

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

2 (77)
2016

МОСКВА
2016

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН.
Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культу-
рологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. –
М., 2016. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред.
совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2016. – № 2
(77) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 232 с.

Содержание издания определяют разнообразные материа-
лы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ISSN 2073-5583

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>И.В. Кондаков.</i> Современное состояние наук о культуре в России: Достижения, проблемы и перспективы	7
<i>Т.А. Чебанюк.</i> Предметное поле «теории культуры»: Исследовательские дискуссии по проблеме.....	11
<i>Тони Беннет.</i> Культурологические исследования и концепт культуры	13
<i>Л. Карасев.</i> Интерпретация – «наше все».....	15
<i>С.Е. Эрлих.</i> Число зверя. Этничность как человеческая форма животного состояния	18
<i>А.Ю. Завалишин.</i> Этничность как моральный императив.....	22

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Владислав Ходасевич о Пушкине	25
<i>Н.И. Михайлова.</i> «На свете нравственным загадка» (Гусарство в прозе Пушкина и Л. Толстого)	29
<i>Михаил Калинин.</i> «Листья травы» Уолта Уитмена и ходкие работы об американском сексе	34
<i>Евгений Пономарев.</i> Общие места литературной классики: Учебник брежневской эпохи разрушился изнутри.....	37
<i>Е. Михайлик.</i> Один? День? Ивана Денисовича? Или реформа языка.....	42

<i>Р. Арбитман.</i> Артур Кёстлер и его романы. Ослепленные тьмой	47
<i>Ульд Гоньи.</i> Любовь к книгам в Буэнос-Айресе	51
Сомерсет Моэм и его автобиографический роман. Обзор.....	53
К теории метафоры. Обзор	57
Творчество Тимура Кибирова. Обзор	59

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>С.А. Гудимова.</i> Новое музыкальное измерение	62
<i>Жорж Монгредьен.</i> Королевская труппа Пале-Рояля (1658– 1673)	71

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>В.Г. Белозёрова.</i> Эстетика каллиграфии	76
<i>С.А. Гудимова.</i> Китайские мотивы рококо	85
Конформизм как стратегия культуротворчества советской интеллигенции. Обзор	94
<i>Л.И. Тананаева.</i> Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков	104
<i>Всеволод Сахаров.</i> Масонство как источник и составная часть идеологии русской интеллигенции	110
<i>Е.В. Щербакова.</i> Проблема соотношения слова и музыки в культурпроектах Ницше и Вагнера	113
<i>Олег Ивик.</i> Египет: Свадьбы, которых не было	118

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

<i>О.В. Прокуденкова.</i> Историко-культурологические идеи П. Милюкова	123
---	-----

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

Исследователи древней мифологии и культуры. Обзор 130

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Александр Кунин. Люди и убеждения 134

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Сохранение культурно-национальной идентичности в эмиграции
«первой волны». 138

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В.П. Шестаков. Философия любви в Древней Греции
и Риме..... 143

В.П. Даркевич. «Нечеловеческие лики чудовищных племен» 148

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Б.А. Успенский. Символика русского купольного креста. Крест
и полумесяц в русской церковной традиции..... 153

Г.В. Зубко. Символика буддийского искусства..... 159

Николай Непомнящий. Гарпии 163

Николай Непомнящий. Грифон..... 169

Д. Копелев. Милые кости 180

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Что говорят ученые..... 183

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Низовский. Мифы догонов..... 185

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Низовский. О чем рассказали глиняные
таблички..... 189

<i>Наталья Чуличкова. Лабиринт</i>	193
--	-----

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>А.Ю. Демишина. Мода послевоенного времени в контексте формирования общества потребления</i>	198
<i>Л. Бердников. Дресс-код и самовластье</i>	203
<i>Олег Ивик. Чин свадебный</i>	207

ДИАЛОГ КУЛЬТУР

<i>И.В. Малыгина. Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока</i>	216
---	-----

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Юрий Сапрыкин. Иосиф Бродский: Отраженный свет</i>	219
<i>Анастасия Углик. Музыка без правил Владимира Свердлова-Ашкенази</i>	221
<i>На сцене и на телеэкране</i>	223
<i>Журнал «Panorama»</i>	227
<i>Глеб Снитковский. Шальные деньги</i>	230

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

И.В. Кондаков

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАУК О КУЛЬТУРЕ В РОССИИ: ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ*

Автор – главный редактор альманаха «Мир культуры и культурология» – отмечает, что за последние десятилетия научный статус российской культурологии как междисциплинарного знания заметно укрепился. Уменьшились нападки со стороны представителей конкретно-научного знания на культурологию как неклассическую дисциплину, не вписывающуюся в традиционную систему гуманитарных наук (история, филология, искусствоведение и т.п.) и она заняла прочное место, наряду с политологией, среди философии и социологии как дисциплина, претендующая на порождение обобщенного и интегрального знания.

По степени *междисциплинарности*, более того, даже – *метадисциплинарности*, культурология оказалась сопоставимой с философией, социологией, семиотикой, антропологией и этнологией. *Метадисциплинарность* предполагает гораздо большую степень интеграции знания, по сравнению с междисциплинарностью.

Важное значение имело распространение представлений о феноменах культуры в категориях *деятельности*, ее установок и результатов. Деятельностный подход к изучению культуры, разработанный отечественными учеными в позднесоветский период

* Кондаков И.В. Современное состояние наук о культуре в России: Достижения, проблемы и перспективы // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 10–19.

(Г.С. Батищев, Э.С. Маркарян, М.С. Каган, Г.П. Щедровицкий, Н.С. Злобин, В.М. Межуев, Ю.А. Жданов, З.И. Файнбург, В.Е. Давидович, В.М. Розин, А.Я. Флиер и др.), конечно, при определяющем влиянии марксизма – в его неклассической интерпретации, был во многом прообразом современной метадисциплинарности. В рамках деятельностного подхода исследование культуры опиралось на философию, социологию, психологию, педагогику, теорию управления, общую теорию систем, системный анализ, кибернетику – как на вспомогательные инструменты комплексного культурологического знания. Деятельностный подход почти беспредельно расширил понимание культуры, за пределами которой практически не осталось ничего человеческого и общественного или хотя бы чего-то, имеющего прямое или косвенное отношение к человеку и обществу.

В этом отношении дополнительным к деятельностному подходу, а в каком-то смысле и альтернативному ему стал *аксиологический* или *ценностно-смысловой подход* к осмыслению культуры.

Ценностно-смысловая систематика культурных артефактов и концептов (включая символы и архетипы, идеологемы и мифологемы культуры) позволяет представить культуру как многомерное смысловое пространство, включающее такие параметры, как глубина, морфологическая и типологическая разветвленность и динамика во времени. Среди отечественных исследователей культуры к аксиологическому подходу естественно тяготели практически все занимавшиеся эстетикой, этикой, художественной культурой, искусством. Так трактуют культуру, например, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин, П.А. Сорокин, Д.С. Лихачёв, С.С. Аверинцев, А.В. Михайлов и др.

У истоков аксиологического подхода к культуре, конечно, находятся представители европейского и отечественного символизма и русская религиозная философия рубежа XIX–XX вв., оперировавшие ценностно-смысловыми категориями и критериями. В этом смысле В.С. Соловьёв, Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, С.Л. Франк, С.Н. Булгаков, Г.П. Федотов, Г.В. Флоровский, И.А. Ильин, В.Н. Ильин, Л.И. Шестов и др., безусловно стояли у истоков аксиологического подхода к изучению культуры и культурно-исторического процесса – в специфически религиозно-философском и мистическом дискурсе.

Если деятельностный подход к феноменам культуры отвечает за широту охвата актуальных и потенциальных феноменов культу-

ры, за человекомерный горизонт культурологии, то аксиологический подход отвечает за глубину и тематическое многообразие культурных смыслов, а также представление их ценностного ряда.

В последнее время еще более распространенным и актуальным подходом к культуре – со стороны отечественных исследователей – стал *структурно-семиотический подход*, в становление которого в России наибольший вклад внесла Тартуско-московская школа во главе с Ю.М. Лотманом (Б.А. Успенский, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Б.Ф. Егоров, Н.И. Толстой, М.Л. Гаспаров, З.Г. Минц, Б.М. Гаспаров, С.Ю. Неклюдов, А.К. Жолковский и др.). Этот подход позволил интерпретировать культуру не только как вторичную *моделирующую систему*, или как *систему знаков*, но и как связанную из множества структурных элементов *семиосферу*, организованное знаковое пространство, в которых все артефакты, действия, события, предметы быта, символы, формы поведения, социокультурная среда превращаются в знаки и системы знаков.

Сочетание деятельностного, ценностно-смыслового и структурно-семиотического подходов к культуре в качестве взаимодополняющих и в чем-то пересекающихся друг с другом позволило отечественным культурологам построить многомерную модель культуры, позволяющую представить фактически любой объект, относящийся к природе, обществу, к человеческому творчеству в качестве феномена культуры.

Культурология в России, по сравнению с мировыми аналогами наук о культуре, обладает своей спецификой и оригинальным статусом. Культурологическая мысль в России была практически ориентирована, а потому нередко облекалась в философско-публицистические, литературно-критические и даже в литературно-художественные формы (П. Чаадаев, А. Пушкин, Н. Гоголь, В. Одоевский, В. Белинский, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев, Л. Толстой, Ф. Достоевский, Н. Данилевский, К. Леонтьев, В. Соловьёв и др.), принимая формы свободной и в жанровом отношении эссеистской *культурфилософии*.

Российская культурология в XX в. и даже современная культурологическая мысль продолжают во многом развиваться в том же, намеченном в предшествующие века, русле, опираясь на сложившиеся традиции.

Отечественная культурология, сохраняя свой оригинальный и индивидуальный статус, за последнее время определенно сблизи-

лась с западными аналогами наук о культуре, что позволило существенно обогатить арсенал теоретико-методологических подходов к изучению культуры и преодолеть отставание в научном изучении культуры. После длительного периода политизации культуры и способов ее изучения, засилья вульгарно-социологических подходов к изучению культуры в классово-партийном и агитационно-идеологическом ключе, навязываемых в советское время, это расширение теоретико-методологического кругозора явилось настоящим прорывом в плане методологии социокультурных исследований.

Вместе с тем все более очевидной стала зависимость отечественной культурологии от западной науки и практики *cultural studies*. С одной стороны, взаимосвязь отечественной культурологии с западными культурологическими исследованиями плодотворна и перспективна: она позволила российским исследователям преодолеть теоретико-методологический разрыв, существовавший между российскими и зарубежными исследованиями культуры, овладеть новыми научными инструментами и методами.

Тем временем многие из популярных сегодня теоретических и культурно-исторических концепций, разработанных на материале и в контексте западной культуры, нуждаются в проверке, а подчас и в коренном пересмотре применительно к реалиям отечественной культуры, ее традициям, менталитету, историческому пути.

Особого внимания заслуживают теоретические и исторические исследования русской культуры, многонациональной российской культуры. Важны также сравнительно-исторические исследования культур России и Европы, России и США, России и Китая, культуры стран постсоветского пространства.

На повестке дня стоят и масштабные исследования глобальных проблем культуры. В настоящее время в этой области российские исследователи ограничиваются поверхностным осмыслением явлений массовой культуры в современном мире, несущих угрозу унификации локальных культур, утраты ими этнокультурного и национального своеобразия (в частности под влиянием коммерциализированной американской культуры).

Заключая статью автор подчеркивает, что в настоящее время в России не наблюдается ни дисциплинарного, ни институционального кризиса культурологии, которая последовательно и динамично развивается, осваивая новые темы, проблемы, категории, методы и исследовательские подходы.

Э.Ж.

Т.А. Чебанюк

**ПРЕДМЕТНОЕ ПОЛЕ «ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ»:
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ДИСКУССИИ
ПО ПРОБЛЕМЕ***

«Теория культуры» на научном, а не идеологизированном уровне, пишет автор, стала разрабатываться в России в постсоветский период, несмотря на то что эта дисциплина в советское время являлась основной отраслью области гуманитарного знания.

В середине 1960-х годов наметился некоторый поворот к научно обоснованной «Теории культуры». А.И. Арнольдовым была создана кафедра истории и теории культуры в Московском государственном институте культуры (1967). В 1960–1980-е годы им были разработаны такие официально трактуемые категории, как «общественный прогресс», «социалистическая культура», «культурная революция», «национальная культура». В 1980-х годах А.И. Арнольдов разработал и ввел в научный оборот понятие «культурный процесс».

Культура стала рассматриваться исследователями в нескольких направлениях обусловленных ее феноменальной сущностью. Однако этот поворот все еще оставался идеологически обусловленным. В научной среде сформировались два основных направления в осмыслении культуры в рамках уже ставших классическими науками в России, философии культуры и теории культуры.

* *Чебанюк Т.А.* Предметное поле «теории культуры»: Исследовательские дискуссии по проблеме // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 20–22.

