовавшие в то время общественные отношения (свободные – рабы), и поведение христиан по отношению к государственной власти. Так, правило 82 запрещает производить в клир рабов без согласия их господ. Правило 84 гласит: «Аще кто досадит царю или князю, *не по правде*, да понесет наказание». Из клира – «извержен от священного чина; аще же мирянин да будет отлучен от общения» (Рим. 13:1–2; 1 Тим. 2:1–2; 1 Петр. 2:17).

К VI в. христианство становится доминирующей религией, но к этому времени некогда единое пространство римской цивилизации фактически распалось на восточную и западную части империи.

В VI–VII вв. восточная часть – Византия создает свою модель церковно-государственных отношений. В Византии империя и Церковь во многом совпадали по территории (христиане составляли большинство), и закономерно возникает идея о христианском государстве, где вся земля («вселенная», «ойкумена») объединяется под властью истинного Бога силой государства и Церкви, которые – государство по-своему и Церковь по-своему – руководят всем народом. Эта идея оформляется как идея симфонии империи и Церкви. Официально доктрина симфонии получила юридическое обоснование в шестой новелле кодекса Юстиниана I Великого: «Бог в своем человеколюбии даровал человечеству два великих дара: священство и царство. Первое служит тому, что божествен-

¹ См.: Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинского. – СПб., 1911. – Репринт: 1994. – Т. 1. – С. 12.

но, второе управляет и занимается человеческими делами; то и другое, однако, имеют *одно происхождение* и украшают жизнь человечества. <...> Ибо если священство во всем *свободно от порицания* и обладает дерзновением к Богу и если императоры *справедливо и разумно* управляют вверенным их попечению государством, то этим осуществляется всеобщая симфония (“согласие блага”, “согласие любви”) и человечеству даруется все, что для него благотворно»¹.

Позже идея симфонии империи и Церкви получила конкретизацию: государство объявлялось телом, а Церковь – душой этого тела.

Уже из текста шестой новеллы в кодексе Юстиниана можно заключить, что доктрина симфонии, с одной стороны, утопична, с другой – входит в противоречие с ортодоксальным учением о Церкви. С ортодоксальной точки зрения спасительная миссия Церкви в мире не зависит от человеческого несовершенства ее священников. Противоположная точка зрения представляла бы соборно осужденную ересь донатизма. Планировать «согласие любви» между государственной властью и церковным народом было явной утопией. Спорно резкое разделение сфер власти церковной и государственной на только божественные дела и на только человеческие. Ортодоксальная экклезиология утверждает: Церковь возникла как Божий промысел о спасении человека, в ней божественный промысел не отрывается от жизни человека. Не согласуется с ортодоксальным учением Церкви разделение попечений о теле и душе между государством и церковью. На эти противоречия в концепции симфонии церковно-государственных отношений в VII в. укажет преп. Максим Исповедник. По преп. Максиму, симфония – это *согласие, единение Божества и человечества* в Лице Иисуса Христа, которое является самим существом христианской Церкви. Только во Христе есть подлинная истинная симфония, а значит, эта симфония *во всей полноте* есть в Церкви Христовой² как Его Теле.

Церковь не нуждается в дополнительном «теле», которое бы она одухотворяла как душа.

¹Justiniani Novellae. – Berlin, 1954. – P. 35–36.

²Максим исповедник, преподобный. Творения... – М.: Мартис, 1993. – Книга I: Мисталогия. – С. 160–166.

В реальной византийской истории идея симфонии превратилась в попытку поставить на первое место идею мировой христианской державы и в сакрализацию императорской власти. Император мыслился как бы «исполняющим обязанности» истинного Царя – Христа до Его второго пришествия, что символически изображали два трона в тронном зале: на пурпурном восседал император, а рядом в ожидании Пришествия стоял золотой трон.

На беду Церкви, византийские императоры мнили себя богословами и, председательствуя на соборах, порою понуждали собор принять решение в пользу еретических учений ради государственных интересов (история «разбойничьего» собора в споре с монофелитами).

Московское царство унаследовало византийскую доктрину «симфонии», усилив сакрализацию царской власти. Русских самодержцев стали называть «помазанник Божий», подчеркивая, что помазание на царство наследник получает не от Церкви как мирянин на особое служение народу, а как Божий избранник. Царская власть доминировала над церковной.

Если русские цари не так увлекались богословием, как византийские императоры, то нарушить каноническое устройство Церкви они смогли: пример – упразднение патриаршества Петром I. Фактически был введен «акт о верховенстве» (как в реформированной церкви Англии). Номинально Святейший Правительствующий синод российской Церкви заседал под председательством монарха (его трон в зале заседаний Синода символизировал царское присутствие); обер-прокурор Синода играл роль «ответственного секретаря».

Свидетельства российских церковных писателей XIX в.¹ позволяют заключить: идея симфонии царства и Церкви оказалась не только утопичной (в силу субъективных причин), но и объективно нереализуемой по причине различия природы и цели существования государства и церкви в истории человечества.

По-иному складывались церковно-государственные отношения на территории Западной Римской империи. К VII в. на западных территориях Римской империи возникли новые «варварские» государства в результате Великого переселения народов – вторже-

¹ Алексей (Дородницын), еп. Религиозно-рационалистическое движение на юге России во второй половине XIX столетия. – Казань, 1909.

ния германских племен на территории бывших римских провинций. В христианизации «варваров» Рим преуспел, но до IX в. между феодальными правителями и Римским престолом шла борьба за право избирать кандидатов на епископскую кафедру. Феодальные государи настаивали на своем праве предлагать Риму собственных кандидатов, а Римскому Папе оставалось только совершить хиротонию, что означало фактическую утрату влияния на церковную жизнь и на отношения с феодальными правителями. В конечном итоге победу одержал Римский престол, чему способствовало и объединение независимых государственных образований в «Священную Римскую империю германской нации» под властью короля франков Карла Великого.

Ко времени раскола христианского мира (1054) на православный Восток (Византийскую империю) и католический Запад Римско-католическая церковь имела свою концепцию церковно-государственных отношений – «теорию двух мечей». Римскому Папе принадлежит «меч духовный» – власть отсекаать ереси, охранять христианское благочестие в христианском мире, ведя чад Церкви к спасению. Но в случае необходимости Папа может для этих целей использовать меч государства. Законы христианского государства в концепции «двух мечей» должны соотноситься с задачей Церкви спасать души, охранять общество от «бесовских соблазнов».

Мощным средством церковного воздействия на средневековое общество и мирскую власть был папский интердикт – отлучение от Церкви целого города (селения) или феодала-сеньора, что освобождало его подданных от вассальной присяги на верность. В средневековом христианском государстве отлученный от Церкви правитель неизбежно терял власть. Постепенная дехристианизация общественной жизни и мысли (с эпох европейского Ренессанса и Просвещения до катаклизмов XX в.) привела к неизбежной выработке новой концепции церковно-государственных отношений, как для православия, так и для Римо-католической церкви. Католическая церковь выразила свое отношение к новым историческим религиям в декретах и конституциях II Ватиканского собора (закрытие Собора – 1965 г.) и в энциклике Папы Иоанна Павла II «*Rerum Novarum*».

Второй Ватиканский собор признал новую общественно-историческую реальность, что коренным образом изменило поло-

жение Церкви в современном мире. Изменение общественного устроения понуждает Римскую курию искать новую модель церковно-государственных отношений. Эта модель определяется идеологией того государства, на территории которого находится католическая церковь: это может быть конкордат (как это было в Польше), установление дипломатических отношений с государством Ватикан (тогда деятельность Католической церкви согласуется на межгосударственном уровне). Или существование католической церкви и ее деятельность регламентируется государством (как в Китае). В Италии, например, банк Ватикана свободен вести финансовые операции с другими странами, но государство Ватикан не имеет права свободно распоряжаться художественными ценностями, которыми располагает.

Главное в решениях II Ватиканского собора – это признание факта, что к XX в. католические в прошлом государства стали светскими, внеконфессиональными, и поэтому необходимо менять политику, выстраивать новые отношения не только с государственной властью, но и с обществом. Другая задача: вторая христианизация мира, пересмотр отношения к православию, отношения к другим религиям – общее противостояние воинствующему атеизму, противостояние нравственному релятивизму (праву индивидуальной совести определять, что есть добро и зло).

Конституции и декреты, принятые II Ватиканским собором, привели к расколу в Римско-католической церкви. Идеологом раскола стал французский епископ Марсель Лефевр, который возглавил консервативную оппозицию, не признавшую капитуляцию перед безбожным миром. Главный тезис Лефевра: «Христос должен царствовать здесь и сейчас, а не только в жизни будущего века». Сегодня количество сторонников Лефевра значительно уменьшилось. Очевидно, уже невозможно игнорировать действительность – западный мир изменился радикально. Не случайно социологи ввели новую характеристику: «постхристианский мир».

Русская православная церковь прошла в XX в. два этапа в церковно-государственных отношениях. Первый этап – крушение Российской империи и возникновение на ее территории нового государства, где идеология заняла место религии. Поэтому назвать СССР внеконфессиональным государством в современном понимании нельзя. Отношение к правителям нового государства епископы – узники Соловецкого лагеря выразили так, как заповедал

ап. Павел гонимым властью христианам. В послании властям епископы писали: «Мы повинемся вам как земным владыкам, но это не означает, что мы разделяем ваши убеждения». Второй этап церковно-государственных отношений складывается с новой властью Российской Федерации. Здесь церковно-государственные отношения строятся на иных принципах. Они изложены в «Основах социальной концепции Русской Православной Церкви», утвержденных Архиерейским собором 2000 г.

«Основы социальной концепции Русской Православной Церкви»¹ предлагают новую модель церковно-государственных отношений, исходя из признания внеконфессионального государства де-юре. Однако если государство и граждане (в большинстве своем) настроены на преемство и сохранение своей культурно-исторической идентичности, на сохранение духовно-нравственных ценностей, то Православная церковь России строит свои взаимоотношения с государством и светским обществом на основе сотрудничества в тех сферах деятельности, которые соответствуют христианской этике. «Церковь есть собрание верующих во Христа, в которое Им Самим призывается войти каждый. В ней *все “небесное и земное”* должно быть соединено во Христе»².

Церковь предписывает своим чадам не только повиноваться государственной власти независимо от убеждений и вероисповедания, но и молиться за нее (1 Тим. 2:2). Это общее положение церковно-государственных отношений со времен ап. Павла. Но важно отметить следующее замечание: «Одновременно христиане должны уклоняться от абсолютизации власти. <...> Церковь сохраняет лояльность государству, но выше требования лояльности стоит Божественная заповедь: совершать дело спасения людей в любых условиях и при любых обстоятельствах. Если власть принуждает православных верующих к отступлению от Христа и его Церкви, а также к греховным душевредным деяниям, Церковь должна отказать государству в повиновении»³.

¹ Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. – М., 2001. – 61 с. – (Основные богословские положения).

² Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. – М., 2001. – С. 3–5. – (Основные богословские положения).

³ Там же. – С. 25–26.

Этот параграф в «Основах социальной концепции» можно принимать как предупреждение.

Государство, как показала история XX в., может быть внеконфессиональным, но идеологически антихристианским. «Отказ в повиновении» такому государству не означает, что Церковь призывает верующих на баррикады. Церковь, не приемля богопротивной идеологии, призывает своих членов «не участвовать в бесплодных делах тьмы» (Еф. 5:11).

Толерантность к нравственному релятивизму сегодня неприемлема для церковного сознания так же, как она была неприемлема в апостольские времена. Социальная концепция Русской православной церкви определяет те области соработничества с государственными и общественными структурами, которые соответствуют задачам Церкви в мире. Это миротворчество; духовное, культурное нравственное образование и воспитание; дела милосердия и благотворительности; поддержка института семьи, материнства и детства; противодействие деятельности псевдорелигиозных структур, представляющих опасность для личности и общества.

«Основы социальной концепции Русской Православной Церкви» определили те области, в которых священнослужители и канонические церковные структуры не могут сотрудничать с государством: политическая борьба, ведение гражданской или агрессивной внешней войны. Каноны возбраняют клирикам брать на себя участие в делах государственного управления. Миряне могут заниматься политической деятельностью, но выражая свою личную позицию и без церковного благословения. То же правило распространяется и на организации мирян, которые намерены принимать участие в политической деятельности.

Важно подчеркнуть, как Русская православная церковь, призывая верующих быть законопослушными гражданами, определяет сегодня границы государственного закона: «Когда человеческий закон совершенно отвергает абсолютную Божественную норму, заменяя ее противоположной, он перестает быть законом, становясь беззаконием, в какие бы одежды он ни рядился»¹.

¹ Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. – М., 2001. – С. 26.

И.Б. Роднянская

**ЭПИЗОДЫ ЗАЩИТЫ СВОБОДЫ СОВЕСТИ
РУССКИМИ ЛИТЕРАТОРАМИ
ХРИСТИАНСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ (XIX ВЕК)**

Нередко полагают, что выступления в защиту права на свободный выбор вероисповедания, на личные отношения с Богом (вплоть до отрицания таковых), на невмешательство в эти отношения государственных структур с присущими им орудиями насилия – что все это прерогатива просвещенческой идеологии, а если говорить о России – то так называемого освободительного движения, от мягких форм участия в нем (хотя бы анархическое по сути «неохристианство») вплоть до сатанинской ярости Ленина равно против Империи и против Церкви.

Я же попытаюсь показать, что радикализм всех мастей – от светло-розового до багрового – не имеет монополии на защиту этой свободы, завещанной именно Основателем Церкви, Христом, – как призыв к свободному следованию за Ним – и, так сказать, «похищенной» у Него же. Я остановлюсь на трех разновременных русских литературных деятелях позапрошлого века и потом постараюсь связать их общей идейной нитью. А в виде пролога напомним знакомое всем стихотворение Пушкина:

Мирская власть¹

*Когда великое свершалось торжество,
И в муках на кресте кончалось Божество,
Тогда по сторонам животворяща древа
Мария-грешница и Пресвятая Дева,
Стояли две жены,
В неизмеримую печаль погружены.
Но у подножия теперь Креста честного,
Как будто у крыльца правителя градского,
Мы зрим – поставлено на место жен свярых
В ружье и кивере два грозных часовых.
К чему, скажите мне, хранительная стража? –
Или Распятие казенная поклажа,
И вы боитесь воров или мышей? –
Иль мните важности придать Царю царей?
Иль покровительством спасаете могучим
Владыку, тернием венчанного колючим,
Христа, предавшего послушно плоть свою
Бичам мучителей, гвоздям и копию?
Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
Того, чья казнь весь род Адамов искупила,
И, чтоб не потеснить гуляющих господ,
Пускать не велено сюда простой народ?*

<5 июня 1836 г.>

Стихотворение отнесено пушкинистами к «каменноостровскому циклу» (условное название) – группе сходных по настроению и поэтике стихов лета 1836 г., найденных после смерти поэта в его бумагах. Мне не удалось в точности выяснить реальную мизансцену, запечатленную здесь у Пушкина. Скорее всего, это впе-

¹ Пушкин А.С. ПСС: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 3. – С. 369. 15–17 строки – парафраз соответствующего места молитвы св. Симеона Метафраста из «Последования ко Св. Причащению»: «...животворящая и спасительная страдания восприимый, крест, гвоздиз, копие, смерть...» За нижеследующие уточнения относительно представленной Пушкиным «мизансцены» благодарю Н.В. Макеева (Воронежская духовная семинария).

чатление от утрени Страстной пятницы, когда после чтения канона (так называемые «12 Евангелий») Распятие для поклонения, видимо, выносили в храмовое пространство около церковных стен: только в этом случае стража могла стоять в головных уборах и с оружием. Возможно, речь идет о Казанском соборе. Но как бы то ни было, совершенно ясно, что поэт, памятуя об этом или нет, разделяет августирианскую концепцию «двух градов» и не приемлет того, чтобы «град мирской» оказывал свое – вооруженное! – покровительство возвышающемуся над ним «Граду Божьему». Государство, для которого Распятие – «казенная поклажа», кощунственно, пусть и с лучшими намерениями, вторгается в таинственную область святыни, что оскорбительно и для религиозного, и для эстетического чувства поэта. Звучит здесь и укор неуместному перед лицом принявшего «зрак раба» Распятого Бога, для которого «нет ни раба, ни свободного», сословному неравенству, инспирируемому опять-таки государством.

Однако стихотворение Пушкина не было публичным выступлением – разумеется, не по вине поэта. «Мирская власть» была опубликована только в 1856 г. благодаря смягчению цензуры после Крымской войны в начале нового царствования. Так что первый (из трех выбранных мною примеров) *публичный* голос – это голос А.С. Хомякова, поэта, публициста и богослова, вождя славянофильства. Имею в виду стихотворение, написанное в царствование Николая I, во времена крутые, хотя еще до «мрачного семилетия»:

Давид¹

*Певец-пастух на подвиг ратный
Не брал ни тяжкого меча,
Ни шлема, ни брони булатной,
Ни лат с Саулова плеча;
Но, духом Божьим осененный,
Он в поле брал камень простой –
И падал враг иноплеменный,
Сверкая и гремя броней.*

¹ Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. – Л.: Советский писатель, 1969. – С. 122–123.

*И ты – когда на битву с ложью
Востанет правда дум святых –
Не налагай на правду Божью
Гнидую тягость лат земных.
Доспех Саула ей окова,
Саулов тягостен шелом:
Ее оружие – Божье слово,
А Божье слово – Божий гром!*

1844

В том же году стихотворение было опубликовано в славяно-фильском журнале «Москвитянин» (№ 5). Современники понимали, кому адресован публицистический пафос стихотворения. А нам об этом сообщает знаменитый архивист и библиограф П.И. Бартенев, сблизившийся в начале 1850-х годов с кругом и с изданиями ранних славянофилов и с Хомяковым лично. В примечании к изданию произведений Хомякова в 1910 г. он пишет: «На московского митрополита Филарета, когда тот, в борьбе со старообрядчеством, прибегал к полицейской власти»¹.

Московский святитель (ныне причисленный к лику святых) – крупнейший деятель российского православия, тот самый, кому смущенно и несколько испуганно отвечал на укоризны Пушкин («И внемлет арфе серафима / В священном ужасе поэт»). В том давнем случае из конца 1820-х годов свт. Филарет откликнулся наставительным словом на слово же, даже рифмованным словом на рифмованное. Только такой ответ: *противословом* на заблуждения, каковы бы они с церковно-православной точки зрения ни были, – признает Хомяков, и таково же духовное убеждение всей раннеславянофильской «партии». Я не имела возможности выяснить, какой эпизод из административной деятельности митрополита имелся тут в виду, пусть подскажут церковные историки, но стихам Хомякова и свидетельству Бартенева приходится верить...

Отчасти с гонениями на старообрядцев связан и второй эпизод из представленных мною. На сей раз это голос графа А.К. Толстого – свобододолюбца высочайших человеческих качеств, замечательного поэта и мыслителя. Высокое положение его титу-

¹ Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. – Л.: Советский писатель, 1969. – С. 133.

лованной родни и неизбежность для него в связи с этим государственной службы не могли тем не менее понудить его действовать против чести и христианской совести в какой бы то ни было ситуации.

После коронации Александра II Алексей Константинович в сентябре 1856 г. был назначен новым императором на место делопроизводителя в Секретном комитете о раскольниках – т.е. на должность, противоречащую его твердому мнению в пользу свободы вероисповеданий. В связи с этим назначением он пишет будущей (в это время уже фактической) жене Софье Андреевне Миллер полные смятения письма.

От 25 октября 1856 г.: «[Мою жизнь] еще раз повернули самым жестоким, самым мучительным для меня образом. Император, не поговорив со мной, не спросив, хочу я и могу ли, объявил, что возлагает на меня обязанности, самые для меня неприятные <...> имеются в виду дела раскольников. Напрасно я возражал и без всяких обиняков говорил ему, что я не чиновник, а поэт. Ничего не помогло»¹.

Спустя два дня ей же: «Что до меня касается, я очень боюсь, чтобы эти занятия не были совершенно противоположны моей совести... Я из-за этого не сплю ночей, не ем, у меня лихорадка, и мои руки леденеют при одной мысли... если я не смогу остаться честным человеком на этом месте, я уйду во что бы то ни стало, хоть напролом!»

Ей же, от 1 декабря: «Чем ближе я всматриваюсь в дела Комитета, тем сильнее я чувствую, что моя совесть смущена, и тем яснее я вижу <...> что я не создан для такой службы. Несмотря на это я не могу все это оставить, прежде чем во все вполне окунуться, чтобы иметь право удалиться, вполне зная, в чем дело. <...> Если бы, например, меня употребили на дело освобождения крестьян, я бы шел своей дорогой с чистой и ясной совестью, даже

¹ Деликатность ситуации для А.К. Толстого состояла в том, что он считался (со времени совместных детских игр с цесаревичем) личным другом Александра II и после коронации был пожалован новым чином в знак царского благорасположения. Толстому пришлось прослужить на этом сомнительном месте вплоть до весны 1858 г.

если бы пришлось идти против всех. Но в этом деле, в котором я нахожусь, совсем не то, и не смогли сделать худшего выбора»¹.

Деятельность Толстого в пресловутом Комитете совершенно не изучена, но зная моральные качества А.К., можно не сомневаться, что он ничем не запятнал себя и не отступился от своих убеждений в течение тягостных полутора лет, проведенных на этой должности. Опыт пребывания на ней удвоил его попытки совсем покинуть государственную службу, чего он вскоре сумел от императора добиться. И тот же опыт отразился на важном мотиве его драматической поэмы «Дон Жуан», которая была задумана именно в эти годы, а опубликована в 1862 г. Свой взгляд на вопрос о свободе совести автор вкладывает в уста слуги Дон Жуана – Лепорелло, который на допросе у дознавателя испанской инквизиции вынужден пересказывать слова своего хозяина, для тамошних церковных властей – опасного вольнодумца, а для автора – искателя Истины:

*Итак, сеньор я должен вам сказать,
Что Дон Жуан говаривал не раз:
«Святые братья глупы. Человек
Молиться волен как ему угодно.
Не влезешь силой в совесть никому
И никого не вгонишь в рай дубиной».
Он говорил, что мавры и мориски
Народ полезный был и работающий;
Что их не следовало гнать, ни жечь;
Что коль они исправно платят подать,
То этого довольно королю <...>
Что если бы сравнили всех правами,
То не было б ни от кого вражды»².*

¹ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 4. – С. 87, 89, 92–93.

² Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. – М.: Олма-Прес, 1984. – Т. 2. – С. 430. *Мориски* – крещенные мавры, к обращению которых в христианство инквизиция относилась с крайним недоверием. Строки о преследовании «работающего народа», безусловно, соотносились в сознании Толстого с положением старообрядцев и, возможно, евреев. Он с гневом отозвался на еврейский погром в Одессе в марте 1871 г. в письме Маркевичу от 8 мая того же года: «Во время еврейской Варфоломеевской ночи я был прикован к креслу – а то бы отправился на

«Никого не вгонишь в рай дубиной» – любимая автоцитата Толстого, не раз повторяющаяся в его переписке.

Наконец, те же самые взгляды в более широком контексте выразились, уже без посредничества художественного творения, напрямую, в спиче, который Толстой произнес в марте 1869 г. на торжественном обеде в Английском клубе Одессы, устроенном в его честь, и в последовавшей за публикацией этой речи его полемики с «правыми» – М.Н. Катковым и близким приятелем поэта Б.М. Маркевичем.

Толстой произнес следующее: «Во имя нашего славного прошедшего и светлого будущего, позвольте мне, милостивые государи, выпить за благоденствие всей Русской земли, за все Русское государство, во всем его объеме, от края до края, и за всех подданных Государя Императора, к какой бы национальности они ни принадлежали!»¹

В связи с этим тостом Маркевич 17 апреля того же года писал Толстому: «Разных национальностей в могущественном государстве допустить нельзя. “Национальность” предполагает автономию, местные учреждения, национальные правительства»². Ответ Толстого от 26 апреля: «Вы смешиваете *государства* с национальностями! Нельзя допустить разных государств, но не от вас зависит допустить или не допустить *национальностей*! Армяне, подвластные России, будут армянами, татары татарами, немцы немцами, поляки поляками!»³ Поскольку здесь перечислены представители не только четырех разных национальностей, но и четырех вероисповеданий, ясно, что речь идет о культурно-национальной и культурно-религиозной автономии – перспективе, столь пугавшей

улицу и стукнул бы кулаком, как это делали другие честные люди, возмущенные бездействием властей» (Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 4. – С. 362).

¹ Цит. по: Толстой А.К. Указ. собр. соч. – Т. 4. – С. 273.

² Маркевич Б.М. Письма гр. А.К. Толстому, П.К. Шевальскому и др. – СПб., 1888. – С. 110.