Теория культуры обладает системой связей с философией. Теоретические знания о культуре исторически складывались в области философских рефлексий Платона, Аристотеля, Дж. Вико, К. Гельвеция, И. Гердера, И. Канта, Э Кассирера и др. Однако философская область знаний апеллирует преимущественно к «бытийным» проблемам человека и культуры (онтологический статус): познающая личность в культуре (гносеологический статус); духовное, ценностное основание существования и деятельности человека (добро, зло, красота); культура как результат деятельности человека познающего, разумного. Таким образом, в основе философии культуры находятся проблемы человека как созидательного и самосозидающего существа, его происхождения, формы проявления его деятельности.

Философия культуры дает культурологии в целом и теории культуры в частности методологический инструментарий для исследований, «она является посредником, методологическим координатором усилий, предпринимаемых науками, в том числе и культурологией, в познании, в изучении культуры» (с. 21).

Теория культуры в историческом плане в большей мере обращается к проблемам закономерностей культурно-исторического процесса, генезиса и законов развития феноменального явления — культуры, роли человека в историческом процессе, формирования и развития культурных форм, специфики процессов осознания человеком своей творческой созидающей силы и способности осмысливать мир в художественных формах. Особое внимание теория культуры (в цикле культурологических дисциплин) уделяет осмыслению судьбы культуры на разных этапах ее развития, специфике современной культуры, обусловленной в значимой мере процессами «массовизации».

Теория культуры обращается к осмыслению культурно-исторического материала, накопленного культурной антропологией, сформировавшейся в западных странах в процессе изучения локальных культур — культур «традиционных обществ». Результаты исследований таких ученых, как Ф. Боас, К. Леви-Строс, А.Р. Рэдклифф-Браун, Р. Бенедикт, М. Мид, изучавших процессы антропогенеза, этногенеза, дают современным исследователям основания для осмысления механизмов и динамики культуры.

Э.Ж.

Тони Беннет

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И КОНЦЕПТ КУЛЬТУРЫ*

Автор реферируемой статьи – профессор Института культуры и общества Сиднейского университета, член Австралийской академии гуманитарных наук и член Британской академии общественных наук. Т. Беннет издал семь книг о культуре и стал соавтором двух культурологических трудов.

Реферируемая статья начинается с рассказа об определении культуры в докладе Бирмингемского института современных исследований культуры, согласно которому имеются три основных аспекта культуры. Во-первых, культура есть модель и конфигурация ценностей и значений общества. Во-вторых, эта модель включает все формы культуры, т.е. высокую, популярную и народную. В-третьих, эти формы являются интегральной частью общественной жизни. По мнению автора, упомянутый доклад отражает содержание исследования американского антрополога Рут Бенедикт (1887–1948) «Модели культуры»¹.

Английский культуролог Эдвард Бернет Тайлор (E.B. Tylor) еще в 1871 г. в работе «Первобытная культура»² писал, что это есть комплекс, включающий знания, верования, искусство, мораль, закон, обычай и другие категории, свойственные человеку как члену общества. В американской антропологии 20-х, 30-х, 40-х

* *Bennett T.* Cultural studies and the culture concept // *Cultural studies*. – L., 2015. – Vol. 29, N. 2. – P. 1–23.

¹ *Benedict R.* Patterns of culture. – Boston; N.Y.: Houghton, Mifflin and company, 1934. – 260 p.

² *Tylor E.B.* Primitive culture. – L., 1871. – 573 p.

годов XX в. постоянно велись исследования концепта культуры. В постструктуралистских работах эти исследования продолжались.

Автор реферируемой статьи рассказывает и о собственном понимании культуры. Он считает, что концепт культуры в США был преимущественно эстетическим. Впрочем, американский антрополог и этнолог Франц Боас (F. Boas, 1858–1942) и его последователи больше интересовались отношениями культуры и национальности.

Тони Беннет показывает, как мнения Ф. Боаса повлияли на современные дискуссии о национальностях, о глобализации и о гибридизации (т.е. о процессах соединения культур). Далее он пишет об отношении в 20-е и 30-е годы XX в. белых американцев к новым поколениям мигрантов, преимущественно к афроамериканцам.

Тони Беннет также рассказывает о работах австралийского культуролога Грэми Тернера (Graeme Turner), посвященных литературе, телевидению и кинематографии. В трудах об австралийском литературоведении он показывает связь национализма с народной культурой Австралии. Работы Грэми Тернера, считает автор реферируемой статьи, являются важной частью многочисленных обсуждений вопроса об отличительных чертах национальной культуры страны. Во всех этих работах широко рассматриваются изобразительные искусства, музейные выставки, художественная жизнь Австралии.

Труды Грэми Тернера также охватывают исторический период существования Австралии – от английской колонизации в конце XVIII в. и до нынешней постколониальной жизни. Отличительной чертой австралийской действительности, согласно Грэми Тернеру, является отношение культуры и нации. Он считал, что когда живешь в новой стране, то постоянно ощущаешь процесс формирования нации. При этом он назвал австралийские культурные традиции более близкими к американским, чем к английским, и сослался на телевидение своей страны.

Что касается автора реферируемой статьи, то он полагает, что работы Г. Тернера значительно больше походят на труды культурологов из Великобритании, чем на исследования ученых США.

И.Г.

Л. Карасев

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – «НАШЕ ВСЕ»*

Повторить режиссеру спектакля или фильма тот набор смыслов, который автор пьесы или романа вложил в свой текст, невозможно, поскольку в каждой новой культурной ситуации текст воспринимается, воспроизводится иначе. Переосмысление возникает само собой, вне нашего желания или усилия.

Наиболее выразительные случаи таких «непреднамеренных» интерпретаций дают обращения к текстам, удаленным от нас максимально далеко – и во временном, и в культурном аспектах. Большая часть той реальности, которая представлена, скажем, в античной классике или в индийском эпосе, для нас наглухо закрыта, смыслы стерты, искажены или вовсе непонятны. Но даже литература позднейшая, вплоть до Нового времени и даже до XIX и начала XX в., содержит в себе бесконечно много смыслов, деталей, понятных современникам и уже непонятных тем, кто жил в другие, более поздние времена. А нередко именно за такими деталями стоит смысл, на котором держится если не весь текст, то, во всяком случае, что-то важное в нем.

Именно сегодня, когда прежняя натура ушла, окончательно забылась, а не в далеком прошлом, когда подобные нюансы были понятны всем, надо ставить акценты, разъясняющие суть дела. То есть нужно, не меняя ни одной буквы в оригинале, показывать мимикой, интонацией, музыкой, светом – чем угодно – что именно означает эта подробность и как именно она сказалась на поведении персонажей и смысле всей пьесы.

* *Карасев Л.* Интерпретация – «наше все». – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2015/08/interpretatsiya-nashe-vse>

Подобные действия означают, что оригинальный текст подвергается интерпретации, поскольку сегодняшний зритель увидит в пьесе то, чего не видел, не понимал, не знал до сих пор. С другой стороны, интерпретация означенного рода – невольная, спонтанная – вернет нас к пониманию того смысла, который был исходно заложен в оригинале, но впоследствии улетучился, исказив таким образом саму суть произведения.

Что же касается интерпретации сознательной, преднамеренной, то главной проблемой тут является та черта, которую может (или не может) переступить работающий с исходным материалом режиссер. Интерпретировать – значит поставить элементы исходного текста в такое положение, в котором они, напоминая о себе, выглядели бы как-то иначе. Добиться этого эффекта можно с помощью всех тех средств, которыми располагает поэт-драматург. А для зрителя или читателя это предстанет в форме явного или неявного цитирования, разного рода отсылок к знакомым образам, ситуациям и т.п. При этом смысловой рисунок исходного текста не должен быть изменен настолько, чтобы создавший текст автор не смог бы узнать собственного творения или хотя бы признать его искаженным.

Мы не способны понять все тонкости того, что именно хотел сказать автор, не говоря о том, что авторский текст не является началом письменной традиции, а всего лишь встроен в длинный ряд текстов, в которых варьируются различные сюжетные схемы и их символическое оформление.

Претензии каждого нового автора на самостоятельность и принципиальную новизну при детальном разборе выглядят малоубедительными, поскольку каждый автор получает готовые формы и сюжетные ходы от предшественников и вынужден создавать что-то новое на фоне гигантского массива текстов.

Ситуация невозможности создания чего-то принципиально нового сама нова для истории культуры. Если в предыдущие столетия постоянно сохранялся мощный смысловой резерв, возможность потенциального рывка в ту или иную сторону, то начиная с рубежа 70-х годов XX в. в литературе, живописи, музыке наблюдается ситуация если не полного тупика, то, во всяком случае, отсутствия какой-либо перспективы. Дело в том, что авангард 20–30-х годов исчерпал практически все формальные возможности, оставив после себя лишь возможность постмодернистской игры в материал, наработанный культурой за тысячелетия.

В этом смысле эпоха постмодерна, в рамках которой мы пребываем, дала пример тотальной интерпретации всего того, что было сделано ранее: «интерпретация» и есть суть постмодерна, то ключевое слово, которое помогает понять принцип его устройства – наряду с «иронией» и «развлекательностью», о которых писал Умберто Эко в «Заметках на полях» романа «Имя розы». Собственно, ничего трагического в этом нет: постмодерн не упал с неба, а стал закономерным итогом всего предыдущего развития искусства. В этом смысле постмодерн не открывает, как полагают многие, новую эпоху в истории культуры, а, наоборот, закрывает ее.

Даже если речь идет о новом сюжете или новой теме, нынешняя реальность такова, что это новое будет переосмыслением (или интерпретацией) того огромного Текста, который культура успела составить за время своего существования. Конечно, эти слова можно в разной степени отнести к любой эпохе, однако никогда еще названный принцип не охватывал собой весь массив культуры и к тому же осознавался теми, кто эту культуру создает.

Последнее обстоятельство особенно важно, поскольку осознание творческого принципа теперь не только не закрывает пути для создания новых текстов, как это было еще несколько десятилетий назад, но как раз является условием того, чтобы они могли возникнуть. Возможно, это объясняется тем, что принцип интерпретирования по своей природе отличается от всех других эстетических принципов. Интерпретация в основе своей беспредметна, внесодержательна – в том смысле, что ей все равно, с каким материалом иметь дело. Главное здесь – это сама возможность изменить – каким угодно образом – исходные значения, использовать их так, чтобы они составили основу для решения какой-то новой задачи.

Т.А. Фетисова

С.Е. Эрлих

ЧИСЛО ЗВЕРЯ. ЭТНИЧНОСТЬ КАК ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ФОРМА ЖИВОТНОГО СОСТОЯНИЯ*

Этничность выступает древнейшим, т.е. наиболее близким к звериным повадкам, видом человеческой солидарности. Этимология сменяющихся со временем этнических форм: род, племя, народность, нация (лат. *natio* от *natus* «рожденный») – свидетельствует о том, что представители одного этноса считают «своих» кровными родственниками, имеющими общего «тотемного» предка. Изначальное зоологическое понимание кровной общности с переходом к земледелию дополняется ботанической метафорой общей «почвы» – «родины», «отечества», на которой «коренной» этнос произрастает испокон века.

«Зооботаническая» этничность, сакрализованная архаичными верованиями в общего тотемного предка, приспосабливает к себе и «модернизированные» религиозные системы». Не только религии племенные, вроде иудаизма, но и мировые – в значительной мере «этнизируются» в качестве «веры предков». Подчинение самых возвышенных религий грубой кровно-почвенной этничности подтверждается фактом многочисленных войн во имя торжества религии, одной из главных заповедей которой является «Не убий!»

Этнический принцип во многих случаях преобразует по своему подобию не только религиозное, но и «классовое» сознание. В феодальную эпоху представители правящего сословия ощущали,

* Эрлих С.Е. Число зверя. Этничность как человеческая форма животного состояния. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/materialy-seminara-shkoly-repnoe/sentyabr-2015/27942-chislo-zverya-enichnost-kak-chelovecheskaya-forma-zhivotnogo-sostoyaniya.html>

что в их жилах течет иная, чем у простонародья, кровь. Не просто благородная, но чужестранная. Достаточно быстро «этнизировались» и победители «пролетарских» революций прошлого века. В сталинской России, Китае Мао Цзэдуна, Румынии Чаушеску и других казарменно социалистических странах интернациональный «классовый» подход уступил ценностям этнического патриотизма.

Этничность, создаваемая как общность людей, связанных кровью и почвой, верой отцов и языком матери, формируют пресловутую готтентотскую мораль: «Когда забирают у нас – это плохо. Когда забираем мы – это хорошо». Согласно этнической этике, вполне оправданными выступают так называемые двойные стандарты поведения. То, что считается недопустимым в отношении «своих»: обман, притеснение, грабеж, насилие, убийство – может применяться к «чужим», ради блага «своего» этноса.

Даже в тех случаях, когда деяния против «чужаков» нарушают национальный уголовный кодекс, этническая мораль зачастую оправдывает их интересами нации.

Преобладание этнического подхода в общественном сознании приводит к тому, что отношения в мировом сообществе наций-государств во многом повторяют те, что складываются в мире животных: «сильный ест слабого». «Гуманизация» внешней политики в настоящее время вызвана не столько моральным прогрессом, сколько развитием технологий уничтожения.

Если военная интервенция не является рутиной современной международной жизни, то разнообразная, в том числе и оружием, поддержка антиправительственных сил внутри государств, которые по каким-либо соображениям неуютны великим державам – представляет обычную практику международных отношений.