³ Толстой А.К. Указ. собр. соч. – Т. 4. – С. 279. Кстати, обед в честь писателя был дан в знак протеста одесского образованного общества против запрета постановки трагедии Толстого «Смерть Иоанна Грозного» на местной (и вообще на провинциальной) сцене. Цитируемый мною пассаж в письме А.К. подчеркнут, и дальше следует вышеприведенный фрагмент из «Дон Жуана» – очередная автоцитата.

правый лагерь. И не только правый. Именно с этой перспективой, потом попавшей в программы умеренного крыла русских социал-демократов, ожесточенно боролся Ленин, настаивавший на *государственном* самоопределении национальных окраин как на верном способе разрушения Империи.

Герой третьего эпизода, выбранного мною, – В.С. Соловьёв в роли оппонента могущественного обер-прокурора Синода К.П. Победоносцева, гонениям с чьей стороны он не раз подвергался. В данном случае – в письме к своему противнику от 18 января 1892 г. – роль наступательной стороны берет на себя он. Импульсом обращения Вл. Соловьёва к Победоносцеву был не только голод 1891 г., который автор письма совершенно убежденно толкует как небесную кару за государственное насилие над религиозной совестью подданных, но и преследования, которым он лично подвергся за публичное чтение своего упоминаемого в письме «реферата». Это письмо я позволю себе опубликовать целиком – ввиду малодоступности первоисточника.

Письмо В.С. Соловьёва К.П. Победоносцеву¹

«Милостивый Государь Константин Петрович. Решаюсь еще раз (хотя бы только для очищения моей совести и не без некоторой надежды на лучший успех) обратиться к Вам как к человеку рассудительному и не злонамеренному. Политика религиозных преследований и насильственного распространения казенного православия видимо истощила небесное долготерпение и начинает наводить на нашу землю египетские казни.

Между тем со всех сторон от Восточной Сибири до западной окраины Европейской России идут вести, что эта политика не только не смягчается, но еще более обостряется. Миссионерский съезд в Москве с небывалым цинизмом провозгласил бессилие духовных средств борьбы с расколом и сектантством и необходимость светского меча². Затем эта нелепая история с моим рефера-

¹ К.П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки / Предисл. М.Н. Покровского. – М.; Пг.: ГИЗ, 1923. – Т. 1, полутом 2. – С. 969–970.

² Свобода своего вероисповедания была дарована немецким переселенцам-баптистам еще пригласившей их в Россию Екатериной II. Но эта свобода не распространялась на русских православных, которые со 2-й половины XIX в. стали

том, который Ваши московские органы называют “скверным вздором”¹. Что в нем нет ничего “скверного”, это Вы знаете сами, так как его читали, а если он “вздор”, то тем менее понятна вся эта история. На днях различные умные общества (между прочим и такие, в которых и Толстой, и я не принимали никакого участия) получили предписание безусловно изъять нас из своего обращения. Что значит такая личная проскрипция? Неужели правительство, среди которого первенствующее место занимают такие умные и образованные люди, как Вы, признает себя неспособным судить о том, *что* говорится, и останавливается только на том, *кто* говорит? Вы знаете, что в моем реферате не было ничего непозволительного, и Вы запрещаете его потому только, что он мой. То же самое со статьями Грота и Толстого; когда кто-нибудь другой скажет “здравствуйте”, то это только учтивость, но когда то же самое приветствие произнесем мы с Гротом или Толстым, то это несо-

переходить в южных селах в баптизм. В 1883 г. они собрались на съезд, отстаивавший это их право. Православный миссионерский съезд, упоминаемый Соловьёвым, обратился к имперским властям с требованием пресечь эти выступления, противоречащие все еще действовавшему ограничению в указе Екатерины. В 1893 г. рескриптом Александра III обращение из православия в баптизм было окончательно воспрещено и преследовалось властями вплоть до перемен, имевших место после первой русской революции. (Благодарю за эти сведения Ю.В. Ушакову.)

¹Под своим «рефератом» автор письма подразумевает следующее:

«19 окт. в московском Психологическом обществе он выступает с публичной лекцией “О причинах упадка средневекового мирозерцания”<...>. Соловьёв отказывался признать связь между христианской жизнью и исторически сложившимся принудительным государственно-церковным укладом, выдвигая на его место либеральные ценности прав и свобод, но включенные в программы социального христианства (“христианской политики”). [После скандала] силы Соловьёва были подорваны, он слег с дифтеритом» (*Гальцева Р.А.* Соловьёв В.С. // *Русские писатели. 1800–1917: Словарь.* – М.: Большая Советская энциклопедия, 2007. – С. 736).

В связи с этими событиями Н.Я. Грот писал Победоносцеву 5 ноября 1891 г.: «Вл.С. Соловьёв, как меня уведомили телеграммой, опасно болен. Если он умрет, то смерть его падет на голову “мошенников пера” и “разбойников слова”, которые приоткрылись в редакции “Московских ведомостей”, бывшей газете М.Н. Каткова. <...> Смерть Соловьёва этим господам даром не пройдет, если, сраженный интригой, падет один из талантливейших писателей России» (К.П. Победоносцев и его корреспонденты... – Т. 1, полумом 2. – С. 957).

мненно преступление. Ну не до явного ли абсурда довели Вы свою систему?

Я не хочу скрывать, что Вы возбуждали во мне очень дурные чувства и что я давал им выражение в соответствующих словах. Но видит Бог, теперь я отрешусь от всякой личной вражды, отношусь к Вам как к брату во Христе и умоляю Вас не только для себя и для других, но и для Вас самих: одумайтесь, обратитесь к себе и помыслите об ответе перед Богом. Ещё не поздно, еще Вы можете перемениться для блага России и для собственной славы. Ещё от Вас самих зависит то имя, которое Вы оставите в нашей истории. Говорю по совести и обращаюсь к Вашей совести.

Словесного ответа мое письмо не требует. Не оставляю надежды, что милость Божия Вас тронет, и что Вы ответите делом. А если нет, то пусть судит сказавший: Мне отмщение и Аз воздам.

В день св. Афанасия и Кирилла Александрийских».

Патетическая ссылка на авторитет древних Отцов Церкви в указании даты письма, разумеется, усугубляет возлагаемую на адресата ответственность.

Не вдаваясь в мистическую сторону пророческой тревоги Соловьёва, замечу, что участие старообрядцев (вспомним хоть бы поэта Н. Клюева, «принявшего революцию») и всевозможных сектантов – как весомой силы – в революционных событиях 1917 г. подтвердило худшие опасения Соловьёва.

Что объединяет три этих разрозненных эпизода (и даже четыре, имея в виду Александра Сергеевича на позднем этапе его жизни)? Все их участники были *охранителями*. Слово это в их случае, надеюсь, избавлено от пейоративной окраски. Они хотели сохранить Империю, и они не ставили вопроса о реформировании Российской православной церкви, даже в части восстановления Патриаршества (это проблема следующего века). Они притом были монархистами в традиционном для тогдашней России смысле. (Толстой, которого упрекали за мнимый антимонархизм его драматической трилогии, отвечал, что он слишком художник, чтобы нападать на монархию; ну а Соловьёв вычерчивал утопию правящей мировой троицы с российским самодержцем как одним из ее лиц.) Тем не менее этим охранительным взглядам сопутствовало истинно христианское убеждение, что религиозная совесть подданных земного царя должна быть исключительно в ведении Царя Небесного, а небесное гражданство не должно подвергаться ника-

кому ущемлению со стороны держателей гражданства земного. Такова – в вопросах религиозно-церковного устройства – одна из важнейших граней того направления мысли, которое с легкой руки П.В. Анненкова, впервые применившего это определение в разговоре о Пушкине, называется *либеральным консерватизмом*. Во всех других отношениях мои герои тоже подходят под такое определение, но именно эта сторона дела придает их воззрениям собственно христианскую, я бы сказала, ортодоксально-христианскую окраску. Выступая против государственного насилия в самой чувствительной области самостояния человеческой личности, они защищали ту ее свободу (либерализм!), ограждение которой должно сдерживать разрушительные тенденции, угрожающие государству (консерватизм!).

Такое направление мысли в русской идейной истории проявляло себя спорадически и ни разу, как говорится, не «овладевало массами», так же как и, за редкими исключениями, умами практических политиков. Думаю, что это главнейшая, в некотором роде – мистическая, беда бытия России, прежней и нынешней, ее беда как христианской страны, коей она себя снова позиционирует.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Елена Князева

РУНЫ. ШЕПОТ ТАЙНЫ*

Руны – это древний алфавит германских и скандинавских народов, использовавшийся с I по XII в. В переводе со старонорвежского слово *run* означает «тайна, сообщенная шепотом». Каждая руна пиктографически изображала одну из основных сил природы, и считалось, что их энергетические токи позволяли предсказывать будущее. Рунами записывали заклинания, веря, что особое начертание увеличивает силу магических слов и позволяет проникнуть в самые потаенные уголки знаний о мире. И сегодня руны используют для гаданий.

В «Старшей Эдде», прекрасном сборнике древнеисландских песен о богах и героях, говорится, что Один, верховный бог германских и скандинавских народов, так жаждал обрести мудрость, что принес себя в жертву и девять дней и ночей провисел вниз головой на Мировом древе Иггдрасиле, Древе Жизни, Древе Бытия и духа. Муки бога были велики: «Один был проткнут собственным копьём и висел без еды и питья, пока не услышал руны и не начертал первые из них на Древе».

Обретение рун символизирует достижение Истины. Самопожертвование бога – это переход к Высшему «я»; внезапное внутреннее озарение позволяет постигнуть истинный смысл рун, недоступный обычному взору. Взгляд висящего Одина, обращенный к корням, символизирует видение сути вещей.

* Князева Е. Руны. Шепот тайны // Тайны древних цивилизаций. – Т. 2. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/372225/read>

Когда веками позже на Север пришло христианство, крестные муки Христа напомнили скандинавам муки Одина, висевшего на Иггдрасиле. Отказ от «я», самоотречение ради истины – в этих ключевых точках христианство и древние верования народов Севера были сходны.

Исследователь европейской истории Исаак Тейлор полагает, что руны могли произойти от греческого алфавита, который в VI в. до н.э. широко использовался на побережье Черного моря, а роль создателей рун он приписывает готам. Другие ученые, поддерживая «греческую теорию», говорят о происхождении рун из греческой скорописи последних веков до нашей эры. Существует гипотеза, согласно которой в рунах нашел отражение латинский алфавит.

Наиболее правдоподобной автору представляется версия о происхождении рунического письма из северноэтрусских алфавитов, предложенная ученым Марстандером в 1828 г. Ученый считал, что у рунического алфавита сходств с северноэтрусским больше, чем с любым другим.

Но корень *run* недаром означает «тайна»: тайну происхождения рун пока раскрыть не удалось.

Буквы рунического алфавита весьма необычны: резкие, угловатые, без округлостей – может быть, оттого, что писать приходилось на дереве.

Первые шесть букв рунического алфавита: *f, u, th, a, r, k*, поэтому в литературе его часто называют «футарк». Старшим футарком называют наиболее общий тип рунического алфавита, состоящий из 24 букв; позже к ним прибавилась 25-я «пустая» руна, означавшая «чистую судьбу».

У каждой руны было свое имя, т.е. она не только передавала звук, но и заключала в себе определенный смысл. Например, трехкратное повторение рун *g* и *a* на копье (надпись датируется началом VI в.) свидетельствовало, что копье принесено в дар асам, древним скандинавским богам (*a* означало «асы», *g* имело имя *geofu*, «дар»).

Вырезанные руны окрашивали в разные цвета (на сакральных надписях – жертвенной кровью). В эпоху викингов нечетные слова в строке могли закрашивать красной краской, а четные черной. Краска служила не только украшением, она еще помогала различать слова и правильно прочитывать надписи.

О магических свойствах рун упоминается во многих рунических памятниках. Так, в «Речах Сигрдривы» (одна из песен «Старшей Эдды») рассказывается, как разбуженная героем Сигурдом валькирия учит его применять магию рун.

Особые рунические знаки прибоа, если их выжечь на веслах и вырезать на носу и руле корабля, будут охранять его на море, а целительные руны нужны врачевателям для излечения больных. Вырезанные руны могли соскабливать и принимать со священным медом внутрь – это придавало духу силы.

Ни в коем случае нельзя было путать или повреждать магические знаки. «Сага об Эгиле», знаменитом скальде, рассказывает, как он исцелил тяжелобольную женщину, которой становилось все хуже из-за рун, неправильно начертанных другим врачевателем. Эгиль соскоблил неверные знаки и, начертав новые, положил больной под подушку. Женщина мгновенно выздоровела.

Знанием рун владели немногие. Вероятно, только жрецам было открыто искусство рунического письма. Жрецы предупреждали, что неумелое использование рун может привести к страшным последствиям.

Еще одной формой рунической магии был рунетейнн – использование сакральных слов, составленных из рун. Такие слова есть на многих предметах, найденных при археологических раскопках. Например, чаще всего на украшениях, предметах быта и вооружения встречается слово *alu*, означающее мудрость и магическую силу. Но значения многих слов удастся восстановить далеко не всегда.

Рунолог Зигфрид Кюммер, основавший в 1927 г. руническую школу неподалеку от Дрездена, полагал, что руны – это мост, связывающий человека с древними богами, а каждая руна соответствует положению человеческого тела. Поскольку руническая магия, писал он, «позволяет управлять различными энергетическими потоками, идущими из пяти космических сфер», то человеку стоит принять правильную «руническую» позу и настроить себя на восприятие космических потоков с помощью особых рунических звуков, «гальдов». Так можно установить связь с богами.

Судьба рунической магии оказалась трагичной. Когда минули времена викингов и скальдов, за нее стали жечь на костре, и к XIX в. сохранились лишь алфавитные ряды рун.

История донесла до нас около 5000 рунических надписей, 3000 из которых были найдены в современной Швеции, примерно 500 – в Дании (датские памятники наиболее древние), 600 – в Норвегии, 140 – на Британских островах, 70 – в Исландии, 60 – в Гренландии.

Древнейшей рунической надписью признана надпись на гребне, который найден в болотах на острове Фюн (Дания), она датируется II в. В шведском местечке Даларна история рун насчитывает почти два тысячелетия: ими перестали писать лишь в XIX в. В 1898 г. рунический камень был найден в США, но вопрос о его подлинности все еще не решен.

Науке известно несколько рунических рукописей, среди которых «*Codex Runicus*» («Кодекс Рун»), «*Fasti Danici*» («Кодекс Законов») и другие, а также множество надписей на круглых золотых пластинах, имитировавших римские медальоны, на камнях, металле и дереве. По характеру надписи очень разные – это заклинания, мемориальные надписи и некрологи, обращения к богам, имена владельцев, вырезанные на принадлежавших им предметах. Камни с руническими надписями ставили во славу викингов, вернувшихся домой из долгих и опасных путешествий.

Существовали и рунические календари – посохи различной длины с нанесенными на них рунами. Самые древние посохи датируются XIV в., но ученые полагают, что такими календарями жители Скандинавии начали пользоваться гораздо раньше. В рукописи датского медика Оле Ворма «*Computus Runicus*» («Рунические вычисления»), копии с образца 1328 г., представлен полный календарь, записанный рунами. На одной стороне календаря отмечены даты с 14 апреля по 13 октября, называвшиеся *Nottleysa* («дни без ночей», т.е. лето по скандинавскому календарю); на другой стороне – даты с 14 октября по 13 апреля, *Skammdegi* («короткие дни», зима). Помимо выделения групп из семи повторяющихся рун (дни недели) в этом календаре отмечены 19 «золотых чисел», по которым находили дату полнолуния. Календарные праздники обозначались особыми символами. Так, цветущий куст обозначал начало лета (14 апреля).

Руны оставили немало загадок. Неизвестно, с какой целью они создавались – как средство записи информации или для магических ритуалов? Не переведены многие надписи, найденные исследователями, не выяснено значение некоторых рун. До сих пор не

решен вопрос о подлинном существовании нескандинавской рунической письменности – к примеру, языческой славянской, которую упоминает средневековый автор Черноризец Храбр в своем трактате «О письменах».

Древние надписи не спешат отвечать на эти вопросы, а век за веком заставляют нас все внимательнее вслушиваться в их шепот – шепот тайны.

С.Г.

Николай Непомнящий

МАНТИКОРА*

Мантикора, возможно, самое кровожадное и опасное из вымышленных существ. У нее туловище льва, человеческое лицо, голубые глаза и голос, подобный звучанию свирели. Но главные и самые ужасные ее черты – три ряда зубов во рту, ядовитое жало на конце хвоста, как у скорпиона, и отравленные шипы на хвосте, которые мантикора может выстреливать в любом направлении. На фарси мантикора означает – «людоед».

Первое упоминание о мантикоре встречается в книгах греческого врача Ктесия. Благодаря Ктесию грекам стали известны многие персидские мифы. В дальнейших греческих и римских описаниях повторяются основные признаки мантикоры, данные Ктесием, – покрытое рыжей шерстью львиное туловище, три ряда зубов и хвост с ядовитым жалом и отравленными шипами. Аристотель и Плиний в своих трудах прямо ссылаются на Ктесия.

Во II в. н.э. Элиан дает наиболее полное древнее описание мантикоры. Он приводит несколько любопытных подробностей: «Всякого, кто приближается к ней, она поражает своим жалом... Ядовитые шипы на ее хвосте по толщине сравнимы со стеблем камыша, а в длину имеют около 30 сантиметров... Она способна победить любое из животных, за исключением льва». Хотя очевидно, что Элиан, как Аристотель и Плиний, черпал свои знания о мантикоре у Ктесия, он добавляет, что подробные сведения об этом чудовище содержатся в труде историка Книда. Во II в. н.э.

* *Непомнящий Н.* Экзотическая зоология. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/149845/read>

Филострат из Лемноса упоминает о мантикоре как об одном из чудес, о которых Аполлоний расспрашивает Иарха на холме мудрецов.

Хотя о мантикоре редко говорится в древних научных книгах, ее описаниями изобилуют средневековые бестиарии. Оттуда мантикора перекечевала в естественно-научные труды и фольклорные произведения. В XIII в. о ней писал Варфоломей Английский, в XIV в. — Уильям Кэжстон в книге «Зеркало мира». У Кэжстона три ряда зубов мантикоры превратились в «частокол огромных зубов в ее горле», а ее голос, подобный мелодии свирели, становится «сладким змеиным шипением, которым она притягивает к себе людей, чтобы затем пожрать их». Это, по-видимому, единственный случай, когда мантикору перепутали с сиреной.

В эпоху Возрождения мантикора попадает на страницы «Истории животных» Конрада Геснера и «Истории четвероногих зверей» Эдварда Топселла. Начиная с XVIII в. мантикора не упоминается ни в одном серьезном научном труде, за исключением посвященных исследованию мифов.

Как уже говорилось, на протяжении веков в описание мантикоры были привнесены лишь малозначительные детали. К примеру, Плиний пишет, что ее глаза не голубые, а зеленые, Варфоломей Английский говорит о том, что «у нее покрытое шерстью тело медведя», а на некоторых средневековых гербах мантикора изображена с кривым или спиралевидным рогом на голове, а иногда с хвостом и крыльями дракона. Однако такие изменения, сделанные разными авторами, мало сказались на общем представлении о мантикоре — со времен Ктесия существует только одна «разновидность» мантикоры.

Хотя происхождение мантикоры неоднократно пытались связать с индийским зверем «макара», европейским волком-оборотнем и другими существами, правильное всего, очевидно, будет сказать, что она «происходит» от индийского тигра. Это предположение высказал еще во II в. н. э. комментатор Ктесия греческий писатель Павсаний. Он считал, что челюсти с зубами в три ряда, человеческое лицо и хвост скорпиона — не что иное, как «фантазия индийских крестьян, испытывающих ужас перед этим животным». По мнению Валентайна Болла, легенда о трех рядах зубов могла возникнуть из-за того, что коренные зубы некоторых

хищников имеют несколько острых рядов на каждом, а жало мантикоры – ороговевший участок кожи на кончике хвоста тигра, напоминающий своим видом коготь. Кроме того, по индийскому поверью, усы тигра считаются ядовитыми. Уилсон полагает, что древние персы увидели человеческое лицо мантикоры на индийских скульптурах тигра-божества.

В Средние века мантикора стала эмблемой пророка Иеремии, поскольку она – существо подземное, а Иеремия был сброшен врагами в глубокую яму. В фольклоре мантикора стала символом тирании, зависти, зла вообще. Еще в конце 30-х годов XX в. испанские крестьяне считали мантикору «зверем плохих предзнаменований».

Начиная со Средних веков мантикора приходит в художественную литературу. В романе XIII в. «Царь Александр» говорится о том, что у берегов Каспия Александр Македонский потерял в битвах со львами, медведями, драконами, единорогами и мантикорами 30 тысяч своих воинов. В поэме Джона Скелтона «Воробей Филипп» (XVIII в.) маленькая девочка, обращаясь к коту, убившему ее любимую птичку, говорит: «Пусть твой мозг съедят горные мантикоры». В пьесе Джорджа Уилкинса «Несчастья насильственного брака» один из героев с «мантикорами, врагами человечества, у которых два ряда зубов» сравнивает ростовщиков.

Мантикора – один из зверей-искусителей в новелле Флобера «Искушение святого Антония». У Флобера мантикора – тоже рыжий лев с человеческим лицом и тремя рядами зубов; кроме того, она распространяет чуму.

В XX в. мантикора изображается несколько более «человеколюбивой». В басне Менотти «Единорог, Горгона и Мантикора» последняя говорит о том, что на самом деле очень любит людей и только из-за одиночества, застенчивости и желания поделиться своей любовью иногда кусает, а точнее, целует их руки. А в некоторых детских книжках мантикора превращается в веселое, доброе и приятное существо.

В фантастическом рассказе Пирса Энтони «Заклинание хамелеона» мантикора, «существо, размером с лошадь, с головой человека, телом льва, крыльями дракона и хвостом скорпиона», охраняет дом доброго волшебника.

Изображения мантикоры встречаются не чаще, чем упоминания о ней в литературе. Большинство из них книжные иллюстра-

ции. В отличие от ученых и писателей художники позволяли себе относиться к образу мантикоры с большей долей фантазии. Мантикору изображали и с длинными женскими волосами, и со стрелами на хвосте. Единственное изображение трех рядов зубов можно увидеть в вестминстерском бестиарии. Мантикора украшает карту мира Герефорда XIII в. Самая подробная иллюстрация воспроизведена в бестиарии XVII в. На ней изображено существо с головой мужчины, туловищем льва, хвостом скорпиона, крыльями и когтями дракона, коровьими рогами и козьим выменем.

Картинки из бестиариев вдохновляли многих декораторов христианских храмов. Изображение мантикоры можно увидеть на восьмигранной колонне в аббатстве Сувини, на мозаиках в кафедральных соборах в Аосте и в Каоре, где мантикора олицетворяет святого Иеремию.

За свою более чем двухтысячелетнюю историю мантикора мало изменилась и, несмотря на предпринимаемые в нынешнем веке попытки придать ей добродетельные черты, остается символом кровожадности.

С.Г.

Николай Непомнящий

ХИМЕРА*

В греческой мифологии химера («коза») – чудовище, которое побеждает герой Беллерофонт. Древнейшие упоминания о ней в литературе мы находим у Гомера и Гесиода. Гомер сообщает, что химера – огнедышащее чудовище, «спереди выглядит, как лев, имеет тело козы и хвост змеи». Гесиод также говорит о том, что химера извергает огонь, и описывает ее как «существо ужасное, огромное, быстроногое и сильное, у нее три головы: одна – львиная, другая – козья, а третья – змеиная, голова кровожадного дракона». В греческом искусстве химера обычно изображалась с туловищем льва, головой козы и змеиным хвостом.

Со временем слово «химера» стало ассоциироваться с целым рядом существ, «собранных» из частей тела различных животных и человека. Примером этого служит описание химеры у исследователя XVIII в. Коутса: «Существо, выдуманное поэтами, с лицом прекрасной девушки, передними лапами и грудью льва, туловищем козла, задними лапами грифона и хвостом змеи». В современном языке химера в переносном смысле часто означает нереальную мечту или безумную идею.

И Гомер, и Гесиод верили в божественное происхождение химеры. Согласно Гесиоду, ее матерью была Ехидна – наполовину девушка «с горящими глазами и бледными щеками», наполовину ужасная огромная змея. Отцом химеры был Тифон – младший сын Геи и Тартара. Тифон описывается как чудовище «выше любой из гор», с огромными крыльями, огненными глазами, лапами дракона

* Непомнящий Н. Химера // Непомнящий Н. Экзотическая зоология. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/149845/read>

и хвостом гадюки. У химеры были не менее любопытные братья: хранитель подземного царства пес Цербер и двухголовый пес Орт, охранявший стада Гериона. Однако это не единственная версия происхождения химеры. По другим источникам, ее отцом был Орт, а матерью – многоголовая Гидра. Впрочем, каково бы ни было ее происхождение, химера – безусловно, одно из древнейших мифических чудовищ, постоянно боровшихся с богами-олимпийцами за власть во вселенной.