С давних пор эксплуатация этничности является инструментом манипуляции «низами» в сфере внутренней политики. С помощью «национальной гордости» правящие классы не раз переклещивали «вертикальное» социальное недовольство в безопасное для них «горизонтальное» этническое направление.

Можно сказать, что этничность – человеческая форма животного состояния. Основанное на этнической морали право сильного доминирует на протяжении всей мировой истории. Но если бы звериные принципы были единственным регулятором общественной жизни, человечество никогда бы не вступило в информационную цивилизацию. Развитие технологий немыслимо без междуна-

родного общения. Даже самые могучие и многочисленные народы нуждаются в постоянных творческих заимствованиях во всех сферах общественной жизни. Попытки автаркии всегда сопровождались застоєм и отставанием от стран, склонных к обмену людьми и идеям. Для создания благоприятных условий обмена было необходимо преодолеть животный страх перед чужаком. Снятие страха проходило, с одной стороны, за счет медленного расширения понятия «свой», надстраивания над старыми этническими формами новых, более обширных. С другой стороны, за счет постепенного «очеловечивания» представлений о чужаке. Благодаря формированию различных видов внеэтнической морали (религиозной, государственной, «классовой» и т.д.) стало возможным существование полиэтнических государств. Точнее, сама возможность феномена государства во многом связана со смягчением звериного этнического сознания. Моноэтническое государство во все времена представляло исключение из правил.

«Государствообразующими» стали, прежде всего, те народы, которые сумели умерить этнический ригоризм. Отказ от непримиримого отношения к «чужим» позволил расширить ряды, в первую очередь, путем включения в свой правящий слой верхушки покоренных племен. Новые «свои» оказывались проводниками эффективного воздействия на прежних «своих» соплеменников.

По этой причине у крупных современных наций, возникших в результате интеграции многих и зачастую этнически далеких народностей, родственные и свойственнические отношения значительно слабее, чем у народов небольших.

Два начала – персонально-человеческое и этническое – противоборствуют в наших душах. На основе этих двух начал в конце XVIII в. были сформулированы два противоположных принципа нации: «французский» и «немецкий». «Французская» модель гражданской нации в полной мере воплотилась во внутренней политике США. Модель «немецкой» этнической нации в наиболее «чистом» виде была реализована у себя на родине и почти во всех странах Восточной Европы во второй четверти прошлого века.

Этнократические режимы принесли неисчислимые несчастья не только этническим меньшинствам, но и, в огромной мере, «своим» народам, ради счастья которых вроде бы действовали лидеры радикального национализма. В США на основе гражданской нации постепенно удалось преодолеть тяжелейшее наследие геноци-

да индейцев, рабства и сегрегации негров. Наличие «социальных лифтов» для талантливых «чужаков» является залогом динамичного развития американского общества. Благодаря последовательному неэтническому подходу Америка по числу нобелевских лауреатов за всю историю премии в 2,5 раза превосходит следующую за ней Великобританию и в 10 раз Россию.

Следует отметить, что и бывший СССР в ряде отношений был гражданской нацией. Широкое включение в интеллектуальную элиту метрополии представителей различных этносов было одним из факторов динамичного развития СССР в первую половину его существования. В то же время на разрушение Советского Союза в немалой степени повлияла заложенная при его основании бомба замедленного этнического действия. Сконструированные благодаря «ленинской национальной политике», этнические «социалистические нации, стали теми швами, по которым разошлась супердержава. Почти во всех бывших советских республиках в настоящее время установлены этнократические режимы различной степени радикализма.

Можно сказать, что значительная часть европейской цивилизации от Атлантики до Урала переживает в наши дни ренессанс этнического национализма, который уничтожает христианские основы Европы.

Т.А. Фетисова

А.Ю. Завалишин

ЭТНИЧНОСТЬ КАК МОРАЛЬНЫЙ ИМПЕРАТИВ*

Особенностью современного состояния мирового сообщества (в отличие от прежних исторических эпох) является то, что этничность теперь возникает не на границах распространения этнокультурных ареалов, выступая инструментом поддержания целостности этноса в условиях кроссэтнических взаимодействий, а приобретает транснациональный (или экстерриториальный) характер. Отсутствие этнических границ, пространственно разделявших некогда этносы, создает качественно новое состояние, воспринимаемое все большим количеством людей как прямая угроза не только их этнической социокультурной целостности, но и непосредственному физическому бытию (в форме депортаций, этноцида, холокоста и т.д.).

При всей полноте социологического анализа категории «этничность» за пределами его анализа остается такая важная ее характеристика как моральность. Мораль (в значении принятых в данном обществе представлений о должном поведении) зачастую выступает в качестве императива, который требует от индивида определенного нравственного выбора. Если же говорить об этничности как моральном императиве, то она предполагает выбор в пользу того или иного этноса, противопоставляя этнические интересы общественным, классовым, групповым и др. Морализация этничности превращает ее в непреодолимую силу. Как результат – превращение этничности из социокультурной характеристики индивида и группы в моральный императив. Это подчиняет волю

* Завалишин А.Ю. Этничность как моральный императив. – Режим доступа: [http://www.uzknastu.ru/files/translit/2014/III-2\(19\)/III-2\(19\).11.htm](http://www.uzknastu.ru/files/translit/2014/III-2(19)/III-2(19).11.htm)

человека и заставляет поступать зачастую вопреки здравому смыслу. Именно отсюда берут начало представления о «хороших» и «плохих» этносах, этноцентризм и бытовой расизм.

Этничность как моральный императив предписывает и указывает индивиду на должное поведение, не утруждаясь объяснением, почему оно таково. Следует различать этническую мораль, специфицирующую каждый этнос в этической плоскости, наиболее полным выражением которой является совокупность моральных принципов и этических практик группы (этноса, народа, сословия, общества), и этничность как моральный императив, пронизывающий все этносы современного общества. Если этническая мораль включает в себя как общие для всех (или значительной части) народов, так и эксклюзивные требования к социальному поведению, то этничность в любом случае ориентирует индивида на утверждение частности этих требований и обязанности для него, как представителя данного этноса. Это приводит к тому, что в групповом сознании этнической общности складывается расширительное и одновременно заведомо искаженное представление о своей («истинной») и чужой («ложной») морали.

Этничность как моральный императив не просто разделяет людей по этническому принципу, но и манифестирует двойной моральный стандарт: она требует поступать в соответствии с кодексом данного этноса, постулируя принцип – что допускается для «своих», то неприемлемо для «чужих».

На политическом уровне разделению морали на территориальную и племенную в специфическом виде соответствует дихотомия «патриотизм – интернационализм». В общественном сознании эта дихотомия разворачивается в систему координат «патриотизм – космополитизм» и «национализм – интернационализм», которые в разных социальных системах встречаются в разном сочетании, но неизбежно включает в себя феномен этничности, навязывающий человеку моральный выбор: быть, например, патриотом-националистом или космополитом-интернационалистом (что не отрицает возможности быть патриотом-интернационалистом или космополитом-националистом). При этом конвертация этничности в патриотизм неизбежно приводит к великодержавности, а конвертация в национализм – к этноцентризму, в случае же, если это происходит одновременно, – к великодержавному шовинизму.

Этничность одновременно рациональна и иррациональна. Рациональность этничности состоит в том, что она повышает уровень сплоченности этнической группы и этим способствует ее сохранению в агрессивной (природной и социальной среде). Однако в условиях мультикультурного общества, основанного на принципах гуманизма и толерантности, это же ее качество становится иррациональным, порождая искусственные границы между этносами и тем самым способствуя возникновению и обострению между ними конфликтов.

Этничность в ее крайних проявлениях (этноцентризм, национализм, шовинизм) – это моральный рудимент прошлых эпох, который объективно препятствует включению этносов в современное гражданское общество. Однако, будучи глубоко укорененной в коллективном сознании на уровне архетипа, она успешно эксплуатируется политическими элитами многих стран для перенаправления недовольства масс с властных институтов и структур на те или иные этнические и субэтнические группы.

Как представляется, в современном мире акцент на этничности становится все более иррациональным, а потому социально опасной и личностно нецелесообразной этической максимой.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ О ПУШКИНЕ

Поэт и литературный критик Владислав Фелицианович Ходасевич (1886–1939) родился в Москве. Он – автор ряда сборников стихов и множества работ о литературе. В 1922 г. В.Ф. Ходасевич эмигрировал из СССР. Вначале он жил у Максима Горького в Сорренто (Италия), а затем поселился в Париже, где вел литературно-критический раздел в газете «Возрождение». В.Ф. Ходасевич умер в Париже, похоронен на Биянкурском кладбище.

Книга В.Ф. Ходасевича «О Пушкине» вышла в 1937 г. В статье «Петербургские повести Пушкина», написанной еще в 1914 г., Ходасевич рассматривает пушкинские поэмы «Домик в Коломне», «Медный всадник» и повесть «Пиковая Дама». Он сравнивает эти три произведения с повестью «Уединенный домик на Васильевском», которая впервые появилась в альманахе «Северные Цветы» в 1829 г. Затем повесть перепечатывалась в 1912 и в 1913 гг. Автором повести «Уединенный домик на Васильевском» назван Тит Космократов¹.

В. Ходасевич вкратце объясняет, что в 1829 г. А.С. Пушкин, будучи в гостях у семьи Карамзиных, рассказал историю, которую запомнил присутствовавший там молодой литератор В.П. Титов. Вернувшись домой, Титов записал эту историю, а затем принес свой текст Пушкину. Сюжет повести «Уединенный домик на Васильевском» таков: «Это сказка про черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров». Так описала повесть Анна Керн в своих записках. В 1912 г. А.И. Дельвиг в мемуарах «Мои воспо-

¹ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 172–186.

минания» поместил письмо В.П. Титова, в котором тот вспоминает о вечере у Карамзиных и о рассказе Пушкина про чертовщину и про дьявола Варфоломея в домике на Васильевском острове в Петербурге. Титов записал этот рассказ Пушкина и поставил псевдоним «Тит Космократов».

В. Ходасевич полагает, что в написанной Титовым повести Пушкину принадлежат не только ее замысел и фабула, но и некоторые детали текста. Вот почему в статье «Петербургские повести Пушкина» В. Ходасевич сравнивает три указанных выше пушкинских произведения с повестью «Уединенный домик на Васильевском».

В поэме Пушкина «Домик в Коломне» изображена другая окраина того же Петербурга: «У Покрова стояла смиренная лачужка старухи вдовы и ее дочери Параши». Их новая кухарка Мавра оказалась мужиком, дьяволом. Неожиданно вернувшись из церкви домой, старуха обнаружила, что Мавруша сидит у зеркала и бреется. «Кухарка» с намыленной щекой обратилась в бегство. «Конфликт, возникающий из вторжения темных сил в человеческую жизнь, первоначально был разрешен Пушкиным комически», — заключает В. Ходасевич (с. 179).

«Домик в Коломне» был написан в 1830 г., а спустя три года Пушкин пишет поэму «Медный всадник» с подзаголовком «Петербургская повесть», замечая в маленьком предисловии, что описанное происшествие основано на истине. Все в этой поэме, считает В. Ходасевич, напоминает тот же «Уединенный домик на Васильевском». В ветхой хижине почти у самого залива обитают вдова и ее дочь, тоже Параша. Они погибают в результате жуткой бури и наводнения, а молодой человек дочери Евгений, разыскав разрушенный ветром, дождем и бурлящей Невой домик, где погибла Параша, сходит с ума и проклинает медный памятник основателю города Петру I. Вследствие этого: «Во всю ночь безумец бедный куда стопы ни обращал, за ним повсюду Всадник Медный с тяжелым топотом скакал». Труп безумца нашли у порога разрушенного ветхого домика.

В. Ходасевич, как и многие другие критики (например, В.Г. Белинский), называет историю бедного Евгения трагедией всей России, а медного Петра — фантастически страшным, построившим город над самой бездной, отчего и считает его предводителем демонов (с. 181).

Герой пушкинской повести «Пиковая Дама», сын обрусевшего немца Германн, является служащим в маленьком чине и целыми днями просиживает возле конногвардейцев, играющих в карты. Рассказанный одним из них сюжет о бабушке, которая знала три карты, дающие несомненный выигрыш, вызывает у Германна желание узнать, какие же это карты. В ночном видении карты названы умершей графиней. Это – тройка, семерка, туз. Поставив на две первые карты, Германн выигрывает много денег. Но когда он поставил на туза, то все проиграл, а выиграл тот, кто поставил на даму. Оказалось, что третьей картой был не туз, а пиковая дама. Германн сошел с ума, постоянно повторяя: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!»

В. Ходасевич считает, что «вся совокупность параллельных мест в этих повестях сама по себе уже явление заслуживающее пристального внимания» (с. 184).

В статье о поэме «Гавриилиада», в которой Пушкин рассказывает библейскую историю, но при этом утверждает, что деву Марию в один день изнасиловали сатана, архангел Гавриил и обратившийся в голубя Бог, В. Ходасевич вспоминает о гонениях на поэта в связи с поэмой¹.

В России «Гавриилиада» в полном виде вышла только в 1918 г. До этого печатались ее отрывки под вымышленными названиями. Полностью до революции поэма выходила на русском языке лишь в зарубежных изданиях.

«Гавриилиада» находилась под запретом по двум причинам, пишет В. Ходасевич: «Она считалась, во-первых, кощунственной, во-вторых, непристойной» (с. 168). Время написания поэмы – это кишиневский период жизни А.С. Пушкина, т.е. ссылка на юг России. Когда поэт писал «Гавриилиаду», он был неверующим, ибо в тексте он ссылается на апокрифы, а не на Евангелие, утверждает В. Ходасевич, но замечает, что атеизм Пушкина во время написания этой поэмы (апрель 1821 г.) весьма слаб и безопасен, поскольку слишком легок и весел (с. 170). Б. Томашевский писал об этой поэме, что в ней «сквозь самый грех Мария сияет невинностью» (с. 171).

¹ Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 168–171.

«Гавриилиада» дошла до царского двора и правительства лишь в 1828 г. В следственной комиссии Пушкин отрекся от своего авторства, но затем написал письмо Николаю I. Содержание этого письма доподлинно неизвестно. Одни говорят, что поэт вновь отрекся от «Гавриилиады», другие утверждают, что он под честным словом признался в своем авторстве лично государю. Во всяком случае, письмо А.С. Пушкина царю Николаю I до сих пор не обнаружено, хотя один пушкинист утверждал, что письмо было выкрадено из царского архива и досталось ему, а потом пропало. Следует также сказать, что не сохранились списки получившей нелегальное распространение пушкинской поэмы в дореволюционной России.

И.Л. Галинская

Н.И. Михайлова

**«НА СВЕТЕ НРАВСТВЕННОМ ЗАГАДКА»
(ГУСАРСТВО В ПРОЗЕ ПУШКИНА И Л. ТОЛСТОГО)***

Когда два великих писателя обращаются в своем творчестве к одному явлению, это безусловно заслуживает нашего внимания, пишет автор.

И Пушкин и Л. Толстой писали о гусарах (и не только) – бретерах, что вполне объяснимо: писать об эпохе Наполеоновских войн и не писать о гусарах невозможно.

«Гусарство» возникло в русской армии в 1800–1810 гг. Оно проявлялось прежде всего в показной удали, молодечестве, эффектном позырстве. Дуэли были неотъемлемой его частью. За дуэли Ф.И. Толстой-Американец был дважды разжалован в солдаты. За дуэли из-за балерины Истоминой А.И. Якубович был арестован и переведен из гвардии в армию на Кавказ. Завзятыми дуэлянтами были М.С. Лунин, И.П. Липранди, А.П. Бурцев.

«Гусарство» создало определенный характер, исполненный противоречий и романтических контрастов.

Сохранилось немало рассказов об экстравагантных выходках М.С. Лунина: он на пари менял ночью вывески на Невском проспекте, пел серенады на дереве под окном понравившейся ему дамы, прыгал с балкона по приказанию красавицы. Дерзкие эскапады не мешали и дерзости политической:

*Им резко Лун<ин> предлагал
Свои решительные меры...*

(Цит. по: с. 119)

* Михайлова Н.И. «На свете нравственным загадка» (Гусарство в прозе Пушкина и Л. Толстого) // Михайлова Н.И. Болдинская осень. – Саранск: ННГУ им. Лобачевского: Красный октябрь, 2015. – С. 118–128.

Позерство подчас соединялось с подлинной храбростью. Во время Отечественной войны 1812 г. Ф.И. Толстой храбростью вернул себе офицерский чин и получил Георгиевский крест. М.С. Лунин был награжден золотым оружием за храбрость. Однако храбрость, участие в войне 1812 г., близкая дружба с декабристом В.Ф. Раевским не помешали И.П. Липранди стать впоследствии тайным агентом III отделения, а затем и одним из главных организаторов дела петрашевцев.

Приключения Ф.И. Толстого, его оригинальность, пылкие страсти и холодный ум заинтриговывали. «На свете нравственным загадка» – так сказал о нем П.А. Вяземский. «В нем много нравственно чудесного», – отзывался о нем Л. Толстой, которому он приходился двоюродным дядей.

Не уступал Ф.И. Толстому по своеобразию характера и А.И. Якубович, Пушкин назвал его «героем своего воображения», считал, что «в нем много в самом деле романтизма».

Внимание Пушкина и Л. Толстого «гусарство» привлекло не случайно: за ним вставали определенный тип поведения, жизнь и быт эпохи. В связи с этим автор рассматривает творческую связь двух произведений, написанных на тему «гусарства», – «Выстрела» и «Двух гусаров». Говоря о прототипах, Н. Михайлова отмечает, что и пушкинский Сильвио, и толстовский Федор Турбин восходят к А.П. Бурцеву и Ф.И. Толстому, Л. Толстой дает своему герою его имя и отчество – Федор Иванович. Один из прототипов Сильвио – кишиневский знакомый Пушкина И.П. Липранди. Его инициалами назван рассказчик «Выстрела» – подполковник И.Л.П.

Пушкин работал над «Выстрелом» болдинской осенью 1830 г. При этом он мог опираться на литературную традицию в изображении «гусарства».

Тема «гусарства» – одна из основных в поэзии Дениса Давыдова. В своих стихах Д. Давыдов создал романтический образ гусара – лихого рубаки, веселого собутыльника. Сам авторский образ проецировался на давыдовского героя гусара-бретера, сливался с ним:

*Я люблю кровавый бой,
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарской,
С вами век мне золотой!
Я люблю кровавый бой.
Я рожден для службы царской!*

(Цит. по: с. 120)

Гусарская поэзия Д. Давыдова была очень популярна среди военной молодежи.

В прозе тема «гусарства» разрабатывалась А.А. Бестужевым-Марлинским. «Галантерейные и молодцеватые», по выражению В.В. Стасова, герои Бестужева-Марлинского имели большой успех у читающей публики.

Пушкин в «Выстреле» называет имена своих предшественников. Он пишет о «славном Борцове, воспетом Денисом Давыдовым» (цит. по: с. 120). Сильвио говорит о том, что он перепил Бурцова. Один из эпиграфов к «Выстрелу» взят Пушкиным из «Вечера на бивуаке» А.А. Бестужева-Марлинского: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел» (цит. по: с. 120).

Реалистическая повесть Пушкина полемична по отношению к романтической повести А.А. Бестужева-Марлинского. Пушкин использует в «Выстреле» сходную с «Вечером на бивуаке» сюжетную ситуацию прерванной дуэли, образ главного героя – гусарского офицера, но реалистически их переосмысливает.

«Вечер на бивуаке» – история о любви. В основе ее – классический любовный треугольник. В повести Пушкина иная причина столкновения соперников: они борются не за руку возлюбленной, а за право называться первым бретером армии.

У Бестужева-Марлинского «гусарство» – условный романтический фон, на котором выступает романтический характер его героя с бурными страстями. У Пушкина «гусарство» – среда, сформировавшая личность Сильвио, главная черта которого – привычка первенствовать.

«Гусарство» программирует характер Сильвио, определяет логику его поступков во время соперничества с графом из-за первенства, во время и первой, и второй половины дуэли, когда борьба за превосходство ведется уже в моральной сфере. Мораль «гусарства» выражалась не только в озорстве и показной удали. Воспитывая в то же время подлинную храбрость, чувства товарищества и патриотизма, «гусарство» было также проявлением своеобразного вольнолюбия в русской армии 1800–1810 гг. Стремление к личной независимости, требование справедливости нередко переходило во фрондерский протест против армейских порядков, становилось проявлением оппозиционных настроений дворянства. Поэтому, пишет Н.И. Михайлова, прежде всего именно в «гусарстве» нужно

искать причину смерти Сильвио, погибшего в сражении за свободу Греции, о чем Пушкин сообщает в заключении «Выстрела».

Л. Толстой, в 1856 г. работая над повестью «Два гусара», опирался на опыт Пушкина. У него много параллелей с Пушкиным там, где изображался быт пушкинской эпохи. В толстовском описании бала у предводителя дворянства губернского города К. угадываются черты бала у Лариных, в изображении домашнего уклада Зайцевой – провинциальная помещичья жизнь, о которой Пушкин писал в «Евгении Онегине», «Романе в письмах», «Повестях Белкина». Рассказ Федора Турбина о том, как он добивался лошадей у станционного смотрителя, перекликается с повестью Пушкина «Станционный смотритель».

Можно говорить также об образных, композиционных параллелях «Двух гусар» Толстого и произведений Пушкина, наличии сходных мотивов и стилистических фигур. В наибольшей же степени «Два гусара» естественно соотносятся с «Выстрелом». Даже композиция этих произведений построена по одинаковому принципу.

«Выстрел» распадается на две части, два рассказа Сильвио и графа: одна и та же сюжетная ситуация – дуэль, но различно поведение ее участников. Рассказы Сильвио и графа равновелики.

«Два гусара» также состоят из двух частей – в каждой по восемь глав. Так же, как у Пушкина, здесь параллельное развертывание сюжета: повторяются ситуации, темы любви, дружбы, дуэли, карточной игры, денег, подается различное отношение к ним героев – отца и сына Турбиных.

Образ Федора Турбина генетически связан одновременно и с Сильвио, и с графом Б. «Отроду не встречал счастливца столь блистательного! – так описывает Сильвио своего соперника. – Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились, и представьте себе какое действие должен он произвести между нами» (цит. по: с. 126).

Так же описывается Л. Толстым и Федор Турбин, гусар «прекрасной и открытой наружности». «Ведь это какая отчаянная башка, надо знать. Картежник, дуэлянт, соблазнитель; но гусар – душа, уж истинно душа» (цит. по: с. 126), – говорит о Федоре Турбине один из героев повести.

В изображении «гусарства» Л. Толстой идет за Пушкиным: все те приметы «гусарства», о которых писал Пушкин, есть и у Толстого. Но есть и существенное отличие. Л. Толстой представляет «гусарство» в нарочито сниженном, бытовом плане. Пушкин только говорит о буйстве, пьянстве, не вдаваясь в подробности. Л. Толстой показывает грубые проявления гусарского буйства.

Можно говорить о двух уровнях реализма: реализме Пушкина и «грубом» реализме Л. Толстого. Характерна в этом плане и разная смерть героев: пушкинский Сильвио гибнет в сражении за свободу Греции; Федор Турбин «был убит на дуэли с каким-то иностранцем, которого он высек арапником на улице» (цит. по: с. 127). Однако Л. Толстой, показывая «гусарство» в его низменных проявлениях, не отказывается и от его поэтизации. Он изображает душевную щедрость, широту, благородство своего героя Федора Турбина, противопоставляя, однако, «гусарство» пушкинской эпохи 1800-х годов гусарству нового поколения дворянства 50-х годов, зараженному духом холодного эгоизма и буржуазного практицизма.

К 1856 г., к тому времени, когда Л. Толстой работал над «Двумя гусарами», пропасть между двумя поколениями дворянства углубилась. Историческое явление «гусарства» в его эволюции и стало предметом изображения Л. Толстого, который следовал за Пушкиным, продолжая и по-своему развивая его реалистические традиции.

Э.Ж.

Михаил Калининченко

**«ЛИСТЬЯ ТРАВЫ» УОЛТА УИТМЕНА
И ХОДКИЕ РАБОТЫ
ОБ АМЕРИКАНСКОМ СЕКСЕ***

Знаменитый американский поэт Уолт Уитмен (1819–1892) родился в семье фермера, работал в юности рассыльным, наборщиком, учителем, писал стихи и прозу. Когда в 1855 г. Уитмен опубликовал книгу стихов «Листья травы», он завоевал мировую известность, ибо сборник перевели на многие языки. В России этот сборник стихов Уитмена вышел впервые в 1907 г. в переводе Корнея Чуковского. Он же написал и книгу о поэте «Мой Уитмен». К настоящему времени на русском и на других языках имеется много переводов произведений Уитмена и исследований его творчества.

Реферируемая статья рассматривает не только труды поэта, но и бестселлеры того времени об американской сексуальности. Автор статьи М. Калининченко считает, что несмотря на множество теоретических работ, феномен Уолта Уитмена изучен еще недостаточно. Так, например, в учебнике о романтизме, которым пользуются украинские студенты-филологи, вообще отсутствует статья о творчестве Уитмена (с. 208). Это означает, что поэта, опубликовавшего сборник «Листья травы» в эпоху расцвета североамериканского романтизма, учебник вовсе не признает романтиком.

В США, правда, Уолта Уитмена считают принадлежащим к кругу романтиков, но пишут, что он резко отличался от своих коллег. Так, Ф.О. Маттисен, профессор университета, основатель кон-

* Калининченко М. «Листья травы» Волта Вітмена. Польві дослідження із американського сексу // Всесвіт. – Київ, 2014. – № 7–8 (1027–1028). – С. 207–214.

цепции Американского Ренессанса, думал в 1941 г., что Уолт Уитмен совершенно не походил на остальных писателей своей эпохи. А в книге «Одинокый певец» (1955) Г.У. Аллен сказал, что Уитмен находился в конфронтации с романтично-сентиментальной и моралистической традицией американской литературы.