Считалось, что химера жила в Ликии в Малой Азии. Имели место попытки связать ее происхождение с вулканом Химера (Янар): Сервий, комментатор Вергилия, пишет о том, что из жерла вулкана вырывалось пламя, у его вершины жили львы, на склонах паслись козы, а у подножия гнездились змеи. Плутарх полагал, что источником возникновения мифа о химере послужил пиратский корабль, украшенный изображениями змеи, льва и козы. Другие утверждали, что химера – это не что иное, как мифологический символ льва, пожирающего козу.

Бронзовые фигурки химеры времен династии Хань (II в. до н.э. – II в. н.э.) были найдены в Китае; химера нередко изображалась на индийских печатях и персидских надгробиях. Греки изображали химеру как льва с козлиной головой на спине и на крыльях.

Хотя химера не была таким популярным персонажем, как Горгона или Сфинкс, сохранилось немало изображений битвы химеры с Беллерофонтом, сидящим верхом на крылатом коне Пегасе. Легенда о сражении Беллерофонта с химерой – одна из древнейших в греческой мифологии. По разным версиям, Беллеронт – либо сын царя Главка Коринфского, принявший это имя после убийства Беллера и своего собственного брата, либо, поскольку герои часто имели божественное происхождение, сын самого Посейдона. Его семья издавна была в немилости у богов. Отец Главка – Сизиф – в качестве наказания за разглашение секрета Зевса был вынужден всю жизнь катить на гору огромный камень. Главк прогневал богов тем, что кормил своих лошадей человеческим мясом, полагая, что они станут смелее в битвах.

После убийства брата Беллеронт бежит в Тирин. Царь Протэ соглашается принять его. Жена царя – Антея – влюбляется в героя и, не получив взаимности, мстительно обвиняет Беллеронта в попытке соблазнить ее. Протэ посылает Беллеронта к

отцу Антеи – царю Ликий Иобату с письмом, в котором обвиняет героя в прелюбодеянии и требует его казнить. Иобат проникается к Беллерофонту глубокой симпатией и вскрывает письмо только на девятый день. Содержание письма ужасает Иобата. Он не желает лично исполнить требование Прозта и поручает Беллерофонту выполнить опасное задание, в котором, как считает Иобат, его ждет неминуемая смерть. В то время Ликийю опустошала неуязвимая огнедышащая химера. Ко всему прочему, химере покровительствует заклятый враг Прозта – карийский царь. Беллерофонт должен извлечь страну от химеры.

Мудрец Полийд советует Беллерофонту укротить крылатого коня Пегаса и отправиться на битву именно на нем. Согласно мифам, Пегас родился из крови убитой Персеем Медузы горгоны. От удара копыта Пегаса на горе Геликон забил знаменитый фонтан Гиппокрен, посвященный музам. Беллерофонт находит Пегаса в Коринфе и с помощью Афины надевает на него золотую узду. Верхом на коне он летит в Ликийю и с безопасного для себя расстояния поражает химеру стрелами. Наконец он бросает копье со свинцовым наконечником прямо в пасть химеры. Вырывающийся из ее пасти огонь расплавляет свинец, он сжигает внутренности химеры, и чудовище погибает.

Иобат поручает Беллерофонту и другие смертельно опасные задания, но затем узнает правду о его взаимоотношениях с Антеей и в награду за службу отдает ему в жены другую свою дочь – Филоною. К несчастью, Беллерофонтом овладевает гордыня. Он решает взлететь на Пегасе на священный Олимп. Зевс низвергает его на землю, где герой, слепой и хромым, скитается в нищете до самой смерти.

Сцены битвы с химерой запечатлены на вазах из Коринфа и Аттики. На аттических амфорах львиная и козлиная головы химеры расположены на противоположных частях ее туловища и смотрят в разные стороны. На знаменитой бронзовой фигуре V в., найденной в Италии, химера представлена в виде льва со змеиным хвостом и головой козы на спине.

В Средние века изображения химеры часто встречаются на боевых щитах, мозаиках на религиозные мотивы, на иллюстрациях к Библии. Франческо ди Джорджо и Рубенс посвятили битве Беллерофонта с химерой свои живописные полотна. Название «Химера» носит картина французского художника XIX в. Гюстава Моро.

Она отражает новый смысл слова «химера»: на полотне нет изображения классического чудовища, здесь химера скорее олицетворение ночных кошмаров и порочных желаний. Сам Моро говорил, что его работа посвящена «химерным снам о бедствиях, боли и смерти».

В античной литературе, помимо Гомера и Гесиода, к образу химеры обращались Еврипид, Овидий и Вергилий. В «Энеиде» химера предстает как одно из ужасных чудовищ, которых царь Эней встречает в подземном мире. В литературе Нового времени, например в произведении Гюстава Флобера «Искушение святого Антония», химера – «символ фантазии», зеленоглазое существо, которое лает и извергает огонь из ноздрей, не очень удачно ведет беседу со Сфинксом – «символом реальности». Характер беседы символизирует неустрашимый разрыв между реальностью и мечтой. В пьесе «Цирк доктора Лао» Чарльза Финнея химера показана как лев с орлиными крыльями и хвостом дракона, а сам герой романа доктор Лао утверждает, что химера не может очищать желудок естественным путем и вынуждена сжигать остатки пищи в своих внутренностях, – отсюда и огонь, вырывающийся из пасти.

Кроме химеры, в греческой мифологии женскими существами считались Сфинкс, Медуза, Гидра, Ехидна и некоторые другие. В других культурах также имеются подобные образы. Возможно, эти существа отражают отрицательные черты Великой Богини времен матриархата. Три части химеры могли служить символами времен года: лев – весна, коза – лето, змея – осень и зима.

Одним из главных ритуалов в матриархальных религиях являлось жертвоприношение Священному Царю и Царице – людям, представляющим на земле Великую Богиню. Возможно, из этого ритуала позднее возник миф о химере – пожирательнице человеческой плоти. Во II тыс. до н.э. матриархату в Греции бросила вызов патриархальная эллинская религия. В мифологии борьба между ними и победа патриархата отражены в мифах, где героини-мужчины побеждают чудовищ-женщин: Персей – Медузу, Гераклес – Гидру, Беллерофонт – Химеру. Согласно мифам, в это время Зевс становится верховным божеством, подчинившим себе Землю-Гею. Победа над химерой может символизировать и реальный захват эллинами матриархальных святилищ Горной Богини на горе Геликон и в Коринфе.

Наконец, с точки зрения современной психологии химера олицетворяет «темную», подсознательную сторону человеческого существа, с которым сражается мужское Я. Такие монстры, как химера, не менее важны, чем герои. Если подсознательное убивает или грубо подавляет, даже «герой» может потерять человеческое лицо, и тогда его, как честолюбивого Беллерофонта, ожидает божественная кара. Следует опасаться химеры и даже сражаться с ней, однако не нужно тешить себя мыслью, что ее можно когда-нибудь окончательно победить.

С.Г.

Илья Барабаш

ВИТРАЖНЫЕ РОЗЫ*

Огромные, более 10 метров в диаметре, витражные окна-розы (их называли «глазами небес»), словно стягивают к центру, к единой точке под сводом, все элементы фасада готического собора. Казалось бы, их идеальная круглая форма должна разрушать вертикальную заостренность и устремленность к небу готических элементов. Однако благодаря особому мастерству строителей витражная роза наряду со стрельчатой аркой и нервюрным сводом стала знаковым элементом готики, выразив ее главные идеи и принципы, и ушла вместе с ней, оставшись чужой для других архитектурных систем.

Роза – один из древнейших образов божественной красоты и гармонии мироздания. Ее лепестки – это бесконечное множество миров, разворачивающихся из одного центра и создающих круг, идеальную, совершенную форму. Разрозненные элементы мира собраны в одно целое, где нет ничего недостойного или второстепенного. «В делах Божиих ни множество не умаляет величия, ни величие не ограничивает множество... дабы когда ты взглянешь на целое, ты вместе с тем дивился и каждой ее части» (Гуго Сен-Викторский). Витражная роза подобна восточной мандале – священному символу Вселенной.

В алхимии красная и белая розы символизируют два первоначала – серу и ртуть, а *rosarium* – это алхимическая работа, во время которой рождается вечное и умирает тленное. Одно из значений готической розы в алхимическом ключе – это движение материи,

Барабаш И. Витражные розы // Тайны древних цивилизаций. – Т. 2. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/372225/read>

ее трансформация от действия огня, но не физического, а тайного, философского – источника всех истинных превращений.

И конечно же роза – вечный символ любви. Любви, не имеющей преград, любви, побеждающей смерть, любви жертвенной, отдающей. Поэтому роза на фасаде собора – символ Богородицы, «розы без шипов», светлой розы, что росла когда-то в Эдеме. Она, вместившая в себя и родившая Бога, стала олицетворением преображенной материи, пропитанной духовным светом.

Готические розы хотя и создавались по единому канону (ярко выраженный центр и расположенные вокруг по концентрическим орбитам клейма), всегда отличались тематически и неповторимым цветовым решением.

Большая фасадная роза западной стены Шартрского собора (1145) основана на теме Страшного суда, в ее центре – Судия-Христос; южная роза (1230) напоминает об Апокалипсисе, а северная посвящена Богородице.

Окно-роза собора в Лозанне изображает структуру мироздания, как ее представляли в то время: Солнце, Луна, знаки Зодиака, четыре стихии, пронизывающие Вселенную; образы времен года и видов работ, связанных с месяцами, отражают бег времени.

И еще одна удивительно красивая грань символики готической розы – потенциальная красота всего витража и каждого его кусочка становится явной только в тот миг, когда витраж озаряется, наполняется светом. При взгляде на фасад снаружи роза предстает как геометрическая фигура, четко очерченная, имеющая фиксированный центр, хорошо различаемая посреди пышного многообразия динамичных линий собора. Но внутри храма, видимая против света, роза лишается всякой материальности – каркас превращается в бесплотный узор; здесь уже царствует не форма, а свет.

Так, изменяя свою позицию и точку зрения, от любования внешней красотой обращаясь к созерцанию внутренней божественной гармонии, человек постепенно меняет и свой взгляд на мир, приближаясь к истине. Это – одно из высших таинств, принесенных в мир готическим искусством.

С.Г.

Владимир Яковлевич Петрухин

ПОЧЕМУ СОБАКА СТАЛА ПРОВОДНИКОМ НА ТОТ СВЕТ?*

В мифах множества народов Старого и Нового Света проводником душ на тот свет является собака. Существует не менее пространственный вариант мифа о собаке, которая, напротив, сторожит вход в загробный мир и выход с того света (самый известный из этих сторожевых псов – греческий Кербер, или Цербер). Если у людей Старого Света и Нового Света – индейцев американского континента – есть одинаковые мифологические сюжеты, можно полагать, что эти мифы сформировались еще до заселения Америки – десять тысяч лет назад.

Собака – первое животное, которое одомашнил человек в каменном веке. Она помогала людям преследовать дичь и сторожила их стоянки. Она служила посредником между «своим» освоенным миром и миром иным, между миром культуры и миром природы, который повсюду ассоциировался с загробным миром. Недаром и вход в Дантов ад располагался в «сумрачном лесу».

Ориентир, которым пользовались первобытные охотники, особенно ночью, – звездное небо. В Северном полушарии находятся Полярная звезда и Млечный Путь, который считался повсюду «путем душ» на тот свет. В мифах о собаке – проводнике душ это была дорога собак. В разных мифах собаки удостоиваются собственного загробного мира – потустороннего селения собак. Индейцы тлинкиты верят, что туда могут попадать и люди, но

**Петрухин В.Я. Почему собака стала проводником на тот свет? // Петрухин В.Я. Загробный мир: Мифы разных народов. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/328426/read>*

только те, кто жестоко обращался с животными, убивал их бесцельно, а также злодеи – колдуны и самоубийцы. Индейцы монтанья рассказывали, что однажды человек приплыл на лодке в селение духов-собак. Те дали ему костей вместо мяса: ведь и люди кормят собак костями. Если человек погрызет кость – он сам превратится в собаку (нельзя есть пищу иного мира).

Коряки на Крайнем Северо-Востоке России снабжали умершего костями для собак, которые сторожат вход в загробный мир. Собаки, запряженные в нарты, везли покойника к погребальному костру. Труп расчленили на части, чтобы уничтожить болезнь – причину смерти, иначе она может переселиться в новорожденного, в которого должен вселиться дух покойного. Вокруг прогоревшего костра разбрасывали ветви ивы и ольхи, что должно символизировать глухой лес – иной мир, в котором оказывался умерший. Покидали место сожжения, запутывая следы, чтобы покойник не нашел по ним пути назад. Проводили на дороге линию, которая должна изображать реку, через которую не сможет перебраться покойник. Место умершего в жилище старались тут же занять, а если оно остается свободным, то на него помещали куклу из травы, чтобы дух не вернулся на место покойника.

Черту – реку проводят, возвращаясь с похорон, и чукчи. Кроме того, они кидают назад мелкие камешки, которые должны символизировать горы, а также бросают пучок травы в сосуд с водой: трава означает лес, вода – озеро, которые преградят путь умершему, если дух попытается преследовать живых.

В русской волшебной сказке сходные действия совершают дети, спасающиеся от преследующей их Бабы-Яги: добрый советчик велит им бросить хлеб собакам, стерегушим избушку Яги (лепешку следует припасать для адского пса Кербера и в греческом мифе), а также бросить наземь полотенце и гребень – они превратятся в реку и лес. В русском традиционном погребальном обряде принято было выбрасывать в реку, чтобы смерть ушла прочь, уплыла по воде, горшок, где была вода для обмывания умершего, гребень, которым его расчесывали, и солому, на которой он лежал.

С.Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Дарья Букатова

ПРАКТИКА СОЦИАЛЬНОГО КОНСТИТУИРОВАНИЯ: «ЖЕНА» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ТИП*

Средневековые моралисты чаще всего разделяли женщин на дев, вдов и незамужних. «В основе этого различия лежала степень целомудрия, вовлеченности в сферу сексуального» (с. 65).

Церковь раннего Средневековья столкнулась с брачно-семейными обычаями римского и варварского права. Свобода выбора супруга, моногамность и нерасторжимость брачного союза, ограничение сексуальной свободы мужчин и обязательное участие Церкви в процедуре бракосочетания неохотно воспринимались новообращенными христианами вплоть до XIII в. Брак и конкубинат в то время рассматривались как параллельные формы полового союза, хотя законный брак признавался более престижным.

Согласно некоторым раннехристианским богословам (Иероним, папа Григорий I) брак есть состояние, несовместимое с душевным спасением. Однако к началу IX в. возобладало другое, менее радикальное течение, представленное Августином. Согласно Августину, в законном супружестве половой акт превращается из смертного греха в грех простительный, при условии, что сексуальные отношения подчинены исключительно задаче продолжения рода. В 1215 г. брак был включен в список церковных таинств. То-

* Букатова Д.М. Практика социального конституирования: «Жена» как социокультурный тип // Букатова Д.М. Женщины средневекового Запада: Монахини, жены, блудницы. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – С. 64–95.

гда же был окончательно запрещен конкубинат для священнослужителей, а для мирян – только в 1514 г.

Окончательно оформившуюся к XIII в. доктрину брака следовало перевести на язык, доступный мирянам, создав свод семейных правил. Через наставление жен государство и Церковь осуществляли контроль над брачно-семейной сферой. Рассуждая о любви в браке, средневековые мыслители не ставили знак равенства между любовью мужской и женской. Всепоглощающая любовь к супругу одобрялась у женщины, но у мужчины заслуживала порицания. Не возникало сомнений в том, что любовь матери к детям сильнее отцовской. Однако подчеркивалось, что по своей природе это любовь плотская, менее рациональная и менее благородная, чем отцовская любовь. В соответствии с этим матери отводилась вторичная роль в воспитании детей. Ее главной задачей был контроль над сексуальностью дочерей.

Дом для средневековой жены был не только хозяйственным, но и нравственным пространством. Его стены огораживали женщину от дурного влияния извне. Чтобы отвлечь женщин от столь свойственных им (как считалось) дурных мыслей, следовало занимать их домашними трудами, такими как прядение, ткачество, шелкоделие.

Важной функцией жены была ее помощь мужу в спасении души. Создавая образ безупречной жены, авторы XIII в. расходились во мнении о том, что должно превалировать в нем: достоинства христианки или супруги.

Требовательность в соблюдении норм брачного канона сосуществовала с терпимостью к нарушению некоторых из них. Сексуальная активность мужчины вне брачного ложа продолжала считаться нормой. Контроль над женской сексуальностью в среде низших классов был слабее, чем в среде аристократии. В сельской местности добрачные связи, как и беременность вне брака, стал подвергаться осуждению только к концу Средневековья.

Не слишком соблюдалось и доктринальное требование свободы выбора супруга. Выбор брачной партии чаще всего, как и в предшествующие века, происходил без учета личных предпочтений брачующихся. На протяжении всего Средневековья человек рассматривался прежде всего как часть большой семьи или рода, так что решающим при выборе будущего супруга оказывалось мнение отца, старшего родича или сеньора.

Абсолютная власть мужей, будучи установленной государством и Церковью, была скорее идеалом средневекового патриархального общества, чем реальностью. Рост экономического значения жен, по меньшей мере в среде ремесленников, противоречил социальной гегемонии мужей, порождая неоднозначность и противоречивость в отношениях между супругами.

Период позднего Средневековья ознаменован попытками высмеять образ идеальной жены, институт брака и саму идею возможности счастливой жизни рядом с женщиной. Городская литература конца Средних веков отображала изменение в восприятии жены предельно ясно: забывшая о месте, которое отвела ей средневековая концепция брака, освобождающаяся из-под контроля мужа, излишне активная вне стен дома, она перестала быть средневековой женой – смиренной помощницей мужа, и превратилась в порочное создание, которое нельзя исправить ничем, даже священными узами брака.

И все же роль супруги и матери оставалась достаточно престижной для женщины на протяжении всего Средневековья. Большого одобрения заслуживала только женщина, избравшая путь религиозного служения.

К.В. Душенко

Дарья Букатова

«БЛУДНИЦА» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ТИП: РЕГУЛЯЦИЯ СФЕРЫ СЕКСУАЛЬНОГО*

Для средневекового общества проституция была пронизана двусмысленностью. Общество клеймило публичных женщин и в то же время наделяло их законным статусом. Средневековые богословы порицали проститутток, но признавали их социальную функцию.

Отношение к проституции менялось от неприятия к снисхождению. Уже Августин полагал, что попытки искоренить проституцию грозят разрушением социальных устоев неконтролируемой человеческой похотью. До XIII в. проституция существовала вне покровительства официальных властей и Церкви; затем в большинстве стран она была узаконена, оформилась по цеховому принципу и перешла под контроль государства. Разрешалось заниматься этим ремеслом с целью заработать на жизнь, но не с целью получения удовольствия. Одной из причин институализации проституции было, по-видимому, то, что она отвлекала мужчин от гомосексуальных связей.

Дома терпимости находились под надзором городских властей. Обычно они располагались недалеко от городских ворот или за их пределами. В позднем Средневековье появились уставы домов терпимости, разработанные городскими властями. Уставы регулировали способы питания обитательниц борделя, продолжительность рабочего дня, заработок. Это позволяло ограничивать

* Букатова Д.М. «Блудница» как социокультурный тип: Регуляция сферы сексуального // Букатова Д.М. Женщины средневекового Запада: Монахини, жёны, блудницы. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – С. 118–137.

самостоятельность проституток и в то же время не допускать их чрезмерной эксплуатации. В церкви для проституток отводились особые места. Изоляция проституток привела к формированию маргинальной культуры; в частности, проститутки праздновали поминальные дни канонизированных блудниц.

Публичные женщины активно участвовали в жизни города: их приглашали на городские и частные праздники, рыцарские турниры, они сопровождали армию в военных походах. Вместе с тем проституток презирали и клеймили. Уже в XI и XII вв. публичные женщины должны были отличаться от прочих горожанок одеждой, а в позднее Средневековье – отличительными знаками, такими как красная шапочка, желтый шарф на плече, красный бант на рукаве и т.д. В качестве способов ресоциализации проститутке предлагалось два способа: брак или монашество; но то и другое было скорее исключением, чем правилом.

Во 2-й половине XV в., с усилением предреформационных настроений, проституция начинает рассматриваться как преступление против общественной нравственности; начинается борьба со всеми ее формами. С точки зрения средневекового человека собственные женщине от природы чувственность и сладострастие происходили от врага рода человеческого. Отсюда убеждение в том, что проститутка, как и ведьма, связана с магией. Средневековые суеверия приписывали проституткам и сводницам навыки по приготовлению любовных зелий, владение любовными заговорами и колдовством. Репрессии против проституток совпали с закрытием общественных бань и преследованием ведьм. «Все эти действия, очевидно, отражали новый страх перед женской сексуальностью и усилившееся беспокойство по поводу стирания гендерных и классовых различий» (с. 134).

В конце XV в. зарождается новый тип продажной женщины – куртизанки. Их поведение представлялось прямой угрозой брачно-семейному порядку: они занимаются своим ремеслом тайно, одеваются изысканно, вступают в долговременную связь с влиятельными мужчинами. Все это предвосхищало женскую эмансипацию XVI в. Как пишет Симона де Бовуар, «отталкиваясь от своего пола, который отдает их во власть мужчин как объект, они становятся субъектом. Они не только зарабатывают себе на жизнь, как мужчины, но и жизнь их проходит исключительно в мужском окружении» (с. 135).

Число куртизанок было невелико, но и помимо них все больше продажных женщин оказывались вне системы государственного регулирования, действуя как независимые предпринимательницы или, по крайней мере, под контролем других женщин, которые теперь исполняли роль сутенеров. В условиях, когда проституция была объявлена вне закона, их можно было выдавать за наставниц или матерей. К XVII в. мужчины были окончательно вытеснены из прибыльной сферы продажи сексуальных услуг (с. 135).

К.В. Душенко

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Понизовский

КЕМ ТЫ БЫЛ, СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК?*

Благодаря знаменитой пьесе Эдмона Ростана и некоторым описаниям в нашем сознании личность Сирано ассоциируется с образом бесшабашного и остроумного француза. Но существует другой, действительно таинственный Сирано де Бержерак. Во многих своих произведениях он описывает мир, который не мог существовать в XVII в. Информация кажется подчас невероятной и странной, так как совершенно не соответствует нашим представлениям ни об интеллектуальном, ни о научно-техническом потенциале того времени. Что это – фантастика позднего Средневековья или отголоски каких-то реальных знаний?

Сирано де Бержерак родился в 1619 г. в Париже. В 1637 г., закончив образование в колледже при Парижском университете, он в короткое время прославился виртуозным владением шпагой и участием в многочисленных дуэлях. Потом по настоянию своего друга Н. Лебре поступил на службу в действующую армию, но, получив несколько тяжелых ранений, в 1640 г. возвратился в Париж, где на некоторое время окупнулся в светскую жизнь. Вскоре он неожиданно и резко изменил свое поведение, образ жизни и увлекся книгами.

С этого момента жизнь Сирано изобилует «белыми пятнами». Мы можем лишь догадываться о причинах резкого изменения его увлечений и поведения. Он познакомился с известнейшими фило-

* *Непомнящий Н.Н., Понизовский А.Ю.* Кем ты был, Сирано де Бержерак? // *Непомнящий Н.Н., Понизовский А.Ю.* Сто великих тайн. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/119598/read>

софами-материалистами, учеными, писателями Франции того времени – П. Гассенди, Т. Лормитом и другими. Существует предположение, что некоторые из его друзей являлись членами ордена розенкрейцеров, бывали в Индии и имели возможность познакомиться с достижениями древнеиндийских мудрецов. Возможно, Сирано был знаком с произведениями Демокрита, Пирона, Кампанеллы, Кардано.

Есть данные о том, что члены ордена розенкрейцеров действительно обладали некими научными «секретами» и знаниями, превосходившими уровень научных достижений Франции эпохи кардиналов де Ришелье и Мазарини. Так, в одной из книг этого ордена содержится описание таинственных машин, «вечных» ламп, аппаратов искусственных песен и т.д. Анализ трудов Сирано де Бержерака показывает, что и он сам был знаком с этими странными «технизмами».