Автор реферируемой статьи склонен рассматривать творчество Уитмена, и в частности сборник «Листья травы», как образец специфического художественного восприятия поэтом проблем сексуальности. Дело в том, что Уитмен опередил своих современников, поскольку он был провозвестником сексуальной революции 60-х годов XX в. Все, что он на эту тему написал, не было вовсе какой-то экстраординарной трактовкой темы сексуальности. Но его тексты были критикой тогдашней американской популярной массовой литературы. Сборник «Листья травы», пишет автор реферируемой статьи, явился конкретным критическим исследованием проблематики секса в американской прессе и в бестселлерах первой половины XIX в. (с. 209).

Говоря об этом сборнике, уверен М. Калиниченко, прежде всего следует сказать, что его название абсолютно не является оригинальным. Оно было взято из отечественной ходкой и религиозной литературы того времени. Глава американской секты квакеров Элиас Гикс писал в своих теологических трактатах о «божественных листьях травы» (с. 209). Этот образ был и у авторов массовых сенсационных романов, которые обычно печатались на специальных газетных листах бумаги. Популярный тогда роман Сары Уилис Партон назывался «Листья папоротника из портфолио Фани» (с. 209). У них-то и взял Уолт Уитмен свое название «Листья травы» («Leaves of Grass»).

Американские популярные бестселлеры, романы Джона Нила, Джорджа Липпарда и других авторов определенным образом повлияли на критический подход Уолта Уитмена. В упомянутой прозе имелись откровенные описания секса. Да и порнографическая литература в массовом масштабе привозилась в США из Великобритании. Только в 1842 г. был принят закон, ограничивающий импорт таких бестселлеров. В ответ американские создатели массового чтения удвоили свои старания на ниве порнографии. Те же Дж. Липпард, Генри Фостер и Дж. Томпсон откровенно рассказывали в своих текстах о сексуальных извращениях и сексуальных

отношениях. Этим же занимались сотни других авторов бестселлеров и дешевой прессы.

Уолт Уитмен в «Листьях травы» по-своему использовал сексуальные темы массовой литературы. Так, тело проститутки, которую убил топором молодой клерк, он называет «божественным, полным страсти и красоты», а вовсе не вместилищем греха и порока (с. 213). В «Песне о себе» Уитмен с сочувствием рассказывает об одиночестве богатой развратной дамы.

Массовая сенсационная литература того времени не признавала никаких тайн пола и сексуальной жизни. В «Листьях травы» Уитмен «срывал вуаль» с грязных сексуальных откровений массовой беллетристики. Он стремился облагородить описания тайн тела и секса. Его кредо было именно таким, т.е. откровенное стремление противостоять грязи массовой беллетристики.

Уолт Уитмен высказался о двух направлениях упоминания о сексуальности в эссе «Меморандум наудачу» («A Memorandum at a Venture»). Первое направление конвенционально предназначено для добропорядочных граждан. Оно содержится в хороших книжках, которые можно продавать в любом месте. Оно отрицает все непосредственные описания сексуальных отношений. Второе направление зиждется на чувственной развращенности, на эротических сюжетах и историях. Уитмен пишет и о необходимости третьего направления, т.е. о радикальном изменении описания образа женщины, когда сексуальность становится добродетелью добропорядочного человека (с. 214).

Автор реферируемой статьи заключает, что поэт Уолт Уитмен не был чужаком в собственной стране, ибо пытался противостоять засилью и популярности пошлых бестселлеров.

И. Г.

Евгений Пономарев

**ОБЩИЕ МЕСТА ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ:
УЧЕБНИК БРЕЖНЕВСКОЙ ЭПОХИ
РАЗРУШИЛСЯ ИЗНУТРИ***

Советское время породило всего четыре комплекта школьных учебников по литературе. Из них первые два были созданы во второй половине 1930-х годов, в период яростных идеологических баталий. Третий – породила война и начатая Агитпропом урапатриотическая истерия. Эпоха оттепели потребовала создания нового учебника. Отказ от историко-иллюстративных и патриотически-декламационных шаблонов породил дискуссию: какой должна стать центральная идея изучения литературы? Педагогические новаторы 1960-х годов большей частью склонялись к психологизации литературного курса. «Образ» и герой должны были стать иллюстрацией психологических типов; литература превращалась в источник моделей поведения. «Правильное понимание» продолжало доминировать на уроке, но обретало иллюзию научного вывода.

В 1968 и 1969 гг. вышли новые учебники для 8-го и 9-го класса, и лишь в 1976 г. – для 10-го класса. При подготовке последующих изданий более всего менялся учебник 8-го класса, особенно в той части, где рассказывалось о литературе первой половины XIX в. Новый учебник претендовал на большую научность. Теоретико-литературные определения вмонтировали в общий ход изложения: тот или иной термин вводился в школьный обиход в связи

* Пономарев Е. Общие места литературной классики: Учебник брежневской эпохи разрушился изнутри // Новое литературное обозрение. – М., 2014. – № 2. – С. 154–181.

с анализом определенного текста. Однако теории не позволялось стать важнее идейных сентенций. Общий стиль изложения, текстовые интонации сместились в сторону доверительной беседы с учеником: «представим себе», «послушаем их беседу», «перечитайте еще раз».

Несмотря на перемены, учебник сохраняет патриотическую основу. Патриотизм и международное значение писателя по-прежнему организуют биографические разделы учебников. «Служение народу» – обязательная похвала почти в каждой биографии. Ряд писателей-патриотов, сформированный сталинской эпохой, был с незначительными изменениями перенесен в новый учебник: он превратился в ряд «народных писателей». Народность, заимствованная из критической литературы XIX в., стала важнейшей характеристикой литературного процесса в 1930-е годы. Однако придерживаться единого понимания народности никак не удавалось. В главе о декабристах народность приравнивалась к национальной самобытности. У Пушкина она превратилась в освещение роли народа в истории и обрела тесную связь с «историзмом». В главе «В.Г. Белинский» народность пережила еще одну трансформацию: «Под народностью литературы Белинский понимал служение родине и зарождавшемуся революционно-демократическому движению». А чуть дальше народность становилась синонимом реализма.

Понятие народности, весьма актуальное в эпоху Гоголя, восходит к рассуждениям о «национальных характерах», начатым Гердером и его современниками. Советское литературоведение акцептировало «народность» через Белинского и попыталось применить это понятие к современной ситуации, а также к каждому конкретному тексту в качестве положительной характеристики. Народность была нужна как положительная характеристика с неясным значением.

Наряду с народностью цементирующим раствором для писательского ряда стал «реализм». Если раньше, вслед за Гуковским, считали, что реализм появляется в творчестве Пушкина – в «Борисе Годунове» и «Евгении Онегине», то теперь Пушкин делается основоположником критического реализма, а просто реализм растекается по всей программе и, наряду с народностью, получает функцию знака качества. Теперь уже не Пушкин, а Радищев оказывается «одним из зачинателей критического реализма».

Для всех советских авторов принципиальна ориентация на классику. Фадеев ориентируется на традиции Льва Толстого и Горького. Шолохов, Фадеев и Алексей Толстой продолжают жанр эпопеи. Иногда возможна ориентация на классику вообще, ибо соцреализм продолжает дело реализма. Наконец, единый ряд укрепляется еще и тем, что практически все писатели вступают в отношения «учитель – ученик», «предшественник – последователь» или, на худой конец, «великий писатель – соратник».

Патриотический ряд помог поместить в школьную программу таких поэтов, как А.А. Блок и С.А. Есенин. Творчество Блока свели к теме родины. Кроме того, Блок, как и положено поэту XX в., учился у реалистов века XIX. Есенин же идеально соответствовал расплывчатому идеалу «народности». Заодно Есенина сделали выразителем крестьянского сознания. Но Есенин, как положено, учился у классиков – и стал подлинным поэтом. Писатели представляли перед учениками как единый коллектив – наподобие школьного класса.

В 9-м классе учебник вспоминал о «противоречиях» между взглядами и творчеством писателя. Во введении к учебнику выкристаллизовалась следующая формула: великие писатели могли придерживаться каких угодно политических убеждений, но своим реалистическим творчеством они все равно способствовали освободительному движению.

Идейный эклектизм, характерный для всей брежневской эпохи, проявляется и в последнем советском учебнике. Если та или иная интерпретация кажется недостаточной, к ней добавляют и вторую, и третью. Эклектика сыграла едва ли не основную роль в имитации научности и объективности. В то же время именно она окончательно дискредитировала учебник. Литература более не имела идейного единства, обеспечивавшегося в прошлом отсылкой к той или иной истории (история общественных идей, история политической борьбы, история революционной мысли и пр.). Теперь литература представляла собой набор тем и персоналий. Таким образом, изучение литературы превращалось в повторение общих мест.

Среди этих общих мест доминируют дидактизм и морализаторство. В словосочетании «идейное воспитание» «идея» уступала «воспитанию». Этому способствовал «доверительный» стиль изложения, возникший из дозированного демократизма оттепели.

Учебник заговорил не на языке идеологизированной науки, а на языке журнала «Литература в школе» – жаргоне методистов и педагогов. «Оживление» заставляло воспринимать героя произведения взаправду существующим человеком. Сначала персонаж, а потом и писатель одеваются в костюм педагога – начинают поучать и подталкивать на верную дорогу. Не менее важна демонстрация примеров антиобщественного поведения, опаснейшим из которых оказывается индивидуализм.

Литературные персонажи, помимо прочего, стали поводом для обучения дружбе и любви. Изучение литературы приобретает оттенок сентиментальности, которая теперь воспринимается как обратная сторона литературы: к серьезной стороне относится общественно-политическое содержание, к сентиментальной – образчики культуры чувств. Начав с любовной темы, сентиментальность начинает захватывать соседние плацдармы – например, проникает в патриотический ряд, окрашивая соответствующим образом отношения «учитель – ученик», «предшественник – последователь», «друг – соратник». Писатели сохраняют верность до гроба своим учителям. Соратников поддерживают до последнего вздоха. Предшественников почитают, как родных отцов.

Морализаторство тоже захватывало новые территории – те, с которых отступала идеология. Моралистическое «воспитание чувств» предстает мировоззренческой категорией. Это новая призма, пришедшая на смену патриотизму; через нее рассматривается теперь весь литературный процесс. Сентиментальность, помноженная на морализм, привела к полной победе «наивного реализма», борьбу с которым вел на заре советской методики Г.А. Гукковский. Новый учебник окончательно встал на детскую точку зрения. В нем всерьез обсуждается, любит автор своих героев или не любит, хвалит или порицает.

«Наивный реализм» в купе с сентиментальностью и морализаторством уводил литературу от идеологических задач. Лишенный идейного стержня и заполненный пересказом, учебник напоминал тягучее желе. В этом обстоятельстве – секрет его долгой жизни. Особенно устойчивым оказался учебник для 9-го (начиная с 1989 г. – 10-го) класса, рассказывающий о русской литературе второй половины XIX в. Он неоднократно переиздавался в 1990-е годы. Новые учебники так или иначе ориентировались на предшественника: сначала в задачах нравственного воспитания и коммен-

тированного чтения, затем, в 2000-е, в новопатриотическом воспитании и поддержании «духовности». Антирелигиозная пропаганда при этом сменилась религиозной, но основы трактовок остались неизменными.

Школа по-прежнему не знает, зачем изучать литературу. После крушения советской идеологии литература перестала быть главным идеологическим предметом. При этом нового важного для школы значения она не приобрела. Если в советской школе литература шла предметом номер один наряду с математикой, то в нынешней российской школе ее место где-то среди предметов второго ряда, вроде географии и химии. Ответ на вопрос, зачем изучать литературу, либо кажется очевидным, либо сводится к традиционным ответам образца 1960-х годов. Постоянно слышны голоса, твердящие о воспитательном значении литературы – в том примитивно-дидактическом смысле, что «кто читает Толстого, тот не употребляет наркотики в подворотнях».

Педагогическая система современной России – слегка модифицированная советская система. На протяжении многих десятилетий формировалась армия методистов, целью которой было придумывать творческие приемы для проведения той или иной идеи, спущенной сверху. В формировании идей методисты не участвовали. Учитель же оказывался вдвойне подчиненным существом: его готовили для выполнения указаний методистов. Только к концу 2000-х годов стали появляться новые учебники, ориентированные на серьезное, научное изучение литературы («линейка» учебников издательства «Академия» под редакцией И.Н. Сухих). Теперь же снова – как когда-то, из правительственных сфер – раздаются голоса о «единой концепции» школьной литературы, выборе нужных произведений и правильных трактовках отобранных текстов. Только если раньше речь шла о воспитании настоящего советского человека, то теперь (с небольшим смещением оценок) при помощи литературы собираются воспитывать российских патриотов и «правильно мыслящих» граждан своей страны.

К.В. Душенко

Е. Михайлик

ОДИН? ДЕНЬ? ИВАНА ДЕНИСОВИЧА? ИЛИ РЕФОРМА ЯЗЫКА*

Слово «зэк» было введено в литературу Солженицыным в «Одном дне Ивана Денисовича». Возникла парадоксальная ситуация: термин, позволивший наконец говорить о населении Архипелага ГУЛАГ как о некоей общности людей со специфическим опытом, назвать их по имени, был обязан существованием не столько языку лагеря (в котором он, согласно свидетельству Варлама Шаламова, встречался «редко где»), сколько языковому чутью писателя. Подлинная, затрудненная, то слишком казенная, то слишком диалектная лагерная лексика («зэ/ка», «зык») не годилась для первичного описания лагерной же реальности, ибо не опознавалась аудиторией.

С этой проблемой – частичной или полной непригодностью лагерного языка для передачи породившей его действительности – вынуждены были работать все, кто писал о лагерях. Однако, с точки зрения Солженицына, языковая и понятийная недостаточность была свойственна не только лагерной действительности и речи, но и самой культуре, естественной и необходимой частью которой оказался лагерь. Попытка отобразить лагерь в прозе изначально, по замыслу автора, должна была носить метонимический характер. И средством, передающим весь ужас лагерной ситуации, является не описание катастрофы, ежечасно происходящей с «простым лагерником», а картина относительного благополучия.

* Михайлик Е. Один? День? Ивана Денисовича? Или реформа языка // Новое литературное обозрение. – М., 2014. – № 2. – С. 289–305.

Для Солженицына речь Шухова – его вольное, мастерское и радостное обращение со словом (очень напоминающее его же вольное, мастерское и радостное обращение с кладкой) – один из важнейших признаков личного, культурного и социального здоровья персонажа. На уровне языка именно Шухов, а вовсе не пользующийся «иссушенной» литературной речью рассказчик, является желанным носителем нормы. В рамках авторской концепции языковая целостность Ивана Денисовича в принципе не может уступать лагерной (да еще и уголовной) дескриптивной норме, ибо именно на шуховской устойчивости к любым разъедающим внешним влияниям и построена вся система смыслопорождения повести.

Солженицыну с первой минуты пришлось организовывать текст как набор взаимно объясняющих друг друга словарных статей. Довольно быстро читатель убеждается, что подавляющая часть терминов в этом толковом словаре – даже самых невинных, например валенок, – имеет одним из значений смерть или увечье. Шухова же эти значения обходят, поскольку «описание одного дня в мельчайших подробностях» (для чего и создан «собираательный», тщательно рассчитанный характер «одного зэка») требует целостности Ивана Денисовича – как внешней, так и внутренней, – ибо персонаж, в сколько-нибудь значительной мере подвергшийся разъедающему воздействию лагерной реальности, не сможет уже служить проводником по этой реальности. Он может свидетельствовать о существовании лагеря своим состоянием, но он уже не сможет рассказать о лагере – и уж тем более перевести его на язык, доступный тогдашнему читателю.

«Один день...», вмещающая в себя лагерь, естественным образом включает в себя и историю общества, этот лагерь породившего. В некоторых эпизодах повести ограниченность шуховского кругозора входит в противоречие с нуждами повествования. Наиболее показателен в этом плане эпизод, когда Шухов случайно оказывается немым свидетелем беседы кинорежиссера Цезаря Марковича и старого каторжанина Х-123 об Эйзенштейне. Удивительно уже то, что Шухов стал слушать чуждый ему и бессмысленный для него разговор, а не принялся думать о своем. С этого момента становится очевидным, что Шухов в повести выступает в качестве «прибора с переменной чувствительностью». При этом его способность реагировать на окружающее меняется не в зависимости

от состояния и обстоятельств самого Шухова, а в зависимости от потребностей автора.

Но и сам этот разговор удивителен донельзя. Как известно, вторая серия «Ивана Грозного» в 1946 г., не дойдя ни до кинотеатров, ни даже до профессиональных показов, легла на полку по указанию свыше и пролежала там до 1958 г. Таким образом, Цезарь Маркович едва ли мог говорить зимой 1951 г.: «Эйзенштейн гениален. <...> Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!», а Х-123 никак не мог отвечать ему, что, раз фильм «пропустили» на экраны, значит, режиссер «подхалим, заказ собачий выполнял».

«Собачий заказ» Эйзенштейн выполнил практически с точностью до обратного – и трактовку именно что не пропустили в самом прямом смысле слова. Постановление это было опубликовано в «Культуре и жизни» и в «Литературной газете» в сентябре 1946 г. и произвело громовой эффект. Столь очевидный анахронизм, казалось бы, должен был вызвать как минимум недоумение. Он его и вызвал – но не у советской аудитории. На то, что вторая серия «Ивана Грозного» на момент действия «Одного дня...» была запрещена и поэтому разговора о ней в лагере вестись не могло, впервые указал чехословацкий киновед Любомир Линхардт на конференции по творчеству Эйзенштейна, прошедшей в московском Доме кино в 1968 г. Однако 40 лет спустя Людмила Сараскина в биографии Солженицына назовет эту – психологически, художественно и физически невозможную – сцену едва ли не критерием истины, увидев в ней «личный протест против уже понятого обмана оттепели, с ее интеллектуальной трусостью и дозированным свободомыслием».

Разговор, услышанный Шуховым, невозможен в реальности лагеря 1951 г., но, кажется, вполне мыслим в несколько иной реальности. Открытые отсылки к Толстому и полемика с Эйзенштейном отчасти играют в тексте ту же роль, что и неточное, но «оборотливое» слово «зэк»: формируют смысловое пространство, в котором не только лагерь, но и все послереволюционное общество могут существовать не в качестве «невидимой» среды, а как предмет обсуждения и исследования. Ведь при всем как бы народничестве, антиинтеллигентском пафосе, при всей неприязни к модерну, Солженицын с легкостью мог бы найти менее уязвимые примеры «интеллектуальной трусости и дозированного свободомыслия», чем вторая серия «Ивана Грозного». Примеры, которые

нельзя было бы опровергнуть простым: «Взгляните на даты. Этого не могло быть». Почему же избран именно этот?

Для Солженицына, предполагает автор статьи, иероглифичность письма, многослойные метафоры, неприменимость прямого наблюдения, двойные цитаты из Шекспира, музыкальная организация были вещами совершенно неприемлемыми, когда речь идет о катастрофе такого масштаба. В рамках «Одного дня...» «Иван Грозный» – воплощение подхода, который следует отторгнуть, от которого надлежит освободиться – даже за счет сознательного отказа от исторической точности уже в пространстве собственной повести.

Солженицын пытался создать язык, на котором можно было бы говорить о лагерях и их этиологии не как о некоей метафорической трагедии, не как об уже миновавшем – пусть и страшном – историческом эпизоде, а как о конкретном социальном и человеческом бедствии и – что не менее важно – как об одном из проявлений другого, куда более страшного социального и человеческого бедствия, которое, в отличие от ГУЛАГа, не было упразднено в 1960 г. Если внутри повести один день одного зэка был метонимией лагеря как явления, то лагерь как явление был, в свою очередь, метонимией Советского Союза. Впоследствии в «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицын воспользуется тем же приемом, совместив историю лагерей с историей страны – и сделав одной из точек привязки отдельную человеческую судьбу, свою собственную.

В этом контексте спор с Эйзенштейном о средствах, наиболее практически и этически пригодных для изображения социальных бедствий XX (и XVI) в., полемическое сотрудничество с русской классикой, война с советской речью и культурой сами в значительной мере становились языковым средством, инструментом изображения лагеря и окружающего его мира. Возможно, отчасти поэтому все эти маневры и не воспринимались значительной частью читателей как высказывания идеологического свойства.

В «Одном дне...» Солженицын поставил себе задачу исключительной сложности: не просто рассказать о лагере как явлении, но и начать внутри этой смысловой зоны разговор о том, чем было и чем стало послереволюционное общество – и чем оно должно бы было стать в норме (по Солженицыну), если бы не сбилось с курса. Сотворение этой, уже не словарной, а понятийной утопии, в которой была бы возможна не просто проблематизация доселе как бы

не существовавших болевых зон культуры, но проблематизация их на фоне уже заданной, заранее вычисленной культурной нормы – личной и рабочей этики, народной жизни, социальных моделей и языка, данных в состоянии «какими они должны быть», – представлялось Солженицыну ценностью настолько важной, что ради этого он готов был пренебречь подробностями лагерного быта, точностью речи, хронологией, границами личности персонажа – и даже ощущением подлинности, нелитературности текста. Если можно так выразиться, пренебречь правдой во имя истины. Общий результат этой словарной работы можно уподобить первому солженицынскому изобретению – слову «зэк», вытеснившему более аутентичные и более точные термины, ибо его ждали «язык и история».

«Наиболее востребованным пространством для разговора о лагере, революции и советской истории оказалось – кто бы мог подумать – пространство идеологии, истории-какой-она-должна-быть, фактически – пространство мифа» (с. 305).

К.В. Душенко

Р. Арбитман

АРТУР КЁСТЛЕР И ЕГО РОМАНЫ*. ОСЛЕПЛЕННЫЕ ТЬМОЙ

Английский писатель Артур Кёстлер (A. Koestler, 1905–1983) родился в Будапеште, в семье венгерских евреев. В 1920 г. его семья переехала в Вену, где Артур учился в Политехническом университете и вступил в сионистскую организацию. Университет А. Кёстлер не окончил, ибо в 1926 г. отправился в Палестину, где жил до 1929 г., работая корреспондентом немецкого издательского концерна. Затем он поселился в Париже, а в 1931 г. переехал в Берлин, где стал научным редактором газеты «Vossische Zeitung». В этом же году А. Кёстлер вступил в компартию Германии и на немецком дирижабле «Граф Цеппелин» совершил полет к Северному полюсу.

В начале 30-х годов Артур Кёстлер путешествовал по странам Центральной Азии. В 1932 г. он жил в Москве весь год, а затем вернулся в Германию. Однако после прихода к власти нацистов А. Кёстлер в 1938 г. уехал в Париж. Когда в Испании началась гражданская война, он ездил туда дважды, но был арестован испанскими франкистами, судим и приговорен к смертной казни по обвинению в шпионаже. Продержав пять месяцев в камере смертников, Кёстлера освободили в обмен на жену франкистского летчика-аса. Эту историю писатель позднее изложил в своей публицистической книге «Размышления о виселице» (1956).

В 1938 г. Артур Кёстлер выходит из германской компартии в связи со сведениями о начале в СССР Большого террора. Он тогда

* *Арбитман Р.* Артур Кёстлер и его романы. Ослепленные тьмой // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 28, 7 сент. – С. 60–63.

жил в Париже, где в ходе Второй мировой войны был интернирован, а освобожден лишь в 1940 г. Вступив в Иностранный легион, А. Кёстлер побывал в Северной Африке и в Лиссабоне, откуда улетел в Великобританию, но там его также интернировали на несколько недель за незаконный въезд в страну. После освобождения А. Кёстлер стал служить в британской армии и был направлен в саперную часть. В Лондон он иногда приезжал для участия в радиопередачах на немецком языке для солдат-немцев.

В юности Артур Кёстлер вообще не знал английского языка, но в Англии выучил его и даже стал в 1942 г. сотрудничать с Министерством информации и выступать с антинацистскими программами по Би-би-си. В конце жизни Кёстлер страдал болезнью Паркинсона и лейкозом. В марте 1983 г. Артур Кёстлер покончил с собой в Лондоне, приняв смертельную дозу снотворного.

А. Кёстлер написал шесть романов и семь произведений документальной прозы. Четыре его романа и два тома автобиографии переведены на русский язык. Это романы «Слепящая тьма» (1941), «Приезд и отъезд» (1943), «Век вожделения» (1951), «Девушки по вызову» (1972). Романы были переведены в 1976, 2000 и 2003 гг. Первый том автобиографии «Небесная стрела», написанный в 1952 г., был переведен в 2002 г. Второй том «Незримые письма» был создан в 1954 г., а русский перевод вышел также в 2002 г.

Роман «Слепящая тьма» («Darkness at Noon») писался в 1938–1940 гг. на немецком языке. В 1941 г. этот роман был переведен на английский язык и вышел в Лондоне. Роман посвящен описанию Большого террора 1936–1938 гг. в Советском Союзе. В тексте государство, где происходит действие, прямо не названо. Оно именуется Страной Победившей Революции. Книга рассказывает об уничтожении тех людей, которые эту революцию совершили.

Главный герой романа «Слепящая тьма» (авторское название «Мрак в полдень»), бывший народный комиссар, 50-летний мужчина Николай Рубцов арестован по подозрению в уклонении от руководящей линии партии. Он посажен в тюрьму и ждет решения своей судьбы. Находясь в тюрьме, Рубцов вспоминает свою жизнь и понимает, что с ним расправились точно так же, как он сам расправлялся с «уклонистами», и подозревает, что его ждет расстрел.

Литературные критики считают, что образ Николая Рубцова основан на судьбах в СССР Л.Б. Каменева, Г.Е. Зиновьева,

Н.И. Бухарина или высланного из СССР Льва Троцкого. В воспоминаниях героя романа появляются: «старик с татарской ухмылкой», олицетворяющий Ленина, «усач с насмешливо циничными глазами» – Сталин, и «усатик со стеклянным взглядом», т.е. Гитлер.

В статье об этом романе А. Кёстлера английский писатель и публицист Джордж Оруэлл уверяет, что «автор глубоко пережил все, о чем пишет, а оттого способен придать написанному эстетическую значимость».

Роман А. Кёстлера «Век вожделения» («The Age of Longing», 1951) был переведен на русский язык дважды, причем второе издание получило название «Призрак грядущего». Местом действия романа является Париж, а время – начало 50-х годов XX в. Один из главных персонажей этого романа, русский коммунист Федор Никитин, является атташе по культуре государства Свободное Содружество (т.е. Советский Союз). Впрочем, в действительности этот герой служит тайным агентом МГБ (т.е. КГБ) и должен составлять списки ученых, которые будут уничтожены, когда Свободное Содружество оккупирует Францию.