В книге «Путешествие на Солнце» Сирано формулирует (правда, в достаточно архаичной форме) основные принципы термодинамики, теорию распространения звука, рассказывает о «вечных» лампах, с которыми, по-видимому, были хорошо знакомы древние жрецы. Мы не знаем даже принципа работы загадочных ламп, но то, что они могли существовать в действительности, говорят археологические находки и исторические исследования. При изучении внутренних помещений египетских пирамид и подземных храмов на фресках не было обнаружено копоти. А копоть неминуемо должна была оставаться от использования факелов, так как иных источников света, по современным представлениям, у древних египтян не было. Попытки объяснить этот феномен применением разнообразных зеркал для передачи солнечного света не увенчались успехом – лучи затухали еще до того, как попадали к месту работы художника. В 1936 г. при раскопках вблизи Багдада были обнаружены странные сосуды, которые, как показали исследования, оказались электрическими батареями, позволявшими получать ток напряжением 0,25–0,5 вольт с силой до 0,5–5 миллиампер. Некоторые исследователи склонны считать эти сосуды конденсаторами, служившими для накопления электрической энергии. А совсем недавно на фреске подземного египетского храма было обнаружено изображение странного сосуда, строение и детали которого позволяют серьезно говорить о знакомстве

древних египтян с принципом действия электрической лампы накаливания.

На фреске изображен большой, конусовидно расширяющийся, по всей видимости, стеклянный сосуд. Его выпуклая часть находится на специальной подставке, напоминающей современный фарфоровый изолятор, который каждый видел на опорах линий высоковольтных передач. Противоположную, узкую часть сосуда венчает некий «патрон». От него отходит длинный шланг или кабель, соединенный с устройством, похожим на современный электрический рубильник с четко прорисованными ножами-контактами. В середине сосуда проходит слабо изгибающаяся полоса, похожая на спираль современных ламп накаливания... Интересно отметить, что возраст багдадских «электрических батарей» и фресок со «светильником» археологи оценивают в несколько тысяч лет.

Сирано де Бержерак неплохо разбирался в корпускулярной теории света, которую только через сто лет после него сформулировал великий русский ученый М.В. Ломоносов. Знал Сирано и о существовании давления света на поверхность. Этот эффект позднее был предсказан Дж.К. Максвеллом и в 1899 г. подтвержден на практике профессором В.П. Лебедевым.

В трудах Сирано содержится и много других достаточно странных технических описаний. Он много внимания уделял ракетной технике и другим средствам перемещения в космосе. Анализ этих описаний позволяет выделить семь основных видов передвижения. Если дать волю фантазии, оставаясь при этом в рамках современных научных представлений, то можно предположить, что первый способ полета основан на испарении какой-то жидкости под действием тепла или другого источника энергии; второй способ – на расширении и воспламенении некоего рабочего тела внутри замкнутого объема с помощью специального устройства «икосаэдра» с оптической системой линз. Третий способ – движение с помощью механизма, преобразующего энергию взрыва в поступательное движение с огромной скоростью. Четвертый способ – полет на воздушном шаре. Пятый, шестой и седьмой способы полета, возможно, основаны на гравитационном взаимодействии тел. Конечно, сейчас, когда мы не знаем принципа действия гравитации на предметы, дискутировать о реальной применимости этого способа полета сложно. Отметим лишь, что ученый Гиппергер в

1888 г. выполнил расчеты, из которых следовало, что скорость распространения тяготения может более чем в 500 раз превышать скорость распространения света. Может, этот результат не совсем точен, но он показывает, что на такой скорости долететь до ближайшей звезды можно за двое-трое суток.

Сирано рассказывает и об устройстве космической трехступенчатой ракеты, описывает невесомость, эффекты, возникающие при торможении и разгоне ракеты в космическом пространстве и... свои личные ощущения! Такое невозможно выдумать, основываясь только на впечатлениях, возникающих при верховой езде или в карете.

В книге «Государство Луны» Сирано де Бержерак рассказывает о своем полете из предместья Парижа в Канаду, в район реки Св. Лаврентия, на каком-то аппарате с двигателем «испарительно-росяного» типа. На это путешествие он потратил пять-шесть часов. Так как расстояние между этими географическими точками около 6 тыс. км, то скорость полета превышала скорость авиалайнера Ту-154!

В других главах этой же книги Сирано де Бержерак говорит о бесконечности Вселенной, о ее разумных обитателях, рассказывает о бесконечности атома и т.д. Сирано утверждает, что «Солнце – огромное тело, которое в 434 раза больше Земли». Современные астрономы говорят, что по диаметру наше светило превосходит Землю в 109 раз, а по массе – в 333 434 раза. Возникновение этого расхождения можно объяснить либо ошибочными представлениями самого де Бержерака, либо тем, что его друг Н. Лебре при редактировании книги убрал первые три цифры, посчитав их слишком фантастическими.

Кроме того, Сирано упоминает об огромных светящихся городах, передвигающихся по лунной поверхности. Он указывает, что эти огромные сооружения могут за неделю перемещаться на расстояние до тысячи лье (4400 километров), т.е. со средней скоростью около 30 километров в час. Казалось бы, бред, вымысел. Между тем современные астрономические наблюдения за лунной поверхностью позволили зафиксировать неоднократные перемещения каких-то неидентифицированных источников света. В США сводка таких наблюдений опубликована в «Хронологическом каталоге сообщений о лунных событиях» (технический рапорт НАСА Г-277, 1968 г.), в России – в журналах «Астрономический

156

вестник». В рапорте сообщается, что в районе Моря Спокойствия американские астрономы Харрис и Кросс 18 мая 1964 г. наблюдали белое светящееся пятно, перемещавшееся по лунной поверхности со скоростью 32 км в час и уменьшавшееся в размерах. 24 мая 1964 г. те же наблюдатели следили за движением по поверхности Луны другого светового пятна, двигавшегося с переменной скоростью 32–80 км в час на протяжении двух часов.

В работах Сирано встречаются описания странных приборов и аппаратов, предназначенных для записи и воспроизведения звуков! Вот как, например, он описывает устройство, похожее на современный радиоприемник: «Открыв футляр, я нашел нечто металлическое, напоминающее наши стенные часы, наполненные мелкими пружинками (возможно, электрическое сопротивление. – *Авт.*), крошечными механизмами. Это действительно книга, но чудесная книга, которая не имеет страниц и букв. Наконец, это книга, где можно учиться, не используя зрение – нужно только слушать. Если кто-либо захочет прочесть эту книгу, то машина напрягается всеми своими крошечными нервами, затем читатель поворачивает стрелку (возможно, шкальная система настройки. – *Авт.*) на ту главу (т.е. соответствующую длину волны. – *Авт.*), которую он хочет услышать, и в этот момент машина начинает говорить как бы человеческим ртом или как музыкальный инструмент, издавая самые разнообразные звуки». В этом описании остается только один вопрос – где во Франции XVII в. Сирано де Бержерак ухитрился обнаружить передающую радиостанцию? В другом месте «Дневников» Сирано описывает другую «книгу, переплет которой выточен из целого алмаза, куда более блестящего, чем наши...» Некоторые детали в описании этого «техницизма» позволяют предположить, что Сирано де Бержерак рассказывает о телевизоре XVII в.!

Может быть, сказка о золотом яблочке, катящемся по серебряному блюдечку и позволяющему видеть «земли дальние и чудеса заморские», – отголосок знаний древности об электронах, попавших на серебристые экраны телевизоров?..

Все изложенное – только гипотеза, тем не менее вопрос остается: с кем же дружил загадочный Сирано де Бержерак?

С.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Людмила Алексеевна Черная

ДРЕВНЕРУССКИЙ ПОЦЕЛУЙ*

Почти в каждой жизненной ситуации, радостной либо печальной, поцелуй присутствует в качестве необходимого элемента то магического ритуала, то христианского символа, то народного обычая, то этикета. Само происхождение этого слова от корня «цел» говорит прежде всего о том, что целовать означало желать человеку целостности. От этого же корня слова «целизна», «целина», «целомудрие», «целоумие», «целоноговати» (ходить прямо), «целый», «цельба», «цельбоносный» и др. Быть целым значило быть здоровым. В дохристианские времена «быть целым» охватывало гораздо более широкий спектр пожеланий.

В язычестве вместе с поцелуем передавали, а точнее – запечатлевали, скрепляли религиозно переживаемое пожелание целостности человека как определенного «тела». В языческой культуре человек воспринимает себя как телесный осколок мирового космического Тела, единого для всего сущего. По представлениям людей эпохи язычества, тело – это и есть человек. Его сущность скрыта в телесной форме, все изменения осуществляются в движении телесной материи. Предел перемен заложен в формальной ограниченности тела. Каждая часть человека несет на себе отражение мирового космического «Тела» в полном объеме («микрокос-

*Черная Л.А. Древнерусский поцелуй. – Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/drevnerusskij-poceluj-read-326914-1.html>

мом» мыслился не только человек, но и любой объект живой и неживой природы).

Тело как форма упорядоченного Космоса противопоставлялось бестелесности, бесформенности неупорядоченного Хаоса. По определению Мирчи Элиаде, мифический дракон, восстающий против Космоса и стремящийся разрушить его, воплощает в себе образ не только морского чудовища, перевозмея, но и бескрайних космических вод, мира теней, мрака и смерти – Хаоса. Поэтому важное значение придавалось телу-форме. Все негативные силы, явления, существа, даже человеческие эмоции (ярость, гнев, тоска и т.п.) так или иначе связаны с Хаосом, порождены им. Хаотичность, мешанина всеобщей телесности в Древней Руси преодолевалась формой. Поэтому сохранить форму-целостность значило сохранить не только здоровье, но и жизнь, а также себя как микрокосм, противостоящий хаосу, не дать себя на растерзание бестелесному неупорядоченному злу.

Границы в «телесном» мировосприятии играли самую важную роль, они обозначали стык мира живого и мертвого, чистого и нечистого, «этого» света и «того». Через все отверстия в теле человека, а также в доме и около него (печь, колодец, окно, дверь) могла проникнуть в тело человека или в его дом нечистая сила. «Границы» следовало защищать, особенно в пограничное время (полночь, полдень, между полночью и рассветом), и на пограничном пространстве (перекресток дорог, порог дома, межа, кладбище, край леса и т.д.). Отверстия в теле человека тоже осмысливались как границы с остальной телесностью мира и их надо было защищать. В апокрифе о сотворении первого человека говорится о том, как дьявол, когда сырой глиняный человек лежал без присмотра Бога, сделал палкой множество отверстий в его теле, желая навредить божьему созданию, и через эти отверстия в тело вошли болезни и нечистая сила.

Рот, глаза, уши, ноздри и прочие «дыры» следовало строго контролировать. Через глаза и рот могла войти нечисть в тело. Правда, и человек взглядом, голосом, поцелуем мог влиять на окружающий мир. Громкий сильный голос помогал отпугивать нечистую силу, так как граница воздействия человека на нее проходила там, куда достигал его голос. Так, при рождении ребенка, при отпугивании весенних змей, зверя, града, холода, злого человека и

другой опасности надо было громко крикнуть, встав на высокое место.

Голос представлялся чем-то материальным, осязаемым, его можно «перековать», можно поменяться голосами с птицами, зверями, отнять певческий голос у другого человека, а также передать вместе с голосом болезнь, напасть и т.п. Неожиданная потеря голоса, хрипота, срывающийся голос и т.п. воспринимались порой как знак близкой смерти или несчастья (например, во время венчания, исполнения колядок и при других обрядах). Опасным считалось услышать незнакомый голос во сне или наяву.

Глухота, отсутствие звуков признавалась знаком «того света», поэтому при покойнике говорили шепотом. Как только покойник покидал родной дом, он переставал слышать и переходил в мир глухих, т.е. в загробный мир.

Взгляд осмысливался амбивалентно: он мог быть добрым и злым. Заглядывая в печь, можно было и прогнать покойника и вызвать смерть (если в печь заглядывали после похорон, то избавлялись от страха перед умершим; если же в печь заглядывала невеста, то она желала смерти родителей жениха). Запрет и призыв, заложенные в силе взгляда, срабатывали при общении с потусторонним миром.

Поцелуй стал той заветной «печатью», с помощью которой закреплялась целостность того или иного тела. Сила поцелуя могла быть направлена не только на человека, но и на все остальные части макрокосмического Тела. Например, целование земли, заменившее поедание земли, считалось у древних славян самой страшной клятвой, нарушение которой могло повлечь смерть. С принятием христианства землю заменил крест, а крестное целование стало официальной юридической процедурой при всех важнейших частных и государственных актах. Целование креста как присяга прослеживается во многих источниках (договорных грамотах русских князей, летописных повестях, церковно-учительных произведениях и т.п.). Так, например, в договорной грамоте Дмитрия Ивановича (Донского) в 1375 г. говорилось: «А што ти слыша ото крестьянина или от поганина о нашем добре... а то ти нам поведати по правде, по целованью, без хитрости». Новгородский посадник должен был судить суд «право по крестному целованию». Правда, крестное целование можно было отменить (снять, сло-

жить), что позволяли себе князья и власти. Однако нарушение крестного целования считалось тяжким грехом.

Христианство внесло существенные коррективы в восприятие человека. Теперь в человеке видели прежде всего духовное начало, данное Богом при сотворении Адама, а уж потом плоть, греховную по своим задаткам. Христианство отвергало все, связанное с языческим отношением к человеку. «Святое целование», происходившее в пасхальные праздники Воскресения Христова, символизировало всеобщую любовь и братство, независимое от социального положения. Троекратно целовали друг друга на протяжении 40 дней после Пасхи первые встречные на улицах, невзирая на возраст, пол, положение, богатство, происхождение и т.д. «Домострой» XVI в. содержит указания, как именно должны целовать друг друга «христосующиеся»: «...дух в себе удержав, поцеловаться, а губами не плюскати».

Еще в 1200 г. был известен на Руси в составе Монастырского устава «Чин целования» в Светлое Воскресение. Основное место в нем отводилось священным поцелуям – сначала Евангелия, потом игумена, затем остальных присутствующих на богослужении.

Столь же распространенным было и остается обрядовое целование икон, священных предметов, руки или края облачения церковного иерарха и пр. Поцелуй в религиозных обрядах знаменует преданность и верность. А знаменитый поцелуй Иуды стал символом дьявольского предательства.

Древняя Русь и после принятия христианства не отказалась от языческого толкования поцелуя, соединив его с библейским. Смысл, вкладываемый древними русичами в действо целования, во многом оставался прежним. Поцелуй был наивысшей формой выражения преданности, доброжелательности, как по отношению к родственникам, так и по отношению к друзьям, знакомым, в особенности гостям. Древнейшие русские письма на бересте (берестяные грамоты, которых в одном Великом Новгороде археологи насчитывают уже около тысячи) используют две основные формы обращения: поклон («поклоняние») и целование («целовь»). Первое как бы общепринятое вежливое обращение к адресату, второе – выражает наивысшую форму привязанности, уважения, любви.

Ритуальное значение поцелуя сохранялось во многих обрядах и обычаях на протяжении столетий. Так, свадебный ритуал был наполнен символически значимыми поцелуями: перед венчанием

молодые целовали замок на дверях храма, чтобы удвоить крепость брачных уз (замок, кстати, обыгрывался и как сексуальный образ женского полового органа, а ключ, соответственно, мужского). В некоторых местностях после свадьбы молодая и свекровь должны были поцеловать друг друга под сердце, чтобы в доме был мир и любовь; жених целовал тестя в плечо; при вручении подарков невеста целовала гостям руки, а жених кланялся; на свадебном пире молодые целуясь «подслащивали» и «очищали» своими поцелуями вино гостей, кричавших «горько» или «сорно вино». Молодых заставляли целоваться также возгласом «Медведь в углу», поскольку медведь олицетворял жениха, на этот возглас невеста должна была возразить: «Петра Иваныча люблю» и поцеловать жениха.

В церкви на похоронах покойника следовало целовать в губы, как бы замыкая для него «этот мир» и отдавая свою любовь. На поминках по усопшему присутствующие целовали друг друга в губы, как бы замыкая свой круг на «этом свете», радуясь и веря, что покойник радуется вместе с ними, созерцая их с «того» света. Такое целование на поминках очень удивляло иностранцев, посещавших Россию в XVI–XVII вв., впрочем, так же, как и поцелуи при приеме гостей.

Гостевой поцелуй – поцелуй особый, наполненный большим смыслом. Гость в Древней Руси – это посланец судьбы, могущий как улучшить, так и ухудшить жизнь хозяев. Гостя надо «задобрить» угощением (так задабривали языческих богов жертвоприношениями). Ему нельзя ни в чем отказать, его надо заставить съесть всю еду и выпить все питье, ему надо предложить ночлег и всячески угождать. Поведение гостя регламентировалось рядом ограничений. Ему нельзя было самостоятельно беседовать с женщинами в доме или кормить домашних животных. Только хозяин дома мог призвать жену для гостевого поцелуя. Если вдруг кто-то отказывался поцеловать хозяйку, его могли выгнать из дома навсегда.

Магический поцелуй использовался наравне с клятвами, заговорами, заклинаниями, гаданиями. Так, скот (в особенности коров) целовали в лоб поцелуем-оберегом при различных эпидемиях или угрозе здоровью животных. В Прощеное воскресенье перед Великим постом люди поцелуями испрашивали друг у друга прощение грехов и обид, а также прощались на время Великого поста, который рассматривался как временная смерть. Черная магия также

прибегала к ритуальному поцелую. По свидетельству этнографов, колдунья должна была отречься от Христа в пасхальную ночь и поцеловать замок церковной двери перед тем, как в церкви запоют «Христос воскрес».

Любовный поцелуй в древнерусском обществе считался настолько интимным делом, что нигде в литературных источниках не описывается. Но в народных играх и обрядах любовный поцелуй присутствовал. Так, в хороводах восточных славян часто участвовал заяц («Зайнышка») как мужской символ: в центре круга стоял «заяц», которого участники хоровода просили поцеловать ту или иную девушку, свить венок для нее (разорвать венок означало потерять девственность, т.е. целостность).

В литературе, разделявшей христианскую точку зрения на женщину как «сосуд греха», о любви и любовных утехх ничего не говорилось. Женская красота «душу и тело губит». Только при переходе от Средневековья к Новому времени в России появились первые лирические стихи, описывающие любовные переживания. Эти стихи писали и мужчины, и женщины. А в середине XVIII в. уже описывались бурные любовные страсти с «целованием». Героиня «Тотчас готова целование дать...» при первом взгляде на своего возлюбленного.

Наконец, о «сексуальном» поцелуе. Эротическое начало искони присуще всем видам поцелуя. Но наиболее мощной продуцирующей силой обладал откровенно сексуальный поцелуй. О нем можно судить как по обычаю целовать замки у дверей храма перед венчанием, так и по ряду других фактов. В частности, особую сексуальную энергетику являли собой образы медведя, зайца, аиста, гуся, рака, змея, ужа, червяка и других животных, поцелуй с которыми олицетворял брачный союз.

Особенно обыгрывалась и подчеркивалась плодovitость «белых пчолых ярых зайцев» («пчолых» по аналогии с пчелиным ро-ем как символом плодородия и «ярых» по аналогии с весенней яркой силой солнца). В некоторых местностях существовал обычай, зафиксированный этнографами уже в XX в: при первом весеннем выгоне скота женщины всей деревни целовали пастуха, чтобы коровы активнее «гуляли» с быком.

Сексуальной значимостью в Древней Руси наделялись и многие предметы: печь, символизовавшая женское лоно (в печи «перепекали» недоношенных детей, которые рождались как бы

заново, отсюда обидное «Из-под печки тебя вытащили»); горшок, имевший «горлышко», «ручки» и «ножки»; дверной замок; дежа (деревянная кадка для заквашивания теста) с мутовкой и др.

Сколь ни разнообразен был древнерусский поцелуй, он все же нес в себе глубинный смысловой пласт языческих представлений о человеке как целостной телесной форме. Христианская концепция человека лишь скорректировала их, наполнив духовным религиозным значением. А Новое время отделило светскую культуру от религиозной веры, в чем-то вернувшись к языческим истокам, а в чем-то уйдя далеко вперед. И только народная среда сохраняла вплоть до XX в. отголоски древнейших взглядов на человека и на все связанное с ним, в том числе и на поцелуй.

С.Г.

Александр А. Панченко

РУССКИЙ СПИРИТИЗМ: КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА И ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ*

Массовое распространение спиритизма в России относится к середине 1870-х годов и связано с деятельностью небольшого кружка энтузиастов. К нему принадлежали племянник С.Т. Аксакова А.Н. Аксаков, профессор Петербургского университета зоолог Н.П. Вагнер, а также один из известнейших химиков того времени (и тоже – университетский профессор) А.Н. Бутлеров. Ведущую роль в этом триумvirате играл Аксаков, начавший интересоваться спиритизмом, а также учением Э. Сведенборга еще в конце 1850-х – начале 1860-х годов. Именно Аксаков был организатором нашумевших спиритических сеансов в середине 1870-х годов в Петербурге; он же финансировал многочисленные сборники, монографии и периодические издания по спиритизму, выходившие не только в России, но и в Западной Европе (в том числе немецкоязычный журнал «Psychische Studien»). В первой половине 1870-х годов Аксаков, Бутлеров и Вагнер начали регулярно устраивать спиритические сеансы в Петербурге, приглашая на них известных английских и французских медиумов. Однако по-настоящему известными и даже скандальными их занятия стали после того, как в 1875 г. в «Вестнике Европы» и «Русском Вестнике» были опубликованы статьи Вагнера и Бутлерова с описанием и пропагандой «медиумических явлений». Убежденными апологетами спиритизма выступили не праздные любители мистических опытов и откровений, а авторитетные ученые-

* *Панченко А.А.* Русский спиритизм: Культурная практика и литературная репрезентация. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/397248>

естественники. Это, впрочем, не уникальная ситуация: так, в те же самые годы одним из лидеров английского спиритуалистического движения был выдающийся физик и химик сэр У. Крукс.

Впрочем, наиболее стойкие и ожесточенные критики идей Аксакова, Вагнера и Бутлерова также принадлежали к петербургскому научному сообществу. Главным оппонентом спиритизма стал Д.И. Менделеев, по чьей инициативе 6 мая 1875 г. Физическое общество при Санкт-Петербургском университете образовало «Комиссию для рассмотрения медиумических явлений». В течение десяти с лишним месяцев (до конца марта 1876 г., всего было 19 заседаний) комиссия занималась исследованием спиритизма, устраивая сеансы с известными английскими медиумами, приглашенными Аксаковым в Россию. Сначала это были братья Петти из Ньюкасла, затем – «известная в лондонских кружках по своим медиумическим способностям» любительница спиритизма миссис Клайер. Чтобы не допустить шарлатанства медиумов, члены комиссии разработали «пирамидальный» и «манометрический» столы. Первый не позволял медиуму скрытно наклонять или качать стол во время сеанса; второй давал возможность измерять степень давления на столешницу при помощи специальных трубок, наполненных окрашенной жидкостью.

Заседания комиссии сопровождались многочисленными скандалами и перебранками между адептами спиритизма и скептически настроенными сторонниками Менделеева. Уже в декабре 1875 г., после окончания сеансов с братьями Петти, Менделеев выступил с публичной лекцией, где вынес окончательный вердикт спиритизму, объявив его антинаучным шарлатанством. Однако в первые месяцы 1876 г. комиссия продолжила свои заседания и устроила несколько сеансов с миссис Клайер. Скандалы продолжались: на одном из заседаний Менделеев обвинил Клайер в обмане и предположил, что таинственные звуки во время сеансов производятся особой машинкой, спрятанной у нее под юбкой. В феврале Аксаков, Вагнер и Бутлеров отказались от дальнейшего сотрудничества с комиссией, а в марте она прекратила свою работу. 24 и 25 апреля 1876 г. Менделеев снова выступал в Русском техническом обществе с лекциями о спиритизме и вновь подтвердил свое неверие в «медиумические явления». Впрочем, публичная полемика между сторонниками комиссии и русскими спиритуалистами в той или иной форме продолжалась еще несколько лет.

В ходе этой весьма шумевшей дискуссии (П.Д. Боборыкин даже назвал петербургский сезон 1876 г. «сезоном спиритуализма») обе полемизирующие стороны не только углублялись в многословные казуистические споры об устройстве экспериментальных столов, но и достаточно часто прибегали к авторитету, естественно-научного значения не имеющему, а именно к литературному дискурсу. В своих апрельских «Чтениях о спиритизме» Менделеев остановился на вопросе об «отношении литературы к спиритическому движению» и даже привел обширную цитату из «антиспиритического» стихотворения Полонского «Старые и новые духи». «В массе взятая, вся литература в совокупности, – писал Менделеев, – была против спиритизма; да оно и понятно, потому что между литературой и наукой по существу нет различия; истине служат с одинаковым правом и искусство, и наука, и литература, и суд, и школа, хотя для того средства и приемы у них различны». Ученый не ограничился «аргументом от истины», он заявил, что скепсис литераторов в отношении спиритизма был в значительной степени обусловлен именно разоблачительными выводами его комиссии.

Аксаков, Вагнер и Бутлеров также старались прибегнуть к авторитету тогдашних корифеев русской словесности. Летом 1875 г. Вагнер (он и сам был литератором, правда, наиболее известным своими рассказами для детей) познакомился с Ф.М. Достоевским и в течение последующих полутора лет поддерживал с ним более или менее постоянные контакты. По-видимому, именно Вагнер пригласил Достоевского участвовать в спиритическом сеансе, который состоялся в доме Аксакова 13 февраля 1876 г. Помимо Достоевского, хозяев дома и миссис Клайер на сеансе присутствовали Бутлеров и Вагнер – «со стороны спиритуалистов», а также Н.С. Лесков и Боборыкин – «со стороны литераторов». Все писатели, участвовавшие в сеансе, высказали в печати свои впечатления от «общения с духами». Пожалуй, наименее скептической была заметка Лескова, опубликованная в «Гражданине». Писатель представил подробный отчет о наблюдавшихся «странных явлениях»: дух угадывал задуманные имена и числа, поднимал столы («столик... поднялся на воздух, как мне казалось, вершков на 6–8 и, подержавшись в таком положении около 7–8 секунд, быстро опустился»), звонил в поставленные под столом колокольчики и прикасался к ногам сидящих. В конце статьи Лесков отметил, что сеанс был прерван из-за некоего «маленького инцидента», однако

не объяснил, в чем именно было дело. Пояснение дал Боборыкин, гораздо более критично описавший этот сеанс в фельетоне в «Санкт-Петербургских ведомостях». Виновником «инцидента», отмечает Боборыкин, был именно Достоевский, из его руки духи пытались вырвать платок. «За нижний конец платка начали дергать, и г. Достоевский» заявил всем нам явственное ощущение дерганья, после чего шутливо заметил, что он отказывается объяснить подобное явление иначе, как ловкостью медиума». Когда Клайер перевели эти слова, она «мгновенно обиделась» и «прекратила всякое медиумическое участие». После этого духи не подавали никаких признаков своего существования.

Это была не первая шутка Достоевского по поводу спиритизма. Еще до посещения аксаковских сеансов в январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский поместил пространное шутливое рассуждение «Спиритизм. Нечто о чертях. Чрезвычайная хитрость чертей, если только это черти», где так отозвался о моде на спиритизм: «В самом деле, что-то происходит удивительное: пишут мне, например, что молодой человек садится на кресло, поджав ноги, и кресло начинает скакать по комнате, — и это в Петербурге, в столице! Да почему же прежде никто не скакал, поджав ноги в креслах, а все служили и скромно получали чины свои? <...> Да у нас ли не найдется чертей! Гоголь пишет в Москву с того света утвердительно, что это черти. Я читал письмо, слог его. Убеждает не вызывать чертей, не вертеть столов, не связываться...» Далее Достоевский предлагает ироническое объяснение спиритизма, очевидным образом навеянное историей «Комиссии для рассмотрения медиумических явлений» вообще и декабрьской лекцией Менделеева в частности. По мнению Достоевского, спиритизм — это проделки чертей, стремящихся, по своему обыновению, одурачить людей и посеять между ними раздор (ту же мысль мы находим и в романе «Братья Карамазовы», где она вложена в уста черта, беседующего с Иваном).

В последующих выпусках «Дневника» Достоевский еще дважды возвращался к разговору о спиритизме. «В нашем молодом спиритизме, — пишет он в марте, — заметны сильные элементы к восполнению и без того уже все сильнее и прогрессивнее идущего разъединения русских людей». При этом вину за «разъединение» Достоевский возлагал не столько на русских спиритуалистов, сколько на «медиумическую комиссию» и персонально — на Мен-

168

делеева. Что же до пресловутого сеанса 13 февраля, то он также побудил писателя скорее не к мистическим, а к антропологическим рассуждениям. Продолжая иронизировать над предвзятым антиспиритуализмом Менделеева, Достоевский заключает: «Я думаю, что кто *захочет* уверовать в спиритизм, того ничем не остановишь, ни лекциями, ни даже целыми комиссиями, а неверующего, если он только вполне *не желает* поверить, – ничем не соблазнишь. Вот именно это-то убеждение я и выжил на февральском сеансе у А.Н. Аксакова».

Достоевский был прав: шумиха, поднятая Менделеевым и его сторонниками, не только не погасила, но, по всей видимости, стимулировала общественный интерес к спиритизму. В России 1870–1880-х годов «медиумические явления» обсуждаются и изображаются не столько в контексте вопросов посмертного существования души или потустороннего мира, сколько в связи с проблемами позитивистской гносеологии, социальной дезинтеграции русского общества, пореформенных финансовых отношений и т.п. В комедии Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» (вторая половина 1880-х) крестьяне, толком не понимающие «господского» увлечения спиритизмом, тем не менее успешно используют его для махинаций с приобретением земли.

Комедия Толстого вызвала крайне негативную реакцию Н.П. Вагнера. На следующий день после публичного чтения «Плодов просвещения» в Русском литературном обществе в марте 1890 г. Вагнер отправил Толстому письмо, где крайне резко отзывался о пьесе, назвал ее «пасквилем на профессоров и ученых». «Мне тяжело и больно было слышать, – писал Вагнер, – как вы с обычным вам художественным мастерством глумились надо мной и моим покойным другом А.М. Бутлеровым». Толстой незамедлительно написал ответ Вагнеру, где утверждал, что во время написания комедии «никогда не думал» ни о нем, ни о Бутлерове, «профессор же является как олицетворение того беспрестанно встречающегося и комического противоречия: исповедание строгих научных приемов и самых фантастических построений и утверждений». Толстой подчеркивал, что спиритизм он считает суевением и относится к нему сугубо негативно. В письме к Вагнеру Толстой, по-видимому, лукавил. Скорее всего, прототипом профессора Кругосветова был именно Бутлеров: в ранних редакциях

комедии этот персонаж фигурирует как Кутлер и Кутлеров, что созвучно фамилии химика-спиритуалиста.

Десятилетие спустя Аксаков выпустил в свет своеобразный «несимметричный ответ» на критику Толстого. Это – небольшая брошюра «К чему было воскресать?», формально посвященная «Воскресению», однако содержащая не разбор художественных достоинств романа, а анализ религиозно-философских воззрений Толстого, в частности – его представлений о смерти и бессмертии. Защищая идею личного бессмертия и критикуя основные постулаты толстовской философии, Аксаков указывает на «откровения природы», свидетельствующие о независимости духовного начала в человеке и позволяющие создать «экспериментальную метафизику, о которой Шопенгауэр только мечтал». Хотя Аксаков и не говорит здесь прямо о спиритизме, очевидно, что одним из главных оснований «экспериментальной метафизики» он считал «медиумические явления».

Почему литературная рецепция и репрезентация спиритических практик приняла в России именно такую форму – тема для отдельного исследования.

Литераторы Серебряного века – этого своеобразного *New Age* в истории русской культуры – уделяли спиритизму сравнительно мало внимания. Даже те из отечественных писателей-модернистов, кто имел отношение к многочисленным спиритическим кружкам рубежа столетий – как, например, В.Я. Брюсов, многократно посещавший различные собрания спиритуалистов и публиковавший статьи в спиритическом журнале «Ребус» – относились к подобным занятиям не слишком серьезно. Есть все основания утверждать, что культурная практика спиритизма оказала на русскую литературу довольно слабое влияние (по сравнению с литературой американской или английской). Специфическая особенность русского спиритизма, отмечает автор, – в его «литературности».

В первые десятилетия XX в. в России существовало большое количество «медиумических» кружков, издавалось несколько спиритических журналов и газет. Советская «безбожная» кампания конца 1920-х – начала 1930-х годов подразумевала, в частности, и борьбу со спиритизмом, но, по всей вероятности, он воспринимался режимом как одно из наименьших «религиозных зол». Институциональные формы спиритического движения в Советской России существовать не могли, однако в качестве культурной практи-

ки русский спиритизм сохранялся и в 1930-е годы, и позднее. По-видимому, основными носителями этой практики были средние слои городского общества. Об этом позволяют судить современные этнологические записи, включающие не только воспоминания старшего поколения горожан, но и рассказы крестьян, которым приходилось участвовать в спиритических сеансах. Эти материалы представляют интерес во многих отношениях. Одна из самых любопытных особенностей русской спиритической практики советской эпохи состоит в том, что во время сеансов обычно вызываются духи русских писателей, прежде всего Пушкина.

Известно, что и аристократическая и разночинская традиции XIX в. в своих идеологических проекциях довольно часто ориентировались на культурную модель «мирской святости», где поэт (и – шире – литератор), а позднее – революционер выполняет функции святого – подвижника и/или мученика. Не менее важно и то развитие, которое эта модель получила в советском культе Пушкина.

Петербургская фольклористка С.Б. Адоньева в очерке «Дух Пушкина» указывает на ряд характерных черт ритуально-мифологического пушкинианства в массовой культуре второй половины XX в.: зимние (Санкт-Петербург, Мойка, 12) и летние (Пушкинские Горы, Михайловское) ритуалы поминального характера, инкорпорация пушкинского культа в различные ритуальные и ритуализованные практики советской культуры (свадебный обряд, новогодние елки и т.п.), гадание по томику Пушкина и, наконец, вызывание духа Пушкина во время спиритических сеансов. Согласно полевым материалам, обобщенным Адоньевой, «опыты вызывания духов, и в первую очередь духа Пушкина... 15–25-летние информанты наследуют в основном от своих (35–50-летних) родителей, последние чаще всего получают их из жизни в пионерских лагерях».

Вторая половина 1930-х годов сыграла особую роль в формировании советской версии пушкинского культа. Вместе с тем вероятно, что эта версия складывается еще в 1920-е годы и в той или иной степени восходит к русскому пушкинианству более раннего времени.

Однако причины «литературной» ориентации русского спиритизма могут иметь и более глубокие корни – как с хронологической, так и с культурно-типологической точки зрения. Очевидно, что массовый интерес к спиритизму в России во многом стимули-

ровался именно литературными репрезентациями этой практики. Сложение устойчивой топики «пушкинского мифа» в России конца XIX в. (1880–1899) фактически синхронно раннему периоду распространения спиритизма в России. Особую роль здесь сыграл пушкинский праздник 1880 г., оказавший значительное влияние на формирование массового пушкинианства в России.

Экспрессивные выражения «с Пушкиным», как правило, риторические вопросы или утверждения: «А за квартиру Пушкин платить будет?»; «Пушкин, что ли, за тебя детишек воспитывать будет?» и т.п.) получили широкое распространение в отечественном языковом обиходе XX в., о чем свидетельствует их использование в русской беллетристике – в частности, у М.А. Булгакова и Вен. Ерофеева. Появление опекушинского памятника способствовало формированию мифологии незримого присутствия Пушкина в повседневной русской жизни, причем эта мифология закрепилась и в специфической фразеологической форме.

Вполне вероятно, что пушкинские торжества 1880 г., совпавшие по времени с массовым распространением русского спиритизма, оказали на него если не прямое, то косвенное воздействие. Не нужно забывать, что первые русские спиритуалисты также предпочитали общаться именно с духом Пушкина. Можно предполагать, что с самого момента своего появления русский спиритизм имел своеобразную «литературную» и, более того, «пушкинскую» ориентацию.

«Литературность» русского спиритизма вступает в данном случае в прямое противоречие с традициями «фольклорной культуры». Л.Н. Толстой, избравший тему спиритизма для изображения непреодолимой культурной дистанции между пореформенными крестьянами и современной им городской элитой, был прав лишь отчасти. Спустя полвека после первой постановки «Плодов просвещения» спиритизм получил распространение и в крестьянской среде. Успех деревенских спиритических сеансов напрямую зависел от степени модификации «медиумической» практики к механизмам и нормам крестьянской ритуальной культуры. Практика спиритизма вполне успешно адаптируется к традиции крестьянских гаданий, причем вызываемый дух – это «задавившийся» (повесившийся), т.е. нечистый покойник, которого надо «выкрикивать» в печную трубу и который непременно будет пугать гадающих девушек. Все элементы этой истории имеют основания в

региональном фольклоре севера Новгородчины, а от «медиумических сеансов» в ней остается только крутящееся блюдо.

Однако когда крестьяне пытаются овладеть «правильным» городским спиритизмом и вызвать дух Пушкина, их сеанс завершается неудачей: «А Пушкина и спрашиваем: „А где сейчас находишься?“ А он говорит: „У магазина, на крыльце“».

Итак, первых русских спиритуалистов, собиравшихся в Москве в 1853 г., и современных крестьян из небольшой деревни на севере Новгородчины роднит одна своеобразная практика: и те и другие вызывали дух Пушкина и спрашивали покойного поэта о его местопребывании.

В XIX–XX вв. русская литература действительно была не только видом словесности или средством выражения философских, политических и морально-этических взглядов, но и своеобразным лекарственным средством, по крайней мере – в контексте ритуализованных форм социально-психологической терапии. Трудно сказать, насколько благотворным оказалось это обстоятельство для российского общества и российской культуры. Впрочем, здесь дело обстоит так же, как и с лекарствами вообще: в малых дозах они целительны, в излишних – вредны.

С.Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

К.С. Коваль

КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО ЧАЕПИТИЯ*

Чай – древнейший и самый распространенный напиток на земном шаре. Его употребление связано с национальной культурой, хозяйством и историческими традициями многих народов. На протяжении многих веков люди совершенствовали традиции чаепития, неизменно возводя их в ранг искусства.

В Россию чай попал раньше, чем в Европу, но позже, чем на Восток. Он впервые был привезен в Россию в 1638 г. боярским сыном Василием Старковым в дар государю Московскому Михаилу Федоровичу от Монгольского хана. Посол отказывался от такого подарка: московский царь одарил Алтын-хана соболями и другими ценными дарами, а в ответ – сушеная трава. К величайшему удивлению посла напиток понравился московскому царю, и вскоре наша страна стала регулярно ввозить чай. Из-за транспортных расходов чай был настолько дорогим удовольствием, что позволить себе его могли лишь очень состоятельные люди.

О том, какую важную роль придавали на Руси чайным традициям, свидетельствует существование целых субкультур чаепития: дворянская, купеческо-помещичья, мещанская и простонародная.

Дворяне-аристократы с незначительными искажениями копировали английскую чайную традицию. Подобное чаепитие было популярно в петербургских и московских салонах. «Дворянский

* Коваль К.С. Культурные традиции русского чаепития. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-traditsii-russkogo-chaepitiya>

чай» был не столько потреблением продукта, сколько поводом для общения.

Купеческий чай обязательно предполагал наличие самовара и большое количество сладостей и еды. Из сладостей использовали сахар, мед, варенье, из еды – пироги с разнообразной начинкой, пряники, калачи, бублики. В чай часто добавляли спиртное – крепкие настойки и бальзамы.

В мещанской культуре наблюдалось копирование «дворянского» и «купеческого» чаепития. От купеческого мещане пытались перенять изобилие еды на столах, а от дворянского – культурные традиции. Именно благодаря чайным посиделкам мещан сформировался как музыкальный жанр романс.

Существовала также субкультура русского чайного общепита. В России было множество чайнопитейных заведений. В любом ресторане были «чайные столы», где клиенты откушивали в лучших традициях «купеческого» чаепития.

С большим трудом можно выделить отдельную чайную традицию «простого народа» – рабочих и крестьян. Настоящий чай в те времена был им недоступен. Чаще всего они употребляли смесь из трав.

Традиция русского чаепития – одна из самых сложных для описания. Самовар, питье из блюдец, стакан в серебряном подставканнике – все это лишь внешние черты, доступные по описаниям классиков и по картинам известных художников. Но главное в русском чаепитии – общение. Чай в России с давних пор был поводом для долгой неторопливой беседы, способом примирения и решения деловых вопросов.

В какое бы время ни пришел гость, для него ставили самовар. Хозяева по обычаю должны были выпить с ним чаю. Гости и домочадцы рассаживались за столом в строгой иерархии, по старшинству. Чашку принято было передавать двумя руками с приветливой улыбкой и пожеланием: «На здоровье». Принимая чай, полагалось отвечать: «Спаси Бог вас» или «Благо дарю вам». Эти слова за столом произносились так часто, что буквально пронизывали воздух и создавали ту особую добрую магию, которая так интриговала иностранцев.

В русской традиции не принято было молчать за столом, как это делается в японской или китайской церемониях. Молчание в

русском чаепитии рассматривается как признак глубокого неуважения к хозяевам дома.

Чтобы организовать чаепитие по всем правилам, хозяйке нужно было изрядно потрудиться. По обычаю, самовар ставился слева от нее или на отдельном столике, рядом устраивались фарфоровый чайник с заваркой, чашки с блюдцами и ситечко. Для сервировки подбирали цветные скатерти и салфетки ручной работы. Середину стола покрывали узкой дорожкой, на которую ставили тарелки с угощением. Каждому гостю предоставлялась тарелка для пирожков и сладостей, на которую бережно клали красиво сложенную салфетку. Приборы и чашка размещались справа от тарелки, а если гостя угощали медом или вареньем, то подавалась розетка, чайная ложка и блюдце для косточек. На чайное блюдце ставилась чашка ручкой вправо, а за чашку также ручкой вправо кладется чайная ложечка.

Одной из важных составляющих русского чаепития является лимон, нарезанный тонкими кружочками. Чай заваривается очень крепко, а потом разбавляется кипятком в чашке – это также является особенностью русского чаепития.

Чай – живая уникальная сущность. В мировой истории – чай – единственный продукт, описание которого охватывает почти пять тысяч лет непрерывного развития. Он любим миллионами людей на всей планете, его пьют в любое время года и как лакомство, и как лекарство.

Т.А. Фетисова

Т.А. Кузина

АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ: ФЕНОМЕН СТРИТ-АРТ*

При переходе от индустриального к постиндустриальному типу общества «все большую роль приобретают компьютерные методы производства артефактов, наиболее ярко свидетельствующие о том, что “продвинутое” искусство стремится не подражать жизни, но быть ею, формируя игровой, альтернативный тип личности».

Автор удаляется из поля зрения и не просто оставляет произведение на суд публики, а дает возможность произведению существовать через восприятие, интерпретацию или даже непосредственное участие этой самой публики, таким образом расширяя границы творчества и смыслов. Само искусство старается покинуть область элитарного и приблизиться к массам. Стремление искусства встраиваться в повседневную жизнь наряду с другими его проявлениями выражается в его «выходе на улицу».

Стрит-арт (от англ. «уличное искусство») – вид искусства, проявившийся во второй половине XX в., предполагающий помещенность в уличную среду и выдвигающий на первый план работу с городским пространством. Работы стрит-арт говорят не от лица конкретного автора, они пытаются стать новым языком города. Превращая нейтральное городское пространство в концептуальное, такое искусство (например, граффити или стенная живопись) стремится завладеть вниманием горожан и направить их мышление из бытового русле в область новых смыслов. Так или иначе

* Кузина Т.А. Актуальное искусство в информационном обществе: Феномен стрит-арт. – Режим доступа: <http://fikio.ru/?p=1525>

эти явления противостоят потребительскому способу мышления, направляемому средствами массой информации.

Конкуренция визуальных образов искусства с прочими образами, являющимися продуктами коммерческой сферы, в уличном пространстве города происходит наиболее остро. В условиях, когда причастность к искусству определяется не мастерством, а местом (помещением объекта в стены музея или на арт-площадку), арт-объект, расположенный в бытовой среде, рискует быть незамеченным и непризнанным.

С другой стороны, демократический принцип информационного общества, распространяющийся на субъект-объектное отношение в сфере искусства, дает возможность любому человеку присвоить некоторому объекту статус произведения искусства. Произведение искусства появляется вместе с утверждением «это есть произведение искусства», само же искусство является перформативным актом.

Если раньше произведение воспринималось как нечто устойчивое, неизменное, обладающее идентичностью, то перформативность современного искусства наделяет произведение такими чертами, как текучесть, незавершенность, обновляемость. Для стрит-арт объектов, которые могут исчезнуть через несколько часов после своего появления, такая особенность, безусловно, характерна. Более того, образ, размещенный в открытом пространстве, может быть дополнен любым заинтересовавшимся.

Когда произведения уличных художников изымаются из общего городского пространства, помещаются в галереи и продаются, их смысл рассеивается, поскольку стрит-арт основывается на контекстуальной встроенности в среду, цельное произведение исчезает, остается только визуальный образ.

Стрит-арт не стремится к признанию, включению в действующий культурный код. Такому искусству, чтобы работать, нужно следовать собственным законам. Стрит-арт реализует те принципы современного искусства, которые продиктованы развитием общества, и одновременно заостряет внимание на проблемах, возникающих по мере этого развития.

Т.А. Фетисова

Мария Алексеева, Ирина Курникова

РУШНИК – КНИГА НАРОДНОЙ МУДРОСТИ*

Неотъемлемой частью народной культуры являлись полотенца – «рушники». Рушник – единственный ритуальный предмет из языческого прошлого, который без перерыва традиции используется в народном быту по своему прямому назначению – защищает святые углы, божницы, дверные и оконные проемы, свадьбы, праздники своими магическими изображениями и оберегами от сглаза и порчи, а также является пристанищем душ умерших родственников.

В сегодняшнем понимании многих рушник – это длинное вышитое полотенце, которое использовалось для встречи дорогих гостей. Но чем являлся рушник для наших прауродителей, знают далеко не многие.

Рушник – это обрядовое (не бытовое), расшитое декоративное полотно прямоугольной формы из конопляного или льняного холста шириной 35–40 см и длиной 3–5 м, богато украшенное вышивкой, кружевом, лентами и тесьмой. Слово имеет корень «руш», «рух», что означает «рушить» – рвать, ломать, т.е. рушник – это оторванный кусок ткани, отрез. Созвучие со словом «рука» наталкивает на ошибочное толкование слова «рушник» как полотенца для рук. Однако для вытирания использовались утирки, ширинки, рукотерки, ручники – ветошка, висящая при рукомойнике, – небольшие куски полотна, которые были украшены гораздо скромнее по сравнению с настоящим рушником. Возможно, что утирками становились части старых, уже непригодных рушников, – ведь

* Алексеева М., Курникова И. Рушник – книга народной мудрости // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2012. – № 9. – С. 64–67.

в небогатом крестьянском быту изделия из ткани никогда не выбрасывались, а изнашивались практически до дыр.

Роль полотенца усиливалась нанесенным на него орнаментом. Узоры, которые обрамляют рушники, являются не только украшением, но и символизируют о связях людей со своим родом и предками.

Появление вышивки в России относят к первым столетиям Древней Руси. Рисунки часто составляли из стилизованных изображений фигур животных и человека, по узорам на окнах зимой и разнотравья полей летом. В каждой губернии, порой даже в самом маленьком уезде рождалась своя, отличная от других техника вышивания. Условия жизни, обычаи, родная природа определяли характер вышивки и цвет. До XVIII–XIX вв. каждый вышитый узор имел свой смысл и предназначение.

На рушниках вышивались орнаменты *зооморфные* (лебеди, петухи, куры, орлы, утки, олени, кони, львы), *растительные* (дуб, хмель, виноград, калина, мак, роза) и *геометрические* (круги, ромбы, зигзагообразные линии). Геометрический ромб – главная, наиболее устойчивая фигура в орнаменте. Крючки и палочки, выпускаемые по сторонам ромба, условно понимали как лучи солнца. Этот знак – оберег – превратился во множественный символ: жилище молодой семьи, источник воды, огня, плодородия и жизни. Так, если он изображался с точками в центре или поделенным на четыре маленьких ромбика с кружками в каждом, то обозначал плодородную почву, засеянное поле, крестьянский надел, или усадьбу. Пустой в середине ромб означал землю или твердь. Цепочка вертикально расположенных ромбов – «дерево жизни».

Справедливо было замечено В. Стасовым: «Древний орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений» (цит. по: с. 65).

Рисунок заполнял ткань рушника на две трети. Низ рушника украшался кружевом, связанным крючком или в технике филейного вязания.

Наши предки воспринимали рушник как полотно, на котором красной нитью изображалось прошлое, настоящее и будущее, поэтому приниматься за вышивку позволялось только с благими мыслями и хорошим настроением.

Особая роль принадлежала свадебному рушнику. Не менее 40 рушников необходимо было припасти к свадьбе. Ведь по ста-

180

ринному народному обычаю невеста должна была одарить каждого гостя рушником, они назывались «дарье».

Сватовские рушники – это самые большие, чтоб хватало перевязать высоких, видных мужиков, которых выбирали в сваты. Родня жениха вышивала петухов или павлинов с намеком на красоту и стать парня, дубовые листья с желудями – это богатство и крепость семьи.

Самым нарядным было *рукобитное* полотенце – жениху в знак согласия невесты и ее родителей на брак. Когда невеста была подготовлена к свадьбе, ее отец передавал в дом жениха *посыльный рушник* – знак того, что можно ехать за невестой и начинать свадьбу.

Перед венчанием родители благословляли молодых иконами, украшенными *благословенным (родительским) рушником*, на который преклоняли колени молодожены. На свадебном рушнике, который подносят родители, чаще всего изображается пара птиц (как правило, голубки или жаворонки). Они являются символом любви, добра и счастья.