Молодая американка Хайди, приехавшая в Париж с отцом, влюбляется в Никитина и верит в грядущую оккупацию Франции. Она пытается призвать на помощь страны-союзницы, но «веселому Парижу», как пишет А. Кёстлер, вовсе нет дела до того, что его дни сочтены.

В романе «Век вожделения» утверждается, что французы, которые пережили немецкую оккупацию, не станут сопротивляться оккупации страной Свободное Содружество (т.е. СССР). Супруга профессора мадам Понтье произносит: «Если бы пришлось выбирать, я бы лучше сотню раз сплясала под балалайку, чем один раз – под скрежет музыкального автомата» (с. 63).

Кроме указанных выше произведений, А. Кёстлеру принадлежат романы «Гладиаторы» (1933) о восстании Спартака, «Воры в ночи» (1946) о первых кибуцах в Палестине, а также ряд произведений документальной прозы, самое позднее из которых относится к 1976 г. Это «Тринадцатое колено. Империя хазар и ее наследие» («The Thirteenth Tribe. The Khazar Empire and its Heritage»). Все дело в том, что А. Кёстлер являлся активным сторонником идеи, что европейские евреи произошли вовсе не от переселившихся из Палестины и Вавилонии еврейских семейств, а от тюркского наро-

да хазар. Они появились в Восточной Европе в IV в. в связи с нашествием на Римскую империю, Галлию и Северную Италию гуннского союза племен под водительством Атилы. Этот союз, т.е. Хазарский каганат, был разгромлен в 965 г. великим князем Святославом Игоревичем в ходе укрепления внешнеполитического положения Киевского государства.

И.Л. Галинская

Ульд Гоньи

ЛЮБОВЬ К КНИГАМ В БУЭНОС-АЙРЕСЕ*

В столице Аргентины Буэнос-Айресе больше книжных магазинов, чем в любом другом городе мира. Это сообщила организация «Культурный форум городов мира» («World Cities Cultural Forum»). В Буэнос-Айресе 2,8 млн жителей, а книжных магазинов там 734, т.е. по 25 магазинов на каждые 100 тыс. горожан.

К данному количеству близко подходит книжная сеть Гонконга в Восточном Китае (теперь город называется Саиган), где имеется по 22 книжные лавки на каждые 100 тыс. душ населения. В данном отношении третьим по счету стал Мадрид, ибо там по 16 магазинов книг на каждые 100 тыс. проживающих. А вот Лондон в этом плане дает только цифру 10.

Президент городской книжной ярмарки Буэнос-Айреса Габриэла Адамо утверждает, что любовь в столице к книгам зависит от волны массовой иммиграции в конце XIX и начале XX в. Дело в том, что Аргентина считалась тогда одной из самых богатых стран мира. Вот иммигранты из Европы и ринулись в столицу страны, образовав многочисленные мультикультурные объединения. Габриэла Адамо полагает, что книга в Буэнос-Айресе стала культурным символом иммиграции.

Впрочем, огромную роль в этом процессе играет и современная экономика, пишет автор реферируемой статьи. Ведь в Аргентине продажа книг освобождена от налогов.

Самый большой книжный магазин Буэнос-Айреса «Ateneo Grand Splendid» занимает помещение бывшего театра, он был от-

* *Joñi Uld*. Buenos-Aires' love affair with books // The Gardian. – L.: Manchester, 2015. – June 22. – P. 19.

крыт 15 лет тому назад. Около миллиона покупателей посещают его ежегодно. Многие из них устраиваются в бывших театральных ложах, чтобы просматривать приобретенные книги.

Сотрудник магазина рассказал автору статьи, что к ним ежедневно приходят даже дети, которые любят читать. А издатели отмечают, что количество выпускаемых томов ежегодно растет. Так, если в 2004 г. было напечатано более 16 тыс. новых книг, то в 2014 г. уже издано 28 тыс. книг.

Больше всего читателей Буэнос-Айреса интересуют работы по психоанализу. В городе также имеется специальный магазин, который торгует только первыми изданиями современных латиноамериканских авторов. Букинистических лавок, где продаются редкие книги, в Буэнос-Айресе более сотни.

И.Г.

СОМЕРСЕТ МОЭМ И ЕГО АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН

Обзор

Английский писатель Уильям Сомерсет Моэм (1874–1965) родился в семье юриста в Париже. Его отец Роберт Ормонд Моэм служил в британском посольстве во Франции. Отец скончался в 1884 г., когда сыну было всего десять лет, а мать будущего писателя умерла и того ранее – в 1882 г. Сирота был отправлен к родственникам в Англию. Его воспитывал дядя Генри Моэм, который был священником в городе Уитстабл в юго-восточной Англии. Сомерсет Моэм окончил школу в Кентербери и стал студентом университета, где изучал литературу и философию. Затем он окончил медицинский институт в Лондоне. Однако работать врачом не стал, медицинская карьера его не привлекала, поскольку еще будучи студентом он начал сочинять художественные произведения.

Первый роман Сомерсета Моэма «Лиза из Ламбета» (1897) описывает годы учебы при больнице Св. Фомы. Сочиненная в 1908 г. пьеса «Леди Фредерик» стала первым получившим общественное признание художественным произведением Сомерсета Моэма. Писатель прожил почти 92 г. и на протяжении 60 лет сочинил множество произведений. Это и романы, и пьесы, и рассказы, и литературоведческие этюды, и мемуары.

Во время Первой мировой войны Сомерсет Моэм служил агентом британской разведки, а почти всю Вторую мировую войну провел в США. В 1928 г. он купил виллу на Французской Ривьере, неподалеку от Ниццы в городе Сен-Жан-Кап-Ферра, где прожил почти всю жизнь и где скончался от пневмонии 15 декабря 1965 г.

Перу Сомерсета Моэма принадлежат романы: «Бремя страстей человеческих» (1915), «Луна и грош» (1919), «Пряники и эль» (1930), «Пироги и пиво» (1930), «Театр» (1937), «Остриё бритвы» (1944). Писателю также принадлежат сборники рассказов: «Трепет листа» (1921), «Казуарина» (1926), «Эшенден, или Британский агент» (1928), «От первого лица» (1931), «Очень короткие рассказы» (1936), «Всё та же смесь» (1940), «Игрушки судьбы» (1947). Сомерсет Моэм-драматург является автором пьес «Круг» (1921), «Неизвестность» (1920), «За верную службу» (1932), «Шеппи» (1933). Жизнь писателя отражена в записной книжке «Подводя итоги» (1957) и в автобиографических заметках «Взгляд в прошлое» (1962). В 1947 г. Сомерсет Моэм утвердил премию своего имени для лучших английских авторов в возрасте до 35 лет.

Роман «Бремя страстей человеческих» (1915) получил в России такое название в 1959 г. Его придумали переводчики Е. Голышева и Б. Изаков, спросив разрешения у автора. По-английски роман называется «Of human bondage», что можно перевести как «О рабстве человеческом», либо «О человеческой зависимости». Писатель взял это название из книги «Этика» нидерландского философа Бенедикта Спинозы (1632–1677), где так называется одна из глав.

По словам самого писателя, «Бремя страстей человеческих» («Of human bondage») есть автобиографический роман, в котором подлинные факты перемешаны с историями вымышленными.

Первые две главы романа трагичны. Десятилетнего мальчика Филипа Кэрри будит служанка, берет его на руки и относит в комнату матери, которая только что родила мертвого ребенка. Прижавшись к матери, Филип крепко засыпает. Во второй главе спустя неделю няня в черном платье говорит Филипу, что его мама «счастлива на небе». Отца у мальчика также нет, отчего сироту, у которого от рождения одна нога хромая, отправляют жить к дяде-священнику. Филип является главным героем романа, и его судьба описывается почти до 30-летнего возраста.

В следующих главах романа идет речь об учебе героя в Королевской школе в Теркенбэри, куда окрестное духовенство всегда посылало учиться своих сыновей. Школа Филипу не понравилась, отчего, уже учась в старшем классе, он добился разрешения опекуна-дяди уйти из школы и уехать учиться в Германию. Там, в Гейдельберге, он был принят в университет, но учился всего год.

Когда Филипу исполнилось 19 лет, он ушел из университета и вернулся в Англию. Приехав в Лондон, он устроился в контору, чтобы стать бухгалтером. Учеба должна была продолжаться пять лет, причем Филип платил за обучение. Пробыв в конторе год, Филип уволился, ибо решил уехать в Париж, чтобы учиться живописи, поскольку любил рисовать.

В Париже он прожил два года, обучаясь живописи в студии. Однако вскоре понял, что из него получится всего лишь посредственный художник, и решил вернуться в Англию, где поступил в медицинский институт при больнице Св. Луки, дабы стать хорошим врачом. Там когда-то учился его отец.

В больнице Филип Кэрри познакомился с пациентом Торпом Ательни, который был журналистом. С семьей Торпа Филип впоследствии подружился. Роман заканчивается тем, что Филип предлагает старшей дочери Торпа выйти за него замуж. На протяжении всего романа подробно излагаются отношения Филипа с различными женщинами, что подчеркнуто в английском его названии, да и в русском также.

Читатели и критики считают роман «Of human bondage» («Бремя страстей человеческих») лучшим произведением английского писателя Сомерсета Моэма. Роман с такой красочностью рисует жизнь некоторых слоев Англии конца XIX – начала XX в., что его можно поставить в один ряд с самыми значительными произведениями крупнейших английских писателей-реалистов, утверждает литературовед Д. Краминов в послесловии к переводу романа на русский язык (1, с. 692). Критики, в частности, отмечают, что Моэм в своих произведениях часто нападает на религию. Вот и в романе «Бремя страстей человеческих» его герой Филип Кэрри, будучи еще юношей, «расстался с верой своего детства, сбросил ее с плеч» (1, с. 127).

Рецензируя рассказы Моэма, английский писатель Джеймс Олдридж отметил, что Моэм «говорит о религии жестокою правду» (2, с. 10). И это закономерно, поскольку Сомерсет Моэм был членом «Общества рационалистов», широко известной английской организации, которая много лет критиковала христианскую религию (2, с. 10–11).

Тонкий психологизм при изображении героя романа «Бремя страстей человеческих» Филипа Кэрри и людей, с которыми тот сталкивается, сочетается у Моэма с широтой изображаемой карти-

ны жизни, в которой явственно проступают как неприятие религиозного лицемерия, так и уродливость мещанских нравов, отмечает в статье о Сомерсете Моэме «Краткая литературная энциклопедия» (3, с. 999).

Список литературы

1. *Моэм С.* Бремя страстей человеческих. – М.: Издательство иностранной литературы, 1959. – 695 с.
2. *Моэм С.* Дождь. Рассказы. – М.: Мир, 1964. – 431 с.
3. Моэм У.С. // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 998–1000.

И.Л. Галинская

К ТЕОРИИ МЕТАФОРЫ

Обзор

Как известно, метафора образуется по принципу сходства. Как пишет В. Даль в «Толковом словаре», это «перенос прямого значения к косвенному по сходству понятий» (напр. «острый язычок») (1). Профессор лингвистики Калифорнийского университета в Беркли Джордж Лакофф в переведенной на русский язык книге «Теория метафоры» (1990) является одним из основоположников когнитивной лингвистики, которая изучает взаимоотношение сознания и языка. Дж. Лакофф полагает, что люди мыслят в концептуальных рамках, адаптируя поступающую к ним информацию о мире так, чтобы поместить ее в эти рамки.

Концептуальная метафора, по Лакоффу, основана на движении, вращении, напряжении, а также на том, как функционируют в пространстве наши мозги (2). Согласно Дж. Лакоффу, все основные идеи, которые приходят к нам на ум, зависят именно от этого. Теория «телесного ума» у Лакоффа, по сути, есть теория сугубо рациональная. Она объясняет, почему грамматика зависит от значения. Так, наречия места образуются для описания направления движения: «рядом», «вдалеке», «поблизости».

Способность к метафорическому мышлению, считает Дж. Лакофф, основывается на связи визуального восприятия мира с движением. Существует целый ряд метафор, которые полностью зависят от этой связи. Можно привести несколько примеров из русской литературы.

*Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых*

Волокнистые стада.

(М.Ю. Лермонтов)

Казбек... шапку на брови надвинул.

(М.Ю. Лермонтов)

Над бездонным провалом в вечность,

Задыхаясь, летит рысак...

(А. А Блок)

Сосны подняли в небо свои золотистые свечи

(М. Горький)

...свинцово отяжелевшие веки

(М.А. Шолохов)

Впрочем, метафоричность мышления, думает Дж. Лакофф, независима от литературы. Мы все думаем посредством метафор, наш мозг склонен адаптировать поступающую в него информацию, отчего мы и приходим к различным умозаклучениям. Это и есть «теория телесной рациональности ума», убежден Дж Лакофф.

Список литературы

1. *Даль В.* Толковый словарь – М.: Гослитиздат, 1935. – Т. 2. – С. 329.
2. *Ковда Е.* Переносчик значений // The Prime Russian magazine. – Praha, 2015. – N 4 (31). – С. 8–14.