Самый главный *свадебный рушник* носит название «венчальный». На венчании молодые становятся у аналоя на венчальный белый рушник. После венчания родители встречают молодоженов хлебом да солью, преподнося им каравай на свадебном *хлебосольном рушнике*. На рушнике изображаются пары птичек – они символизируют жениха и невесту. Рисунок олицетворяет собой семейное счастье, верность в любви.

Говоря о других видах рушников, авторы называют *пасхальные рушники*. На них ставились выпеченные куличи и хлеба. На них часто вышивались буквы «ХВ» (Христос Воскресе). *Божником* называли рушник, обрамляющий иконы. А когда умирал человек, погребальным полотенцем накрывали гроб. Затем дома, в течение сорока дней, полотенце выкладывали на подоконник, веря, что там «отдыхает» душа умершего. А в дни поминовений вывешивали полотенце за окно, чтобы «пришедшие» умершие по нему вошли в дом.

Рушник играл в жизни славян сакральную роль, сопровождал человека от рождения до смерти, был важным элементом в быту и сохранился до наших дней. Это история наших предков, красота и богатство духовной и материальной культуры народа.

Э.Ж.

О.В. Дякив

**АНГЛИЙСКИЕ НАСТОЛЬНЫЕ ЧАСЫ
В ИНТЕРЬЕРЕ ВИКТОРИАНСКОГО ЗАГОРОДНОГО
ДОМА (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРИАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)***

В истории Англии Викторианская эпоха представляет собой одно из самых уникальных и неповторимых явлений. В этот период экономическое и политическое превосходство Англии вывело ее художественную культуру на самый высокий уровень. Большую роль в художественной культуре викторианской Англии, базировавшейся на незыблемости традиций, устойчивости и стабильности, играл дух собственничества. Поэтому материальные ценности занимали одно из самых важных мест в повседневной жизни викторианцев. Каждый лавочник и клерк или высокооплачиваемый служащий мечтали приобрести собственный загородный коттедж и поселиться в нем постоянно. При этом ценность загородного дома определялась не только его высокой стоимостью или роскошью, но и живописностью. Безмятежность, уют, достаток и достоинство ассоциировались в Викторианскую эпоху с образом загородного дома. Множество английских писателей того времени в своей оригинальной художественной манере приводят описание викторианского особняка и его интерьера. Среди них Дж. Голсуорси, Ч. Диккенс, Ш. Бронте, А. Конан Дойл и др.

Викторианский интерьер представляет собой воплощение многовекового, переходящего из поколения в поколение девиза

* Дякив О.В. Английские настольные часы в интерьере викторианского загородного дома (на материале художественных произведений викторианских писателей). – Режим доступа: http://www.terrahumana.ru/arhiv/14_04/14_04_18.pdf

«мой дом – моя крепость», где можно укрыться и согреться у камина прохладными туманными вечерами. Уют составлялся многообразием художественных стилей. Каждая комната декорировалась по-разному. Библиотека – в стиле возрожденной готики, спальня – в духе возрожденного рококо, а неоклассическая прихожая располагалась рядом с персидской курительной комнатой. Но было и общее, что присуще всем комнатам в викторианском стиле. Это обилие картин и фотографий на стенах, а также тяжелой, помпезной мебели – многочисленных столиков, кресел с пуфиками и полочек со статуэтками – из-за чего в помещении невозможно было лишний раз повернуться.

В викторианских интерьерах преобладал золотой геометрический или растительный орнамент, при этом красный или бордовый цвет считался идеальным. Бордовые портьеры и драпировки из плюша, золото – в карнизах. В викторианском интерьере непременно чувствовалось также влияние восточных колоний, свидетельством чему было обилие тканей: шторы, чехлы на стульях и диванах, подушки, пледы, абажуры.

Но на фоне всего этого разнообразия главное место в викторианском интерьере, возникшем в конце 30-х годов XIX в., отводилось английским настольным часам. Обладая большой мобильностью и практичностью в использовании, во внутреннее убранство королевской резиденции или загородного дворянского особняка они вносили особый шарм, становясь эпицентром любого помещения. В интерьере загородного дома часы могли располагаться в небольших помещениях – в столовой или гостиной, библиотеке, будуаре, спальне, на каминной полке и даже на лестничной площадке.

В произведениях Чарльза Диккенса довольно часто встречается образ английских настольных часов как неперемный элемент в убранстве викторианского интерьера, как символ, хранитель домашнего очага, создающий комфорт и уют. Писатели часто используют эту особенность настольных часов, связывая их с важными событиями или с особенностями повседневного образа жизни обитателей английского особняка, как, например, в рассказах Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, в произведениях Агаты Кристи или в сказках Льюиса Кэрролла. Во второй половине XIX в. викторианские настольные часы стали предметом массового производства и получили доступ в дома простых обывателей.

А.Ю. Демишина

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ МОДЫ*

В конце XVIII и на рубеже XIX–XX вв. появились теории моды, в которых были раскрыты ее закономерности и связи с другими явлениями. До этого представления о моде в науке формировались лишь в системе и на фоне других теорий и феноменов. Английский философ конца XVII – начала XVIII в. Энтони Эшли Купер лорд Шефтсбери обратил внимание на деспотическую власть, которую «правильная мода» приобретает над людьми, на то, как искажает она порой истинную человеческую сущность, естественный облик людей. Но Шефтсбери признавал и благотворное влияние моды, называя модными господами тех, кому «природный добрый гений или сила хорошего воспитания придали чувство того, что изящно и пристойно по самой своей природе». С этого периода мода становится предметом изучения в различных областях гуманитарного знания. И. Кант дал свое определение феномену диктата моды: «Закон – это стремление казаться не менее значительным, чем другие, и именно в этом, причем не принимается во внимание какая-либо польза, называется модой. Моду в равной степени можно отнести и к “рубрике тщеславия”, и к “рубрике глупости”, так как при этом имеется некоторое принуждение – поступать в рабской зависимости исключительно от примера, который дают нам в обществе многие. Всякая мода уже по своему понятию представляет собой непостоянный образ жизни». Г. Гегель в «Феноменологии духа» рассматривает положительную роль моды как сред-

* *Демишина А.Ю.* Теоретические основания изучения моды // *Демишина А.Ю.* Мода в контексте визуальной культуры: Вторая половина XX – начало XXI в. – Режим доступа: <http://flibusta.net/b/319855/read>

ства коммуникации, формирования привлекательности одного человека для другого, привязанностей, симпатий. Эта ориентированность моды на личность, на межличностные отношения становится доминантой в существовании и осмыслении этого явления.

В 1889 г. один из первых теоретиков моды Н. Рейнгард в своей работе «Социальное и экономическое значение моды» дает характеристику моды: «Мода открывается личностью и для личности, в которой ярко выражена индивидуальность, т.е. неповторимость, уникальность. Другими словами, мода – это средство формирования аттракции, как особого вида специальной установки одного человека на другого, в которой представлено в основном эмоционально-положительное отношение к нему». Сегодня «аттрактор» – одно из основных понятий в синергетической парадигме и определяется как предельное состояние максимальной устойчивости, достигнув которого, система не может вернуться в одно из прежних состояний. Синергетика, основанная на идеях системности, целостности мира и научного знания о нем, нелинейности (многовариантности и необратимости), как теория эволюции, самоорганизации сложных систем позволяет применить свои методы к познанию феномена моды. Одним из постулатов этого направления является принцип развития сложноорганизованных систем, которые, достигнув критической точки, могут скачкообразно трансформироваться, обретая новую структуру на базе старой, но иного порядка. Подобная концепция объясняет развитие моды и костюма, которые, достигнув в своем единстве пика популярности, трансформируются в новые направления, имеющие в основании память о предыдущем этапе. Теория моды активно развивалась в XX в. Сегодня феномены костюма и моды изучают многие дисциплины: психология, социология, история, искусствоведение, культурология, маркетинг, эстетика и другие. Исследователи выделяют ряд научных подходов к изучению феноменов моды.

В рамках *философии* моду рассматривают Ж. Липовецки, Ж. Бодрийяр, Р. Барт, Л. Свенсон. *Мотивационный подход* опирается на изучение принципов личностных мотивов, в частности, желания нравиться, и быть правым, на трактовку моды как эмоциональной разрядки.

В этом же ключе рассматривается *психологический аспект моды*, поскольку она может быть осмыслена как некая ценность, как цель, определяющая характер жизнедеятельности человека во

взаимодействии с социальной средой, предметным миром и самим собой. М. Килошенко предлагает подход к прогнозированию моды, основанный на репрезентативности, представлении о моде, как о мифе, который позволяет упорядочить отношение людей к внутренним и внешним формам культуры.

Автократический подход акцентирует роль личности в создании моды, через понятие «короли Моды», где в равной мере заметно сходство значений монарха в прошлом или кутюрье в наши дни. С этой точки зрения часто рассматривают историю костюма XX в. как историю модных домов и модельеров.

Событийный (сравнительный, историко-культурный анализ) подход связывает историю костюма и моды с развитием экономики и политики.

Идеологический подход ставит во главу угла зависимость моды от общественных настроений, идеологии, норм и ценностей данного общества

Мода изучается и как знаковая система, являющаяся выражением смысла, и как определенная обработка социальной информации рассматривается с позиции семиотики. Костюм исследуется как средство межличностной коммуникации или способ воздействия в процессе общения.

Основой *гендерного подхода* к изучению костюма является не просто описание разницы в статусах, ролях и иных аспектах жизни мужчин и женщин, а анализ власти и доминирования, утверждаемых в обществе. Гендерная теория так же относится к числу междисциплинарных наук, интегрирующих различные области знания. Это специфическая стратегия изучения культуры, основанная на выявлении субординации «мужских» и «женских» проявлений культурного опыта как одного из факторов, позволяющих определить закономерности развития культуры. Под «мужским» понимается рациональное, духовное, культурное, а под «женским» – чувственное, телесное, греховное. Различные типы культур, различные идеологии предполагают собственное понимание места и роли мужчин и женщин в обществе, воплощенное в гендерных образах. Эти представления определяют отношения между полами в пространстве культуры через «социальные роли» и статусные различия.

Р. Барт, автор фундаментального труда «Система моды», разделяет понимание одежды на «реальную» (то, что мы надеваем), «одежду-образ», визуально воспринимаемую, и «одежду-описание» –

преображенную в речь. Р. Барт полагает, что цель «одежды-описания» – передача информации, где главное содержание – это «Мода». Такой подход продуктивен для исследования системы моды, но для анализа развития костюма как визуального образа важна иконическая структура «одежды-образа». Визуальная стилистика, аксессуары и манеры поведения Р. Бартом определяются как специфические факторы, отягощающие перечень видов одежды. Для анализа развития моды данные факторы являются определяющими, поскольку именно они в своем взаимодействии создают костюм (визуальный образ) и воспроизводят разные градации образа.

В исследованиях моды (в частности той ее сферы, которая связана с одеждой и костюмом) как объект подражания и тиража рассматривается образ. Образ становится сосредоточием и источником информации. Образ как непосредственное переживание, связанное с миром повседневности, является базой знаний и представлений для человека, соответственно, костюм может рассматриваться как «модель мира», мира его автора / обладателя.

С.Г.

О.Н. Филатова

ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИЙ МОДЫ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ЯВЛЕНИЯ*

Многозначность феномена моды породила самые разные методологические подходы к его изучению. Можно условно выделить четыре подхода к определению феномена моды.

Концепция подражания (Г. Спенсер, Г. Тард, Г. Зиммель); теория демонстративного поведения (Т. Веблен, В. Зомбарт); концепция объяснения моды на основе коллективного поведения (Г. Блумер); семиотический подход (Р. Барт, Р. Сеннет, Ж. Бодийяр).

Общим для всех концепций является признание моды важным социальным феноменом, оказывающим влияние на социум. Вместе с тем при объяснении социальных характеристик моды в различных теориях акценты существенно отличаются. Это связано с тем, что в основе концепций моды лежат разные методологические установки.

Мода, по мнению немецкого социолога Зиммеля, одновременно предполагает и подражание, и индивидуализацию. Человек, следующий моде, одновременно и отличает себя от других, и утверждает свою принадлежность к определенному слою или группе. Невозможность моды без стремления к индивидуализации Зиммель доказывает тем, что в примитивных обществах, характеризующихся максимальной социальной однородностью, где отсутствует стремление выделиться из общей массы, отсутствует и мода. Точно так же в любом обществе, управляемом сравнительно

* Филатова О.Н. Эволюция концепций моды как социокультурного явления. – Режим доступа: http://edu.tltsu.ru/sites/sites_content/site3456/html/media94257/29%20Filatova.pdf

небольшой группой людей, представители правящей олигархии носят одинаково строгое платье, не желая демонстрировать свою исключительность перед лицом общей массы граждан.

Невозможность моды без стремления к подражанию, к слиянию с коллективом доказывается тем, что в обществах, характеризующихся распадом групповых норм, мода отсутствует. Г. Спенсер считал, что «подражание обусловлено различными мотивами. Оно может явиться под влиянием уважения к тому, кто возбуждает подражание, или желанием высказать, что находится с ним на равной ноге».

Подражание стоит рассматривать не как сторону моды, а как механизм моды, который заключается в копировании одним субъектом поведения другого. На языке моды это выражается в том, что один человек стремится носить такую же одежду, как другой.

В своих работах Спенсер описал концепцию «эффекта просачивания вниз», согласно которой господствующий класс, прежде всего социальная элита, после «просачивания» модной одежды, обозначающей их социальный статус, вниз, к другим классам и слоям, сразу же устремляются в погоню за новыми культурными образцами, вводят новые «моды» в целях обозначить и сохранить свою групповую идентичность и в то же время отличие от основной массы. Последняя же постоянно стремится овладеть «модами» высших слоев, подражать им, во-первых, вследствие престижа, которым элита обладает в ее глазах, во-вторых, вследствие своего стремления к более высокому статусу.

Индивид, потребляющий «просочившиеся» вниз статусно-символические блага, добывается тем самым не реального, а иллюзорного по отношению к своему слою повышения статуса.

Хотя движение модных стандартов по социальной лестнице «сверху вниз» весьма распространено, тем не менее существует и обратная направленность этого движения. Далеко не всегда представителей господствующего класса следует рассматривать как инициаторов модных инноваций. Благодаря высокому социальному положению и значительному доходу высшие слои могут усваивать, выбирать модные стандарты, рожденные в низах. Именно в низах родились и получили первоначальное распространение многие наиболее значительные «моды» нашего столетия: в рабочей и крестьянской одежде, негритянском и сельском фольклоре и др. Яркий пример тому – всемирная история моды на джинсы.

Потребление, основным мотивом которого является демонстрация своего высокого социального положения (прежде всего, социально-экономического), называют показным, престижным, статусным. Средством демонстрации статуса является высокая цена демонстративно потребляемых вещей. Т. Веблен, американский экономист и социальный теоретик конца XIX в. ввел в оборот понятие, обозначающее это явление: «показное (демонстративное) потребление».

Индустриализация стимулирует переселение людей в города, что делает жизнь людей более анонимной. Человека в течение дня окружают тысячи людей, которых он не знает, и которые не знают его. В этой ситуации лишь через демонстрацию потребления можно обозначить свой социально-экономический статус. Поэтому горожане тратят на поддержание благопристойного вида существенно больше, чем деревенские жители.

Демонстративное потребление не ограничено небольшой группой богатых. Основная масса людей просто хотели бы сойти за богатых. Поэтому механизм показного потребления движет в первую очередь ими.

В конце 60-х годов итог различных трактовок социальных функций моды подвел известный американский социолог и социальный психолог Г. Блумер. Он рассматривал моду как средство внедрения новых социокультурных форм и адаптации к ним в изменяющемся мире. Процесс формирования и распространения моды, по Блумеру, проходит две фазы: инновацию и отбор. Вначале происходит предложение различных соперничающих между собой культурных образцов, потом все социальные группы осуществляют коллективный отбор, в результате которого социально одобренный образец становится общепринятой нормой. С его точки зрения, в общем виде социальная роль моды состоит в том, что она «способствует коллективному приспособлению к подвижному миру и в подвижном мире разнообразных возможностей». Именно в таком мире только и может существовать мода. Блумер выделяет три социальные функции моды.

Во-первых, мода внедряет определенную меру единодушия и единообразия посредством отбора из различных культурных моделей одной, которая интерпретируется как норма, и таким образом принуждает к ее принятию. В этом отношении мода в подвижном

обществе выполняет ту же регулирующую функцию, что обычай в обществе неподвижном.

Во-вторых, мода обеспечивает возможность разрыва с ближайшим прошлым и подготовку к ближайшему будущему. Мода становится средством приспособления к изменяющемуся, непостоянному миру.

В-третьих, модный процесс воспитывает и формирует общность восприятия и вкуса, так как текущая мода в противовес странности и неуместности прошлых «мод» понятна и естественна.

Труды Р. Барта, Ж. Бодийяра, Р. Сеннета (семиотическое направление) указывают на знаковость как на сущностное свойство моды. Представители семиотического направления указывают на такие причины, как необходимость стимулирования постоянного сбыта товара в промышленном обществе и существование особого «влечения к моде». Для семиотического направления характерно видение моды как комбинаторики знаков и акцентирование таких характеристик моды, как знаковость и принцип подстановочности. Индустрией моды образец создается виртуально, не как вещь, а как образ. В современном мире моды процесс распространения образцов через референтные группы стимулируется. Модели в журналах и телерекламе подаются не просто как вещь определенного размера, цвета, фактуры, а как желаемый образ социального статуса, межличностных отношений и т.д. Фотографы и дизайнеры озабочены не столько показом всех черт модели, сколько созданием вокруг нее виртуальной социальной среды. Люди не столько приобретают и используют вещи, сколько приводят в движение модели социальной реальности.

П. Бурдье делает попытки синтезировать идеи концепций демонстративного поведения и семиотического подхода, что существенно расширяет возможности для анализа моды как социального явления.

Бурдье выделяет существенные связи между многообразными социальными факторами и проявлениями вкуса в одежде, еде, мебели, досуговой деятельности и др. Он показывает, что эстетические представления и вкусы не являются результатом свободного выбора индивида, но вытекают из его социальных условий социализации и наличного положения в обществе. Никто, по мнению Бурдье, не классифицирует себя более, чем сам субъект, когда он определяет, как ему приличествует одеваться, вести себя, говорить

и т.д. Желание дистанцироваться, отличаться указывает на стремление человека существовать не только физически, но и социально, т.е. быть признанным другим.

В последние годы преобладающее значение приобрел подход к изучению моды как к социокультурному явлению, как механизму социальной, культурной и психической регуляции, тесно связанному с основными ценностями и тенденциями развития современного общества.

Т.А. Фетисова

Эмма Замега

ЭПОХА БИСЕРОПЛЕТЕНИЯ*

Бисероплетение – один из популярнейших видов рукоделия на протяжении столетий, связанный с творчеством и духовной культурой различных слоев общества. Бисер – красивый и прочный материал, который не меняется за долгие годы своего существования. Работы из бисера хранятся в Государственном Эрмитаже, Государственном Историческом музее, Государственном Русском музее, краеведческих музеях и частных коллекциях.

Бисер находят во всем мире и во всех культурах. История бисера многовековая и неразрывно связана с возникновением и развитием технологии изготовления стекла.

Возникло стеклоделие, появились стеклянные бусы разных форм и размеров, и в дальнейшем, благодаря совершенствованию технологии изготовления, бусы становились все мельче и мельче. Так появился бисер – мелкие, круглые или многогранные, слегка сплюснутые бусинки с отверстиями для продевания нитки. Его название происходит от изготавливавшегося в Египте из непрозрачного стекла «фальшивого жемчуга», который по-арабски назывался «бусра» или «бусер».

В начале нашей эры стеклоделие появилось в Риме и других городах Италии, в Греции, Франции, Испании, Португалии, Германии. После падения Римской империи центр стеклоделия в конце V в. переносится в Византию. Но особого расцвета достигает стеклоделие в Венеции, куда переселилось много греческих и ви-

* Замега Э. Эпоха бисероплетения // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2012. – № 12. – С. 88–100.

зантийских мастеров. В X–XII вв. здесь изготавливали вещи бытового назначения и бусы.

В 1221 г. был издан указ о перенесении, из санитарных соображений и для обеспечения противопожарной безопасности, всех крупных стекольных мастерских из города на остров Мурано, расположенный в Адриатическом море в 2 км от Венеции. На многие годы Венеция стала единственным центром бисерного производства. Она снабжала бисером Восток и Запад, где его обменивали на золото, пряности, шелка. До конца XVII в. Венеции удавалось сохранять монополию на производство бисера и стекла. Однако вскоре у нее появились опасные конкуренты – мастера Богемии разработали технологию получения так называемого «лесного стекла», заменив соду древесной золой (поташем). По своим физическим характеристикам богемское стекло значительно отличалось от венецианского. Поташ придавал ему тугоплавкость и великолепные оптические свойства.

Особой популярностью чешское стекло пользовалось в конце XVII – начале XVIII в. Наряду с крупными изделиями здесь изготавливали бусы, хрустальный и стеклянный бисер и стеклярус. Покрытый цветными эмалями, граненый богемский бисер отличался от круглого венецианского игрой света и красотой. В первой четверти XIX в., благодаря соперничеству Венеции и Чехии, мелкий бисер достиг очень большого разнообразия и по размерам и по богатейшему подбору цветов и оттенков.

Во второй половине XIX в. были изобретены машины для изготовления бисера, благодаря чему значительно снизилась его стоимость. Это способствовало распространению богемского бисера во многие страны мира.

Издавна было известно стеклоделие и в нашей стране, о чем свидетельствуют раскопки древних курганов и городищ, а также письменные источники. Уже в IX в. в Киеве существовали небольшие мастерские по изготовлению стеклянной посуды, предметов быта и украшений, мозаичных смальт и цветных эмалей.

Развитие стеклоделия на Руси надолго было прервано татаро-монгольским нашествием. Только в XVI в. началось возрождение стеклоделия в небольших сельских мастерских-гутах на западе и юго-западе страны, на Украине. В 1635 г. заработал первый русский стекольный завод в селе Духанино под Москвой, на котором трудились и украинские мастера – гутники.

В 1668 г. строится второй, Измайловский завод, принадлежащий царю Алексею Михайловичу. Здесь немецкие, русские и венецианские мастера изготавливали столовую и аптекарскую посуду, подсвечники и другие предметы. Здесь же была предпринята первая попытка создать производство бисера в России, но наладить массовый его выпуск тогда не удалось.

На протяжении нескольких веков бисер ввозили в Россию из Венеции и Германии. В XV в. привозной бисер применялся русскими рукодельницами наравне с драгоценными камнями и жемчугом.

Увлечение бисерно-стеклярусными работами в XVIII в. в России сыграло определенную роль в налаживании отечественного производства этих материалов. В 1752 г. М.В. Ломоносов, проводивший опыты по созданию цветного стекла, получил разрешение на строительство фабрики под Ораниенбаумом для «делания избретенных им разноцветных стекол и из них бисеру, пронизок и стекляруса и всяких других галантерейных вещей и уборов, чего еще поныне в России не делают, но привозят из-за моря великое количество ценою на многие тысячи» (цит. по: с. 92).

В конце XVIII – начале XIX в., в расцвет бисерного рукоделия, во многих странах мира и в России наряду с привозным использовался бисер, изготавливаемый в небольших кустарных мастерских Киевской, Московской, Казанской и других губерний для нужд местных ювелиров, ремесленников и рукодельниц. В это время появляются первые стеклярусные и бисерные панно.

В первой половине XIX в. возросшие материальные возможности дворянства приводят к моде на благоустройство имений. Появляется спрос на предметы декоративного убранства интерьеров и изделий прикладного искусства. Наряду с изделиями из фарфора, коврами, создавалось огромное количество небольших украшений: подсвечников, настольных принадлежностей, сумочек, кошельков, бумажников, зонтов и прочих вещей, украшенных бисером.

Светские дамы и почтенные купчихи, горожанки и крестьянки побогаче – все, кто имел возможность приобрести красивый, не боящийся времени материал, пробовали свои силы в новых работах с бисером. Немалое количество вещей выходило из рук крепостных и мастериц монастырей. Вообще, наряду со светскими сюжетами, встречаются и вышивки религиозного содержания. Хотя в

православной традиции еще более раннего периода значительное место занимали не столько вышитые изображения, сколько богато расшитые оклады к иконам, писанным на досках. Для этого использовалась смешанная техника с использованием жемчуга, стекла, бисера, драгоценных камней. Кроме окладов бисером украшали митры, покровцы, поручи и т.п.

В музейных коллекциях сохранились оклады икон, выполненные из стекла, который выложен в разных направлениях. Хорошо сохранились и дошли до нас подставки для свечей с изображением гирлянд цветов, нашивные кресты, выполненные золотым бисером; пасхальные яйца, обвязанные мельчайшим бисером.

Орнаменты изделий формировались под воздействием господствовавших художественно-стилистических направлений. Последовательно отразились особенности классицизма, черты сентиментализма и романтизма, новые формы «второго рококо» и стиля модерн.

Для изделий XIX в. характерны орнаменты в виде пальметок, розеток, грифонов и сфинксов. Особенно красивыми становятся композиции из цветов в 1830-е годы. За счет уменьшения размера бисеринок и расширения цветовой гаммы достигается точность изображения цветов и растений, бисерная флористика обретает натуралистический характер. Поражает и разнообразие цветочных орнаментов, изображаются всевозможные пейзажи, бытовые сценки.

После революции и Гражданской войны 1917–1922 гг. перестали существовать рукодельные мастерские и школы бисерщиц. Прекратилась закупка зарубежного бисера. Изменился уклад жизни, женское рукоделие потеряло былое признание в обществе. Однако сохранилась любовь к бисерным украшениям и умение их создавать.

В наше время, как и много лет назад, основным поставщиком бисера в страны Европы и Азии остается Чехия, в последнее время производство бисера налажено также в Японии и на Тайване, менее качественный бисер производится в Турции и Китае. В конце XX в. бисерное рукоделие стало возрождаться, с начала 90-х годов повсеместно возникают мастерские, объединения, кружки, школы бисероплетения. Технологии современного бисероплетения сочетают веками сложившиеся приемы и новые оригинальные техники плетения. Их применение позволит создавать новые виды изделий, развивать собственное, российское производство украшений.

Э.Ж.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Д. Быков

ВЕРА ИНБЕР*

Советская поэтесса Вера Михайловна Инбер (1890–1972) родилась в Одессе в семье владельца научного издательства. Мать поэтессы была учительницей словесности, преподавала русский язык¹.

Вера Инбер закончила в Одессе гимназию и поступила на историко-филологический факультет Высших женских курсов, но учиться там не стала. Она уехала в Швейцарию, а затем – во Францию. В 1914 г. вышел первый сборник стихов В. Инбер «Печальное вино». В Россию поэтесса вернулась в 1914 г. и жила в Москве. Она занималась журналистикой, издавала поэтические сборники: «Цель и путь» (1925), «Сыну, которого нет» (1927) и др.

В середине 20-х годов Вера Инбер примкнула к литературной группе *конструктивистов*, которую возглавил И.Л. Сельвинский. «Это всего лишь конструктивное, позитивное, здоровое мышление – превалирование интеллектуального начала над хаотическим, сознания над подсознанием» (с. 90). Вера Инбер, как истинный конструктивист, пишет в эти годы о стройках, поездках, различных советских проектах. В эти же годы поэтесса пробует свои силы и как прозаик. Она пишет книги очерков, путевые заметки, автобиографическую хронику.

Во время Великой Отечественной войны В.М. Инбер была в Ленинграде (1914–1944). Она выступала в прессе и выезжала вме-

* Быков Д. Вера Инбер // Дилетант. – М., 2014. – № 12(36), дек. – С. 90.

¹ Фани Соломоновна Шпенцер, мать В. Инбер, была двоюродной сестрой Льва Троцкого.

сте с журналистами на линию фронта. В поэме «Пулковский меридиан» (1943) говорится о подвиге блокадного Ленинграда, за которую в 1946 г. Вера Инбер получает Государственную премию СССР.

В послевоенные годы Вера Инбер создает не только поэзию, но и прозу, и теоретические работы, и стихи для детей. Д. Быков приводит запомнившиеся ему со времен детства такие строчки поэтессы: «У сороконожки народились крошки» или «Поздно ночью у подушки, когда все утомлены, вырастают маленькие ушки, чтобы слушать сны».

Отдельная тема в творчестве Веры Инбер – жизнь и смерть В.И. Ленина. В 1924 г. она участвовала в народном прощании с вождем, чему посвящается ее стихотворение «Пять ночей и дней» (1924):

*И прежде чем укрыть в могиле
Навеки от живых людей,
В Колонном зале положили
Его на пять ночей и дней <...>*

*И пять ночей в Москве не спали
Из-за того, что он уснул.
И был торжественно-печален
Луны почетный караул.*

В 1960 г. поэтесса выпустила сборник стихов «Апрель», посвященный ленинской теме.

Литературный критик И.Б. Роднянская считает Веру Инбер поэтом «спокойной вдумчивости и размышления. Ей свойственны несколько рассудочная ясность, обдуманность, упорядоченность стиля,¹ способность по-домашнему обжить и “утеплить” большой мир»¹.

И.Л. Галинская

¹ Роднянская И.Б. Инбер // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1961. – Т. 3. – С. 115–116.

Шаталов А.

СИНИЙ ВСАДНИК*

Швейцарский и немецкий живописец, график и теоретик искусства Пауль Клее (1879–1940) был одним из лидеров художественного экспрессионизма, направления в искусстве, которое главной целью творчества считало освещение субъективного духовного мира человека. Экспрессионисты создавали модернистские абстрактные произведения.

Пауль Клее (Paul Klee) родился в Швейцарии, неподалеку от Берна в семье преподавателя музыки (отец его был немцем). Мать будущего художника была певицей и преподавателем вокала. Естественно, что родители учили сына музыке. В возрасте одиннадцати лет Пауль стал играть в Бернской музыкальной ассоциации, но его гораздо сильнее привлекала живопись.

С 1898 г. Пауль Клее жил в Мюнхене, где в 1900 г. начал учиться в Академии изящных искусств. Там он познакомился с В. Кандинским (1866–1944). В том же 1900 г. Пауль Клее женился на баварской пианистке Лили Штумпф.

В 1911 г. П. Клее вошел в группу «Синий всадник» («Blauer Reiter»). Это было мюнхенское объединение художников-экспрессионистов, члены которого В. Кандинский, Ф. Марк, и др. тяготели к созданию абстрактных композиций. Они провозглашали своей доктриной отказ и освобождение от устаревших традиций и норм академической живописи.

В начале XX в. Пауль Клее ездил по Европе, знакомясь с архитектурой и живописью Ренессанса, прежде всего – Микеланд-

* *Шаталов А.* Синий всадник // Новое время. = The New Times. – М., 2014. – № 42(350), 15 дек. – С. 58–61.

желю (1475–1564). В Париже он изучил работы Пабло Пикассо «голубого и розового периодов», примитивиста «Таможенника» Анри Руссо, кубиста Жоржа Брака и др. В апреле 1914 г. Пауль Клее едет в Тунис, чтобы познакомиться с восточным искусством. Во время Первой мировой войны в 1916–1918 гг. он служил в армии, но не сражался, а разрисовывал камуфляжи самолетов.

На выставке картин Пауля Клее «Ни дня без линии» в ГМИИ им. А.С. Пушкина любители живописи увидели его полотна «Портрет эмоциональной дамы» (1906), «Древний звук» (1925), «Вечерний пожар» (1929), «Голубое пальто» (1940), «Странствующий цирк» (1940) и др. Считается, что в наследии П. Клее имеется около 9000 работ.

В 1921–1930 гг. Пауль Клее преподавал в Веймаре в Высшей школе строительства и художественного конструирования «Баухауз» (1919–1933, упразднена нацистами). В «Баухзаузе» разрабатывались принципы формообразования в архитектуре и дизайне. Затем П. Клее стал профессором Дюссельдорфской художественной академии, но нацисты его уволили, и он вернулся в Швейцарию, где состоялось несколько выставок его работ.

В 1940 г. Пауль Клее скончался в Локарно от склеродермии, болезни, вызывающей уплотнение ткани кожи и внутренних органов. Урна с прахом художника похоронена на кладбище в Берне.

Путь Пауля Клее в искусстве был связан с главными художественными течениями того времени. Это путь от классического искусства к абстрактному через актуальные в разные периоды кубизм, сюрреализм, фовизм.

И.Л. Галинская

Г. Гусейнов

ПОТЕРЯННЫЙ БАРАБАНИЩИК*

Немецкий писатель, художник и скульптор Гюнтер Грасс (Günter Grass или Graß) родился в 1927 г. в Данциге (ныне Гданьск) в семье бизнесмена. Его отец был немец, а мать – кашубка¹.

Во время Второй мировой войны 15-летний Гюнтер вместе с одноклассниками обслуживал батарею зенитчиков. А в 1944 г., в возрасте 17 лет, его зачисляют в танковую дивизию войск СС. После войны до 1946 г. Гюнтер Грасс находился в американском плену. В Германии он затем учился живописи и скульптуре в Академии искусств в Дюссельдорфе и в Высшей школе изобразительных искусств в Западном Берлине. В конце 50-х годов Г. Грасс жил в Париже, а в 1960 г. вернулся в Германию.

Дебютный роман Гюнтера Грасса «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel») вышел в 1959 г. и получил мировое признание. Герой романа мальчик Оскар Мацерат скрывает от взрослых свои странные способности. Он мог криком разбивать стекла окон или очков. Голос Оскара Мацерата перебил стекла во многих окнах.

В 1979 г. роман «Жестяной барабан» был экранизирован западногерманским режиссером Фолькером Шлөндорфом. Этот фильм получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, а также премию «Оскар» Американской академии киноискусств и наук как лучший иностранный фильм.

В романе «Под местным наркозом» (1969) Гюнтер Грасс описывал фанатизм студенческого левого движения. В полубиографи-

* Гусейнов Г. Потерянный барабанщик // Новое время. =The New times. – М., 2015. – № 13 (364), 20 апр. – С. 63.

¹ Кашубы – этническая группа поляков, живущих в приморской части Польши.

ческом произведении «Из дневника улитки» (1972) речь идет о работе автора в предвыборной кампании и о судьбе некоего Германа Отта, который был осужден при нацизме. Г. Грассу принадлежат также романы «Камбала» (1977), «Встреча в Тельгте» (1979), «Вымыслы» (1982), «Крыса» (1985), много статей, эссе и стихов, а также ряд пьес.

В 1982 г. Гюнтер Грасс стал членом социал-демократической партии Германии, а в 1990 г. он выступил против объединения ФРГ и ГДР «из опасения, что это событие может показаться его соотечественникам важнее, чем опыт тотального поражения во Второй мировой войне». В 1999 г. Гюнтер Грасс был удостоен Нобелевской премии по литературе. В это время он постоянно жил на севере Германии в городе Любеке, где основал кружок «Любекские литературные встречи». В настоящее время рукописи и художественные работы Гюнтера Грасса хранятся в его доме в этом городе.

В жизни Гюнтера Грасса было несколько скандалов. За роман «Кошки-мышки», действие которого происходит во время Второй мировой войны в Данциге, где описана сцена онанизма, один из министров объявил автора аморальным. Правда, его запрос в федеральные органы надзора был отозван из-за протестов общественности и других писателей. В августе 2006 г. вокруг имени престарелого Гюнтера Грасса разразился скандал в прессе. Дело в том, что он признался, что в молодости служил в танковой дивизии СС. Отвечая на обвинение в нацизме, писатель сказал, что во время своей службы он не сделал ни одного выстрела. Этот скандал побудил писателя сочинить мемуары «Луковица памяти» (2006), где он описал и свою службу в дивизии СС, и пребывание в американском плену. В 2009 г. выходят еще две автобиографические книги Г. Грасса: «Фотокамера. Из истории темной комнаты» и «По пути из Германии в Германию».

Еще один скандал в жизни Германа Грасса произошел в 2012 г., когда Израиль объявил его «персоной нон грата» за стихотворение «То, что должно быть сказано», в котором сообщается, что у Израиля имеется тайное ядерное оружие.

В 2013 г. Гюнтер Грасс объявил, что пишет свой последний роман, а в дальнейшем будет работать только над картинами акварелью. Этот роман не был закончен, ибо в апреле 2015 г. Гюнтер Грасс скончался. Ему было 88 лет.

И.Л. Галинская

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

И.И. Руцинская

ПУТЕВОДИТЕЛЬ КАК ФЕНОМЕН МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ*

В последнее время молодым, но бурно развивающимся научным направлением выступило туризмоведение, в рамках которого была очерчена практика перемещения человека в пространстве – «путешествие» и «туризм».

Слово «путешествие», имеющее индоевропейские корни, в русском языке появилось очень рано и служило для определения разных видов перемещения в пространстве: паломничества, торговой поездки, научной экспедиции и др.

Слово «туризм» возникло значительно позже. В русский язык оно пришло из французского и стало чрезвычайно популярным во второй половине XIX в. В это время основными путешественниками становятся представители среднего сословия, у которых, в отличие от аристократии, досуговые и профессиональные формы деятельности были четко разведены. В соответствии с этим и цели поездок поддавались и точной классификации, и даже воспринимались как противопоставленные друг другу: деловые или рекреационные. Туристские поездки, вызванные новыми условиями развития социума, были поездками с рекреационными целями, имели жесткую локализованность во времени, ощутимо отличались от того, что делал человек в повседневной жизни, в отличие от путе-

* Руцинская И.И. Путеводитель как феномен массовой культуры: Образы рос. регионов в провинциальных путеводителях второй половины XIX в. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – 285 с.

шествий предшествовавшей эпохи, часто выступавших прямым продолжением повседневного времяпрепровождения.

В качестве одного из аргументов для разграничения понятий «туризм» и «путешествие» указывают на появление такого феномена как туристская индустрия: понятие «туризм» стало включать профессиональную деятельность, связанную с его организацией и реализацией туристской фирмой. Понятие «Путешествие» стало обозначать любое перемещение в пространстве, совершенное самостоятельно, без участия туристской компании.

Туристская индустрия уже во второй половине XIX в. предлагала торговлю не только услугами (приобретение билетов, размещение в гостиницах, организация экскурсий и др.), но и престижем, и комфортом. Это был ответ на рожденный временем спрос. Буржуазный потребитель желал не просто присваивать аристократические формы проведения досуга, но в условиях, когда путешествие не составляло органического продолжения его повседневного существования, а значит, требовало дополнительных усилий для подготовки и планирования, он стремился минимизировать затраты своих усилий и времени.

Можно сказать, что путешественник и турист передвигаются в разных пространствах: путешественник – в пространстве культуры, турист – в пространстве цивилизации. Они могут совпадать, но могут существенно отличаться. Пространство культуры – это пространство, открытое для изучения, для проявления творческой активности и самостоятельности индивида. То, что увидит в нем один, может быть неинтересным для другого.

Турист же перемещается в пространстве, освоенном и описанном. В нем нет неожиданностей, оно упорядочено, ранжировано. Все туристы увидят одинаковый набор обязательных элементов. Всякая неожиданность, отступление от ожидаемого воспринимается в негативном ключе.

Главным текстом, сопровождающим передвижение туриста, является путеводитель. В условиях дефицита времени на подготовку путешествия он призван заменить десятки книг по истории, географии, культуре региона. Его задача – ввести человека в пространство путешествия. Подача информации, однако, происходит в контексте массовой культуры, предполагая упрощение смыслов, ориентацию на «среднего» человека, его поверхностный и нетребовательный взгляд.

Таким образом, во второй половине XIX в. на место сугубо индивидуализированных текстов пришли тексты массовые. Путевые заметки фиксировали процесс, путеводители – результат познания региона.

Путеводитель, или по-другому бедекер¹, созданный целенаправленно для трансляции образов пространства, отвечал на запросы нового «потребителя территории». Однако количество, качество, разнообразие уровня развития жанра, призванного обрисовывать туристское пространство, намного опережали в России степень и скорость формирования самого этого пространства. Инфраструктура, сервис, дороги, комфорт, разнообразие экскурсий и программ, обеспеченность специально подготовленным персоналом – все эти элементы находились в зародышевом состоянии, особенно в таких регионах, как Урал, Сибирь, Европейский Север. Опережающее развитие жанра было обусловлено, во-первых, тем, что отечественный бедекер был скопирован с зарубежных образцов, созданных по определенным канонам, хорошо известным русским туристам и русским авторам. Отступление от этих канонов жестко критиковалось в прессе, где регулярно размещались отзывы на новые тексты данного жанра.

Кроме того, быстрое развитие путеводителя в российской провинции пореформенного периода было обусловлено общественным подъемом в стране, укреплением региональной идентичности в период либеральных реформ. Именно во второй половине XIX в. формируется такой вид деятельности, как краеведение. Изучение и популяризация истории, культуры, природы родного края воспринимались как патриотические задачи провинциальной интеллигенцией. Создание путеводителя, в котором комплексно и достоверно, но в то же время доступно и популярно описывались российские регионы, укладывалось в рамки краеведческой деятельности, служило задачам просвещения народа, что в полной мере соответствовало демократическому пафосу эпохи.

Несформированность туристского пространства и малочисленность форм его презентации не снимали специфики подходов к интерпретации территорий, осуществляемых в рамках туристской деятельности. Путеводитель, как инструмент конструирования об-

¹ Бедекер – название путеводителя по имени немецкого издателя путеводителей Карла Бедекера.

раза, должен выделить наиболее значимые объекты, сделать легко запоминающимися, придать им характер устойчивого стереотипа. Однако данная форма конструирования образа еще не имела в России пореформенной эпохи ни сложившейся традиции, ни опоры в реальном пространстве. Так, обязательным условием выделения объекта в качестве символа туристской территории должна быть его доступность, т.е. наличие комфортных и безопасных дорог, ведущих к памятнику. Однако по отношению ко многим объектам, например, Урала или Сибири, о подобных условиях говорить не приходилось.

В путеводителях К. Бедекера с 1842 г. была введена система «звездочек», которыми помечались наиболее важные достопримечательности, те, которые нельзя пропустить. В пореформенную эпоху освоение российского пространства в подобном ключе только начиналось. Постепенно сформировался список обязательных к осмотру достопримечательностей, которые сделались экскурсионными объектами.

То есть путеводители изначально были созданы для того, чтобы описывать туристское пространство, сформированное культурой для новых массовых досуговых практик.

Регулярное издание путеводителей в российской провинции, начавшееся во второй половине XIX в., свидетельствует не просто об обретении новым книжным жанром своей аудитории, но и чрезвычайно быстром росте ее численности. Красноречив большой объем разнообразной рекламы, размещаемой на страницах русских бедекеров. Рекламодатель был убежден, что книга не залежится на полках книжных магазинов.

На больших пространствах страны был налажен не только выпуск путеводителей, но также сформировалась устойчивая и разветвленная система их распространения.

Наличие широкого спроса явилось также показателем того, что произошла демократизация самого процесса потребления, изменение его социального состава. В тексте путеводителя отчетливо отражались интересы и ценности его аудитории.

Вступив в эпоху массового туризма позже других, русские буржуа только начинали осваивать модели поведения, давно усвоенные много путешествующими европейцами. Часто встречается скучающий турист, не знающий, чем себя занять. Практика чтения путеводителя, туристического знакомства с достопримечательно-

стями еще не стала привычной для русского туриста. Путеводитель, идя навстречу туристам-неофитам, не готовым воспринимать ни достопримечательности, ни информацию о них, стремится развлечь своего читателя. Упоминания о памятниках порой тонут в обилии историй, легенд, преданий, кровавые события чередуются с любовными историями. Показательна практика отказа от описания тех региональных историй, которые, с точки зрения автора, будут скучны и неинтересны читателю. Все это выявляет очевидную тенденцию, характерную для первых русских бедекеров – любой ценой увлечь начинающего туриста, не дать ему скучать.

В то же время увлечение беллетристикой, частое использование в текстах российских бедекеров многостраничных рассказов о самых разных вымышленных или реальных персонажах и событиях, приводимых без какой-либо опоры на визуальный ряд, свидетельствуют об еще одной национальной особенности восприятия. Эту особенность культурологи и литературоведы определяют как вербальность восприятия, обусловленную вербальностью всей русской культуры XIX в. Визуальное в структуре национального восприятия играло подчиненную, второстепенную роль. Следование данным особенностям национального видения мира разламывало рамки жанра, делая его эклектичным, перегруженным беллетризированными наростами», поскольку жанр путеводителя, рожденный эпохой массовой культуры, подразумевал более значительную роль визуального восприятия.

Но уже в начале XX в. ситуация стала меняться: ощутимо сократилось количество подобных отступлений, путеводители приобрели большую краткость, целенаправленность, стали все более вписываться в сложившиеся каноны популярного жанра. Очевидно, «визуальная эпоха», наступление которой репрезентировано массовым распространением кинематографа, оказывала влияние, в том числе на характер подачи материала в текстах отечественных путеводителей.

Еще одна характерная черта собирательного портрета читателя отчетливо проявляется в текстах бедекеров – его национальная и конфессиональная принадлежность. Все региональные путеводители адресованы русскоязычному читателю – гражданину Российской империи, отправлявшемуся в путешествие. Не просто русскоязычному, но именно человеку русской культуры православного вероисповедания. Такой человек хорошо ориентируется в

пространстве православной культуры – и здесь ему не нужны никакие пояснения. Православные объекты почитания и паломничества описывались как близкие, понятные, в способах их подачи скрывался призыв присоединиться к хорошо знакомым ритуалам.

Культовых святынь, объектов религиозного почитания других народов в путеводителях не представлено. Очевидно, что в данный отрезок времени факт принадлежности памятника к любой, кроме русской, национальной культуре не воспринимался как имиджево привлекательный, способный заманить массового туриста. Исключение составляла только культура крымских татар. Богатая история, восточная экзотика, сохранившиеся величественные памятники архитектуры воспринимались с подлинной туристской заинтересованностью, что, правда, не влияло на высокомерноснисходительное отношение к современным представителям народа, отчетливо репрезентированное в текстах крымских бедекеров.

При всех «издержках жанра» путеводитель выступал формой пропаганды знания – знания о регионе, гуманитарного по своему характеру. Можно сказать, что путеводитель участвовал в формировании новой, характерной для наступившей эпохи формы культурной компетентности.

Форма, содержание, способы демонстрации культурной компетентности меняются от эпохи к эпохе чрезвычайно сильно. До второй половины XIX в. они существовали в рамках отдельных сословий: то, что было престижно знать и делать в дворянской среде, никак не задевало среду купеческую, мещанскую и др. Когда же началось разрушение сословных барьеров и на арену истории выступила масса, началось формирование новой, внесословной формы престижности и компетентности. Недостаточно было выступать профессионалом в своей специальности. Появилось понятие того, что «стыдно не знать», и того, что «необходимо знать» любому образованному человеку. Путеводитель, как и основная часть научно-популярной литературы, участвовал в формировании этого списка. Он не предполагал глубоких знаний, но требовал демонстрации приобщенности, знаточества в общекультурной сфере. Он, как и вся массовая культура, требовал распространения «быстрого знания».

Когда началась демократизация практики путешествий, становящейся достоянием среднего класса, ее досуговая природа все отчетливее противостояла нормам сословной повседневности: тот

образ жизни, который буржуазный турист вел в пути, чаще всего очень отличался от его обыденного образа жизни и занятий. В результате этого туристу необходимо было усваивать новые правила поведения в новых для него обстоятельствах.

В российском обществе достаточно быстро сформировались определенные «ролевые ожидания», т.е. представления о том, что должен и чего не должен делать турист. Эти ожидания активно транслировались в текстах массовой культуры, в том числе в путеводителях. Особенно большую помощь оказывали бедекеры туристам, путешествующим за границей. Бедекер становился толкователем другой культуры и наставником по межкультурной коммуникации.

Поскольку поведение туриста с первых шагов формировалось культурой как поведение демонстративное, оно требовало знания и соблюдения «правил приличия». Формулируя эти правила, туристское пространство способствовало их максимальной стандартизации. В результате была создана модель поведения, которую можно назвать ритуализированной: она наполнена особым смыслом и ценностью, стереотипизирована, способствует освобождению индивида от необходимости осмыслять каждый свой шаг, жест, слово. Путеводитель с первых лет своего существования был призван подробно прописывать сценарии этих новых ритуалов для жаждущего ежесекундной опеки массового человека.

Путеводитель второй половины XIX – начала XX в. можно рассматривать как текст, стоявший у истоков территориального маркетинга. Вне зависимости от желания автора текст бедекера заинтересовывал, понуждал, мотивировал, привлекал потенциальных «покупателей» территории – туристов. И дело не только в том, что информирование в условиях рыночных отношений неизбежно оборачивается рекламированием: в путеводителе намеренно усилена рекламная стилистика текста, используется определенный набор рекламных приемов, которые можно рассматривать как интуитивно выстроенные способы привлечения внимания.

Самые наглядные и часто употребляемые приемы – это эмоциональные, восторженные указания на уникальность региона или его отдельных мест. Они вполне органичны для текста, выступающего формой саморепрезентации и могут восприниматься как искреннее выражение любви и восхищения родным краем, как проявление патриотических чувств.

Чрезвычайно распространенным и характерным для эпохи формирования собственных «туристских брендов», когда необходимо было выделить объект, сделать его запоминающимся, был прием уподобления малознакомых провинциальных объектов мировым достопримечательностям.

К числу наиболее популярных приемов, которыми пользовались провинциальные авторы, можно отнести установление связи региона или города со знаменитой личностью.

Бедекеры выступали своеобразной визитной карточкой территории. Форма справочника затушевывала, делала не столь открытой и навязчивой рекламно-имиджевую функцию нового книжного жанра.

Кульминацию, смысловой центр текста путеводителя представляет собой его смысловой текст. Собственно ради подготовки, организации встречи туриста с достопримечательностями определенного места путеводитель и создается. Видовой, а тем более предметный состав достопримечательностей невозможно перечислить: градостроительные и архитектурные памятники, произведения искусства, озера, горы, реки, заповедники, зоопарки, археологические объекты, ярмарки, карнавалы, музеи и многое другое. Их выделение в особую группу происходит на основании одного параметра – все выдающееся на данной территории. При этом эстетические качества и художественные достоинства предметов являются далеко не главным основанием для их причисления к кругу достопримечательностей. Не менее важны такие характеристики, как «самое большое», «самое древнее», «самое необъяснимое», «самое скандальное» и др.

Турист в большинстве случаев не в состоянии вычленить достопримечательность из ее окружения. Для этого необходимо иметь определенные знания о посещаемом регионе. Причем из-за чрезвычайного видового разнообразия достопримечательностей знания требуются достаточно широкие. Массовому туристу необходимо, чтобы кто-то другой отделил достопримечательности от недостопримечательностей, а ему предоставил сжатый итог работы в виде руководства, где бы точно и без колебаний было указано, что достойно внимания туриста.

В российской провинции XIX в. всенародно известных достопримечательностей было немного. Поэтому в данный период путеводитель выполнял особенно значимую роль в деле формирования

ния и продвижения имиджа провинциальных достопримечательностей. Он зачастую был первым текстом, помещавшим памятник истории и искусства в пространство массовой культуры, в пространство массового туристского потребления.

Достопримечательность живет не в истории искусства, не в других узкопрофессиональных сферах, а в массовой культуре. Чем больше объект присваивается массовой культурой и уходит из сферы профессиональной, элитарной, тем более он известен, популярен, тем больше интереса он представляет для туриста.

Однако у потребителя массовой культуры сохраняется авторитет и престиж культуры элитарной. Поэтому, привлеченный ратифицированной ипостасью объекта, он, тем не менее, хотел прикоснуться (чаще всего достаточно формально) к его жизни в качестве памятника искусства, культуры, истории. Вот здесь к услугам потребителя выступал путеводитель. Его эклектичная сущность есть наиболее адекватная форма удовлетворения данного социального запроса: путеводитель рекламирует известный миллионам объект, но не вырывает его из контекста высокой культуры.

Культура позаботилась о создании такой формы, где сочетались бы рекреация и общение с достижениями культуры, т.е. туристская индустрия явилась формой сохранения культуры в условиях массового общества, а путеводитель не просто инструментом упрощения, схематизации и стереотипизации культурных ценностей, смыслов, традиций, но и формой их сохранения.

Путеводитель с первых лет своего существования выступал самым полным, подробным и систематическим текстом, который не просто отбирал и называл данные объекты, но интерпретировал их, передавая значимые для каждой конкретной эпохи аспекты их восприятия.

Всевозможные пояснения, сопровождения к памятникам истории и культуры, содержащиеся в бедекерах, представляли собой вторичные тексты, которые упрощали и редуцировали исходный материал, стремились сделать его легким и занимательным. В сочетании с устными и письменными источниками мемориалы оказываются одним из действенных факторов формирования представлений о прошлом. Сведения, содержащиеся в путеводителях, представляют собой смесь научных и обыденных, достоверных и вымышленных фактов, своеобразную компиляцию письменных и устных источников, которая со временем превращается в канони-

ческую схему сжатого рассказа, бытующего в территориальном социуме и фиксирующую внимание на самых значимых сторонах того или иного артефакта.

Общий процесс демократизации культуры, ставший особенно наглядным со второй половины XIX в., расширил аудиторию произведений искусства. Ведь существовавшие на протяжении всей истории человечества социальные и образовательные барьеры делали язык большинства произведений эзотеричным. Памятники, созданные, например, в рамках дворянской культуры, были закрыты для их понимания крестьянами, мещанами и представителями других социальных групп.

Однако процесс демократизации культуры имел и обратную сторону – упрощение или невостребованность изначально заложенных в художественные произведения смыслов в ходе их неизбежной реинтерпретации новым «потребителем». Произведения дворянской эпохи «присваивались» буржуазной аудиторией с целым рядом оговорок.

Масскульт всегда осваивал предоставляемое пространство, максимально к нему приспособливаясь, продолжая в любых рамках «дозволенного» и «возможного» обслуживать интересы и запросы своей аудитории. Этот факт делает его одним из наиболее эффективных проводников официальных мировоззренческих установок и ценностей.

Со всей наглядностью подобное сотрудничество проявляется в процессе «конструирования» прошлого. Воздвигая памятники и триумфальные арки, охраняя художественные ценности прошлого, запечатлевая важные исторические события и имена национальных героев в названиях улиц и площадей, поддерживая определенные направления в искусстве государство действует более чем целенаправленно.

Весь процесс конструирования исторической памяти можно свести к двум операциям – отбор ее содержания: фактов, имен; их трактовка. Отбор включает два взаимосвязанных процесса: запоминание и забвение.

Содержание исторической памяти второй половины XIX в. предстает достаточно монолитным. По крайней мере, таким его видели и фиксировали региональные бедекеры. Сопоставление путеводителей, изданных в середине XIX в., с путеводителями 1910-х годов не выявило серьезных различий в содержании того,

что помнили, что репрезентировали в качестве обязательного набора памятных дат и событий представители среднего класса. Изменения происходили только на уровне трактовок тех или иных событий, а также способов их мемориализации.

Драматичной в этом отношении была история регионального путеводителя в XX в. После периода активного становления и развития во второй половине XIX – начале XX в. наступил период их ненужности, невостребованности: в годы революции и Гражданской войны туризм, как явление относительно спокойной жизни и устойчивого достатка, был забыт.

В СССР начиная с 1930-х годов немногочисленные путеводители по любому региону страны или мира выпускались, за чрезвычайно редким исключением, только в столичных издательствах. В государстве тотального контроля над историческим и современным образом страны было невозможно само существование «другого ракурса» – взгляда не из центра. Региональные варианты – это все равно «варианты» – недопустимое слово при советской трактовке социальных процессов.

Если сравнить образ страны, который создавали бедекеры XIX – начала XX в. и советские путеводители 1930-х годов, в них обнаруживается чрезвычайно мало точек соприкосновения. Начиная с 20-х годов менялся сам путеводитель, его структура, основные разделы. Очень часто рассказ о достопримечательностях выступал в виде краткого приложения, а главный объем книг был отдан адресу-календарю, где прописывались адреса новых государственных и общественных учреждений. Путеводитель выполнял вполне техническую функцию – оказывал помощь в «ориентировании на местности». На исходе 1920-х – в начале 1930-х годов бедекеры словно забыли, потеряли собственно туристское пространство с его инфраструктурой, обязательным набором объектов, с оценкой и авторскими рекомендациями. В результате путеводитель знакомил не с этой специфической частью пространства, а с советским городом, советским поселком, советской деревней вообще. Все изменения в этом пространстве носили исключительно позитивный характер, описывались словами «рост», «улучшение», «расширение», «развитие».

Сам принцип ориентирования, который предлагали подобные путеводители, был иным: не по уникальным объектам, структурировавшим пространство, наделяя его неоднородностью, различной

значимостью, а по адресу – абстрактным координатам, находящимся вне поля оценок и пристрастий. В таком пространстве не могли существовать места памяти.

Сократился объем информации, который авторы считали необходимым передавать своему читателю. Соответственно сократилось количество предлагаемых к осмотру памятников истории и культуры. При этом новые «места памяти» в 1920-х годах еще не были сформированы. Только в 1930-х годах сложится новый канонический набор советских достопримечательностей – места рождения и героических подвигов революционеров, тюрьмы, пространства, отмеченные восстаниями и забастовками, музеи пролетарских деятелей культуры и т.д. Но о буржуазных деятелях культуры, о российских монархах, о достопримечательностях, связанных с представителями «эксплуататорского класса» пришлось забыть.

Новым признаком эпохи стало постепенное проникновение в тексты путеводителей революционной риторики. За устойчивыми словосочетаниями все отчетливее проступало новое видение региональной истории, основным двигателем которой выступали классовые противоречия и классовая борьба. В результате менялись трактовки событий, общая картина прошлого.

Соответственно изменялся и характер подачи достопримечательностей. Как и прежде, памятники архитектуры в первую очередь интересовали туристов в качестве свидетелей важных событий, однако набор исторических событий изменился.

Любая сплывающая группа стремится создать и обеспечить за собой места, которые являются для нее не только сценой совместной деятельности, но и символами ее идентичности, а также опорными пунктами воспоминания. Память нуждается в месте, стремится определиться в пространстве. Но путеводители данного времени не приводили, не описывали ни одного нового «места памяти». Они собирали разрозненные осколки прежних «символов идентичности», иногда давали им иное толкование, но в целом не создавали единой, цельной картины исторического прошлого, на котором бы органично выстраивалось настоящее.

Пространство российских регионов в 1920-х годах еще сохраняло многие объекты предшествующей эпохи: стояли неразрушенными храмы, не все монументы были снесены, не все здания изменили свои функции. Однако путеводитель проходил мимо них, не останавливаясь. Путеводители таким образом опустошали

пространство регионов, вычеркивая из него как несуществующие или несущественные многие объекты.

В 1930-е годы разница между реальным пространством регионов и пространством текста сократится за счет «подгонки» реального пространства под уже заданный образ – путем физического уничтожения «мест памяти» предшествовавшей эпохи.

Кроме того, расширение исторической памяти за счет целенаправленного создания новых «символов идентичности» будет осуществляться начиная с 1930-х годов. Для того чтобы они появились в текстах бедекеров, напротив, потребуется их первоначальное конструирование в реальности.

Т.А. Фетисова

Л.Н. Турлюн

КОМПЬЮТЕРНОЕ ИСКУССТВО – ЧАСТЬ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ*

Все технические изобретения на протяжении истории человечества обретали непосредственное отражение и в художественной культуре, в частности в изобразительном искусстве. Появление новых художественных форм, развитие компьютерных технологий и компьютерной графики существенно расширили рамки традиционного визуального искусства, способствуя становлению и развитию компьютерного изобразительного искусства.

Компьютерное искусство – творческая деятельность, основанная на использовании информационных (компьютерных) технологий, результатом которых являются художественные произведения в цифровой форме. Компьютерное искусство включает в себя как произведения традиционного искусства, перенесенные в новую среду, на цифровую основу, имитирующую первоначальный материальный носитель (когда, например, за основу берется отсканированная или цифровая фотография), или созданные изначально с применением компьютера, так и принципиально новые виды художественных произведений, основной средой существования которых является компьютерная среда.

Отличительной особенностью компьютерного искусства от традиционных форм визуального искусства является техничность и алгоритмизация творческого процесса. Компьютер работает одновременно как среда и как инструмент. Изображение и пространство создаются с помощью программного обеспечения, освобож-

* Турлюн Л.Н. Компьютерное искусство – часть экранной культуры. – Режим доступа: <http://www.hses-online.ru/2014/01/25.pdf>

дая художника от физических носителей, обеспечивая динамику виртуальной среды. Таким образом, искусство постепенно освобождается от своей материальной составляющей, дематериализуется, превращаясь в электронное или цифровое экранное изображение-символ. Компьютерное искусство становится частью экранной культуры. Экранная культура – это результат взаимодействия человека с экранными средствами, которые отображают информацию. Современные экранные средства – это широкоформатный экран кинотеатров, телевизионная и компьютерная техника. Материальным носителем художественных текстов экранной культуры является экран. Основу экранного искусства составляют плоскостные изображения и экранная речь. Они объединяют анимационное моделирование, компьютерную графику, устную речь, письменные тексты и многие другие элементы.

В процессе развития компьютерных технологий и цифрового телевидения экран усовершенствовал свои способности передавать изображения, что привело к стиранию границ между миром реальных вещей и миром знаков.

С появлением компьютеров язык экранных искусств приобрел новые свойства – «диалоговость» и «интерактивность». Цифровой экран не только «сообщает» нам, но и «получает сообщения от нас» и «отвечает на наши сообщения». Более того, мы принимаем от него не только визуальный образ, но и музыку, речь, схемы, печатный текст, таблицы. При этом он одновременно совмещает статистическую и динамическую информацию в одном или многих «диалоговых окнах». Таким образом, экранные искусства постепенно усиливают свое влияние на пользователя, вовлекая его в виртуальный мир экрана не только благодаря реалистичности изображения, но и возможности взаимодействовать с представленными аудиовизуальными образами и изменять их.

Визуальная культура современного периода, от живописи до кино, характеризуется интригующим феноменом: существованием иного виртуального пространства, другого трехмерного мира, заключенного в рамку и находящегося внутри нашего нормального пространства. Рамка разделяет два абсолютно различных пространства, которые каким-то образом сосуществуют.

По своему содержанию экранная культура представляет собой совокупность творческого процесса при создании художественных произведений и ценностей и их распространение.

Возможности современных компьютерных технологий и графических программ позволяют художнику создавать цифровую живопись. Цифровая живопись предлагает художнику более широкий арсенал творческих возможностей: от создания абстрактных композиций до создания сложных жанровых произведений, присущих традиционной графике и живописи, с использованием двухмерной и трехмерной компьютерной графики. Компьютерная живопись по своему содержанию и форме, задачам и методам имеет много общего с искусством живописи, поскольку живопись и графика в отличие от других видов изобразительного искусства (например, скульптуры) имеют в своем распоряжении плоскость. Многие поколения художников вырабатывали способы, приемы, позволяющие живописцу и графику на этой плоскости создавать изображение, кажущееся реальным. С развитием графических программ все данные способы воспроизводятся компьютером, а рабочую плоскость для компьютерной графики заменил монитор компьютера. На двухмерной плоскости создается иллюзия трехмерного изображения, что присуще живописному и графическому искусству. При этом надо заметить, что компьютерная графика предоставляет более широкий спектр возможностей, чем традиционная графика. Колористические возможности компьютерной живописи разнообразны и позволяют решать очень широкие задачи. И именно поэтому для специалистов в области компьютерных искусств вывод экранного изображения на принтеры, слайды, плоттеры и фотографии выглядит как возврат в прошлое по сравнению с компьютерным изображением. Художественные произведения, созданные средствами компьютерной графики и выведенные с помощью принтеров или плоттеров на материальный носитель, теряют эффективность и художественную выразительность виртуального образа.

Таким образом, можно сказать, что одно и то же изображение на мониторе и на листе бумаги обладает разным по мощности эмоциональным воздействием, поэтому будущее компьютерного изобразительного искусства видится в больших плоских настенных экранах со сменяющимися кадрами компьютерной живописи и графики.

Т.А. Фетисова

Екатерина Барабаш

ГОСУДАРЕВО ДЕЛО*

Отчитываясь перед депутатами Госдумы за 2014 год, министр культуры Владимир Мединский сказал о том, что правительство впредь более не намерено финансировать проекты кино, которые носят антиисторический очернительный характер и «оплевывают нашу историю» (с. 44).

Автор реферируемой статьи выяснила, какие новые проекты финансировало Министерство культуры. Речь идет о фильмах, прославляющих русскую историю, армию и любовь к родной стране. Это означает, что кино встает на службу русской истории, русскому оружию и безоглядному патриотизму.

Фильм режиссера Дмитрия Месхиева «Батальонъ» посвящен подвигам женского батальона смертниц. По приказу Временного правительства они героически сражаются на германском фронте. К 70-летию победы во Второй мировой войне автор статьи отмечает среди других фильмов особо выдающуюся картину режиссера Андрея Кончаловского «Вики» о княгине Вере Оболенской, которая участвовала во французском Сопротивлении.

Фильм режиссера Федора Попова «Коридор бессмертия» посвящен блокадному Ленинграду и строительству Шлиссельбургской железнодорожной магистрали. Название означает, что по ней через Неву эвакуировали раненых блокадников. В фильме Кирилла Белевича «Единичка» показано, как советские войска спасают глухонемых польских сирот.

* *Барабаш Е.* Государево дело // Новое время. = The New Times. – М., 2015. – № 3, февр. – С. 44–47.

Фильм «Креститель» режиссера Петра Буслова рассказывает о князе Владимире. Это большая историческая киноповесть. Блокбастер «Громовержец» расскажет об испытании российского суперистребителя, которому пытаются помешать иностранные вредители. Патриотический блокбастер «Сергий Радонежский» показывает одного из самых великих святых – «от детства до святости» (с. 46). Лента «Муром. История Петра и Февронии» также отчизнолюбивая.

Сериалы «Севастополь приказано сдать», «Земля – воздух», «Чернобыль», «Зорге», «Кинооператоры. Любить, чтобы жить» расскажут об известнейших и еще малоизвестных исторических фактах и людях.

Директор Нового института культурологии культуровед Кирилл Разлогов говорит о двояком понимании проблемы патриотизма. Одни считают, что надо снимать фильмы исключительно о победах, а другие полагают, что следует вскрывать проблемы. Вот почему в 2014 г. эксперты забраковали сценарий Петра Тодоровского «Встреча на Эльбе».

Заместитель председателя комитета по культуре Госдумы Владимир Бортко однозначно считает, что у него получается патриотическое кино, поскольку он любит нашу страну и снимает фильмы для жителей этой страны.

И.Г.

Алексей Юрчак

АНЕКДОТЫ*

В Советском Союзе и социалистических странах Восточной Европы жанр анекдота существовал и до, и после позднего социализма. Анекдоты рассказывались и в революционные годы, и при Сталине, и в 1950-е годы, – но не слишком часто, по особым случаям; причем обычно рассказывался один анекдот или несколько, но не бесконечная их череда. В 1960-е годы анекдот вдруг стал повсеместным элементом общения. Не только резко возросло общее количество анекдотов, но возник и широко распространился новый ритуал рассказывания большого количества анекдотов, одного за другим, часто нескольким людям.

Особенностью этого ритуала, в отличие от короткого обмена шутками, была его потенциальная неограниченность во времени; при желании и определенных условиях анекдоты можно было травить до бесконечности. Какой именно анекдот рассказывался, было менее важно, чем то, что их было много и они шли один за другим. Поэтому анекдоты могли оказаться оторванными от конкретного контекста – их можно было рассказывать не по какому-то конкретному случаю, не в качестве реакции на определенную ситуацию, а как часть ритуала, смысл которого заключался в самом бесконечном рассказывании. «Таким образом процесс стал самоцелью» (с. 336).

Во второй половине 1960-годов возникло много известных серий анекдотов. К концу 1960-х годов ритуал рассказывания анекдотов стал неотъемлемой частью повседневной практики общения

* Юрчак А. Анекдоты // Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – С. 534–542.

в самых разных социальных средах и ситуациях, не только среди близких друзей, но и среди знакомых, коллег и даже малознакомых людей. Анекдоты рассказывались относительно свободно и открыто, и почти всеми.

В ритуале рассказывания анекдотов все их разновидности – не только «политические», но и любые другие (на темы сексуальности, национальности, человеческой глупости, просто абсурдности) могли рассказываться вперемежку, один за другим, в виде единой нескончаемой последовательности. В этой цепочке анекдотов всегда встречалось множество старых и всем хорошо известных. Конечно, рассказывать новые анекдоты было престижнее, но все-таки важнее было участвовать в самом ритуале, а для этого повторение старых анекдотов было не менее важно, чем рассказывание новых. «Ритуал совместного рассказывания анекдотов и совместного смеха над ними был важнее простого желания услышать новый анекдот» (с. 539).

Благодаря участию в этом совместном ритуале раз за разом подтверждался на личном опыте каждого человека тот факт, что большинство людей вокруг были такими же «нормальными», такими же своими, как и ты, – т.е. относились к советскому авторитарному дискурсу соответствующим образом. «Иными словами, участие в ритуале давало возможность совместно признавать наличие парадоксов и несоответствий позднесоветской системы: того, что все принимают участие в их воспроизводстве лишь на уровне формы, и того, что благодаря этому все живут нормальной жизнью» (с. 540).

С конца 1990-х годов частота рассказывания анекдотов резко сократилась. С уходом этого ритуала из устного общения появилось огромное количество печатных коллекций анекдотов. В 1997 г. Ефим Курганов назвал эти сборники «кладбищами анекдотов».

Постсоветских анекдотов было и остается намного меньше, чем в годы позднего социализма, а ритуал постоянного, совместного и бесконечного рассказывания анекдотов в самых разных контекстах так и не возродился. Сегодня анекдоты чаще рассказываются со сцены или в телепрограммах.

К.В. Душенко

Е.И. Ключко

ВОЗДЕЙСТВИЕ ИНТЕРНЕТА НА СУИЦИДАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ МОЛОДЕЖИ*

Глобальной проблемой современного общества является самоубийство. По данным Всемирной организации здравоохранения, за последние 50 лет показатели самоубийств во всем мире возросли на 60%. Россия относится к странам с очень высоким уровнем самоубийств. Статистика по числу самоубийств молодых людей особенно тревожна. В России на 100 тыс. подростков приходится 19–20 случаев суицидов, что превышает средний мировой показатель в три раза.

На суицидальное поведение молодежи в настоящее время большое влияние оказывает информатизация современного общества. С развитием Интернета увеличивается количество людей, предпочитающих виртуальное общение, что ведет к разрушению человеческих взаимоотношений в реальной жизни и появлению депрессии. В кризисные периоды жизни молодой человек, из любопытства или стремясь найти собеседников и обсудить свои проблемы, может легко зайти на сайты, пропагандирующие суицид.

Клубы самоубийц существовали с древнейших времен во многие исторические эпохи: в Древнем Египте при Клеопатре, в Германии 1819 г., в Вене 1824 г., в США начала XX в. Но виртуальные сообщества сторонников суицида отличаются от своих традиционных предшественников многочисленностью, отсутствием географической привязанности и свободным доступом лиц любого возраста.

* Ключко Е.И. Воздействие Интернета на суицидальное поведение молодежи. – Режим доступа: http://www.terrahumana.ru/arhiv/14_01/14_01_15pdf

Суицидальные виртуальные общества – формально закрытые группы, но для получения допуска к информации в них необходимо просто подписаться на группу или написать о своих переживаниях редактору сайта или создателю группы в социальной сети.

Большинство людей, совершающих самоубийство, предварительно пытаются обратить внимание окружающих на свои проблемы и дать им знать о суицидальном намерении. Близкие могут прочесть воззвания на личной странице в социальной сети и предотвратить самоубийство на пресуицидальной стадии. Но если сообщения адресованы участникам виртуальных клубов самоубийц, то человека не отговаривают. Его выбор одобряют и начинают подсказывать методы, как быстрее и надежнее уйти из жизни. В Интернете легко найти информацию о способах и местах совершения суицида. Все это дает понять молодому человеку, что общество не запрещает самоубийства, что мысли о суициде – это норма.

Социальное моделирование суицидального поведения в литературе, СМИ, подробное обсуждение и героизация в виртуальном пространстве могут стать причиной целой эпидемии самоубийств. В 2004 г. появился термин «киберсуицид». Киберсуициды – это самоубийства, которые совершаются в результате знакомства и общения через Интернет.

Существуют индивидуальные и групповые («согласованные») самоубийства. Согласованные самоубийства – это когда люди кончают жизнь не в одиночестве, а вместе с единомышленниками. В виртуальном мире кроме сообществ, пропагандирующих преимущества самоубийств, молодой человек может столкнуться с проблемой травли. Развитие информационных технологий размывает границы личной и общественной жизни, увеличивая беззащитность человека. Намеренное оскорбление, запугивание и манипулирование с помощью современных средств коммуникации называется кибермоббинг или кибербуллинг.

Из-за особенностей распространения во Всемирной сети негативный контент невозможно нейтрализовать. Для помощи людям в противодействии кибермоббингу разрабатываются специальные пособия, существуют организации, борющиеся с шантажом и угрозами в информационном пространстве. В Европе интернет-преступники могут быть привлечены к ответственности. В России травля в Интернете не является правонарушением, поэтому ано-

нимность среды дает неограниченные возможности для безответственных действий, которые в живом общении не безнаказанны. В социальных сетях сейчас существует более ста групп, посвященных теме самоубийства, в которых состоят тысячи пользователей.

Общение в Интернете может стать поводом для самоубийства, но поиск причин нарастающей динамики количества суицидов молодых людей необходимо искать в реальном мире. Борьбу с киберсуицидами необходимо начинать с улучшения качества жизни населения, поскольку киберсуицид – лишь один из симптомов болезни общества.

Т.А. Фетисова

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2015 № 4(75)

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 5/IX – 2015 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,25. Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 250 экз. Заказ № 85

**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**