И.Л. Галинская

ТВОРЧЕСТВО ТИМУРА КИБИРОВА

Обзор

Один из самых интересных поэтов нынешней российской словесности, представитель «московского концептуализма», постмодернист Тимур Юрьевич Кибиров (настоящая фамилия Запоев) родился 15 февраля 1955 г. в осетинской семье на Украине в городе Шепетовка Хмельницкой области. Его отец – офицер советской армии, мать – учительница.

Тимур Кибиров окончил филологический факультет МОПИ (Московского областного педагогического института). Затем работал на НТВ в программе «Культура», с 1975 г. является членом редсовета журнала «Литературное обозрение». Печататься начал в конце 80-х годов. Для творчества Т. Кибирова характерны пересмешичество, ирония, пародия, «установка на скрытое или открытое цитирование как классической литературы, так и советских идеологических или рекламных штампов» (5). В постмодернистской терминологии такой подход в поэзии имеет название «*интертекстуальность*», т.е. употребление автором тематики и сюжетов как предшествующей, так и современной художественной литературы (2). Т. Кибиров доводит в своем творчестве цитатность до *центона*, стихотворения целиком составленного из других стихов (1). Впрочем, в настоящее время центон превратился в ироничную шутку.

Что же касается *концептуализма*, или концептуального искусства, то в поэзии это означает создание художником слова определенной концепции или стратегии идеала. Концептуализм создавали в 1910–1920 гг. авангардистские течения – футуристы, дадаисты и прочие модернисты (3). В России концептуализм известен с 1970-х годов. В 1980-е годы для нового поэтического поколения

он стал неперменным элементом лирического стиха. Тимура Кибирова литературные критики называют трагическим поэтом, ведь в его ироничной поэзии заложена трагедия:

*Чайник кипит. Телик гудит.
Так незаметно и жизнь пролетит.
Жизнь пролетит и приблизится то,
Что атеист называет Ничто,
Что Баратынский не хочет назвать
Дочерью тьмы, ибо кто же тогда мать?*

Как видим, Кибиров пишет, что жизнь трагична даже для тех, кто верует и убежден в бессмертии души.

Специальный корреспондент журнала «Русский репортер» Ольга Тимофеева встретила с поэтом, чтобы поговорить с ним о том, как рождаются его стихи, а также о мировой политике и о культе молодости (4). Т. Кибиров ответил, что его поэзия не слишком сложна, но загадочна. Вообще, сказал он, стихи появляются в результате странного процесса. «Непонятно, откуда берется и ничего тебе в голову не приходит, а потом вдруг, буквально вдруг – переходишь совсем в другое состояние» (4, с. 46).

У Тимура Кибирова есть и христианские темы. Так, например, он пишет, что существуют два Господа Бога – «их и наш». Поэт полагает, что христианство это не только религия русских и осетин: «Если оно истинно, то это истина вселенская» (4, с. 47). Говоря о мировой политике, Тимур Кибиров утверждает, что цивилизация находится в состоянии перехода к чему-то новому, но к чему именно, еще никто толком не понимает. «От этого такая тревога» (там же). Он считает, что XXI век оказался веком религиозной войны, но это не средневековая ситуация, когда ислам боролся с христианством. Теперь все по-другому: с одной стороны ИГИЛ, воины Аллаха, а с другой – современная цивилизация, причем языческая. Вот почему Кибиров полагает, что нынешняя война религиозна только с одной стороны, а с другой это не война, а только оборона.

Поэт также убежден, что в современном мире даже ранняя молодость считается самым важным возрастом человека. Культ молодости привел к тому, что люди до 40 лет думают, что они молоды. По его, Кибирова, воспоминаниям, самый страшный возраст 60

это 17–18 лет. В XIX в. людей в 50 лет уже считали стариками. Сам же он начал готовиться к старости, когда ему исполнилось 45. Сейчас Тимуру Юрьевичу Кибирову 60, и он говорит о том, что старик должен быть стариком, «должен быть ворчливым, консерватором, а не задрав штаны куда-то бежать» (4, с. 48). Что же касается молодых поэтов, то они почему-то думают, что «всякая подлинная поэзия должна быть абсолютно непостижимой для обывателя» (4, с. 49). Их копеечные идеи облакаются в непроницаемую форму и выдаются за подлинную поэзию. Сам же Т. Кибиров культивирует простоту и отнюдь не считает ее синонимом примитивности.

Говоря о своей семье, о дочке Саше, Тимур Юрьевич уверил собеседницу в том, что рождение ребенка наполнило его жизнь гораздо бóльшим смыслом и многое открыло. Это он и пытался сказать в «20 сонетах к Саше Запоевой».

Творчеству Тимура Кибирова свойствен эпический размах. Рецензент Елена Фанайлова говорит об этом так: «Кибиров – один из немногих современных поэтов, который пишет поэмы и просто очень длинные повествовательные стихи. А это большое искусство, поколением постмодернистов практически утраченное. То есть у Кибирова имеется тяга к эпическому размаху» (5).

Тимур Юрьевич Кибиров в 2008 г. стал лауреатом премии «Поэт». В 2011 г. он был награжден премией Правительства РФ за лирический сборник «Стихи о любви».

Список литературы

1. *Гаспаров М.Л.* Центон // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 1185.
2. *Ильин И.* Постмодернизм: Словарь терминов. – М.: ИНТРАДА, 2001. – С. 100–105.
3. *Кулаков В.Г.* Концептуализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 394–396.
4. *Тимофеева О.* Что-то, что важнее жизни // Русский репортер. – М., 2015. – № 25(401), 26 нояб. – 10 дек. – С. 44–50.
5. Кибиров, Тимур Юрьевич. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

И.Л. Галинская

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

НОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

На переломе XIX–XX вв. система ценностей, определявшая художественную жизнь, утратила свою очевидность и императивность. Эсхатологическое беспокойство о будущем, вообще свойственное европейской культуре, достигло в этот период необычайной остроты. Одно за другим рождаются произведения, проникнутые апокалиптическими предчувствиями: «Гибель богов», «Закат Европы», «Смерть и просветление», «Крик»... Не было единого «большого» стиля искусства. «Прошло то время, – отмечал И.Ф. Стравинский, – когда Бах и Вивальди говорили одним и тем же языком, который их ученики повторяли после них, бессознательно трансформируя его соответственно своей индивидуальности. Прошло время, когда Гайдн, Моцарт и Чимароза перекликались между собой в произведениях, служивших образцами для их последователей...» (3, с. 42).

«Новое переживание жизни» (В.М. Жирмунский), которое принесла с собой новая эпоха, привело к рождению многочисленных и противоречивых течений, манифестов, теорий. Экспрессионизм, импрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм, символизм... Художники пытаются утвердить свою систему ценностей, свое отношение к действительности.

Новая венская школа (А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг) провозглашает атонализм, додекафонию, эмансипацию диссонанса.

Основатель Новой венской школы – Арнольд Шёнберг. В его творческом пространстве все личное, особенное и своеобразное

рождается на пересечении общих тенденций, обнимающих эпоху, язык искусства, формы мировосприятия.

Арнольд Шёнберг родился в 1874 г. в Вене, самостоятельно изучил искусство композиции, преподавал в Вене и в Берлине, а в последние почти два десятилетия жизни вынужден был работать в США, где и скончался в 1951 г. Австрийская культура определила направленность и динамику его творчества.

В позднеромантической эстетике заключено как преходящее, так и почти вечное. Основа ее – богатая человеческая личность, познавшая мир, пережившая его в себе, наделенная тончайшим, все воспринимающим чувством. Это – вечное! А преходящее начиналось с того, что позднеромантическая эстетика формулировалась как «эстетика переживания», т.е. такого отношения между человеком и миром, человеком и действительностью, где первенство отдавалось личности, от которой зависел мир, ею же он и определялся. Субъективная личность сама есть и мир в себе, и его величайшая ценность, она способна на бесконечное раскрытие своих богатств. Такая личность творит мир, мир, неповторимо своеобразный, предстающий как абсолютная и абсолютно индивидуализированная ценность.

Шёнберг был не просто приверженцем позднеромантической «эстетики переживания» (как и большинство его современников), но и склонялся к ее субъективным крайностям. Некоторые его произведения, фортепианные пьесы например, – то психогаммы внутреннего мира воображаемой личности, символические декларации права личности (тончайшей, с предельно дифференцированным душевным существованием) на самовыражение. Личность здесь и носитель высочайшего смысла, и его мера, и мера красоты и т.д. Она же утверждает это свое право в противовес всем остальным (5).

В своих «Афоризмах I» Шёнберг пишет: «Искусство – это вопль, который издают люди, переживающие на собственной шкуре судьбу человечества. Они не смиряются – пререкаются с нею, заводят то и дело мотор марки “Неведомые силы”, а кидаются под колеса, дабы постичь конструкцию целого. Не отводят глаз, чтобы избежать сильных эмоций, а широко их раскрывают, дабы ступить к неизбежному. Нередко они закрывают глаза, чтобы воспринять и то, чего не доставляют чувства, чтобы внутри себя усмотреть то,

что кажется свершающимся вовне. Внутри, в них самих, движется мир; снаружи слышно лишь эхо – творение искусства» (5, с. 338).

Шёнберг в литературном творчестве воспроизводит давние романтические представления. Например, о художнике, который противостоит непонимающей его толпе, о художнике, который почти уподобляется богу (если только в его мире мог быть бог) и творит легко, ведь творчество и есть его природа. Гений он резко противопоставляет простому таланту. Рассуждая о гении, Шёнберг создает некий «миф о себе» и живет и творит согласно ему. Опера «Счастливая рука» – своего рода самопроекция, в ней утверждает-ся величие гениального творчества, всегда знающего единственно верный путь и чуждого сомнений.

Другой важнейший тезис: художник-гений творит «по наитию». Как и во всей романтической эстетике, у Шёнберга не вполне понятно, кому, собственно, принадлежит «наитие» – самому художнику или какому-то высшему началу, «диктующему» мысль. Возможно, высшее начало пребывает в бессознательном художника.

Настоящая «загадка» феномена Шёнберга начинается от соединения до крайности субъективизированной «эстетики переживания», идущей от эпохи, со стремлением к истине, идущим от традиции. Как все это соединялось в искусстве Шёнберга, объяснить невозможно, но противоречие разрешалось и в эстетике, и в творчестве, которому потому и была задана редкостная стремительность эволюции. Потребности в самовыражении не поставлено никаких пределов: художника «искушают» абсолютная свобода и внутренняя раскованность. Шёнберг не раз удивляется непостижимому развитию собственного творчества.

Шёнберг «изобрел» (как полагал он) 12-тоновую систему, вернув тем самым в свое творчество конструктивный принцип. Реальное же «изобретение» композитора было открытием на материале музыкального мышления его эпохи. В «Афоризмах II» композитор отмечал: «Думаю, что в нашей наисовременнейшей гармонии в конце концов будут распознаны те же самые законы, что и в гармонии стариков. Но только в соответственно расширенном, обобщенном виде. Поэтому представляется делом великого значения закрепление познаний прошлого. Только ими и определится, насколько верен наш путь исканий» (5, с. 340).

Странно несовместимые тенденции совмещал Шёнберг в своем творчестве, стремясь до конца исчерпать, до полной последовательности довести каждую из них.

Что же такое додекафонная система, или композиции на основе 12 тонов? На этот вопрос, пожалуй, лучше всех ответил ученик и друг Шёнберга, ярчайший представитель Новой венской школы Антон Веберн. И.Ф. Стравинский писал о нем: Веберн «открыл новую дистанцию между музыкальным объектом и нами самими, и отсюда возникло новое музыкальное измерение» (2, с. 111). В своих лекциях¹, которые композитор читал для обычных слушателей (врачей, юристов, учителей), он акцентировал особое внимание на связь Новой венской школы с предшествующими традициями композиции.

Какой смысл любителям заниматься элементами музыки, «загадками ее правил»? Смысл в том, отвечает Веберн, чтобы за банальностями научиться видеть бездны. Тот, кто хочет приблизиться к произведениям большого искусства, кто хочет разглядывать и созерцать их, тот должен, будь он верующим или неверующим, подходить к ним так, как следует подходить к творениям природы, т.е. с должным благоговением перед лежащей в их основе тайной, перед тем неведомым, что в них заключено. В искусстве господствует закономерность, и мы должны относиться к этим законам так же, как и к законам, которые мы приписываем природе, музыка есть воспринимаемая слухом закономерность природы.

Каждому звуку сопутствуют обертоны, фактически простирающиеся в бесконечность. В своих лекциях я хотел бы проследить, как человек использовал это явление для создания музыкального образа, как он поставил себе на службу эту тайну природы. Говоря более конкретно: откуда взялась эта звуковая система, которой люди пользуются с тех пор, как существуют музыкальные произведения? Западноевропейская музыка, ведущая свое начало от греческой, в своем развитии до наших дней знала определенные звукоряды, принимавшие конкретные формы. Из более ранних

¹ Лекции «Путь к композиции на основе двенадцати тонов» и «Путь к новой музыке» были прочитаны А. Веберном в 1931–1933 гг. перед небольшой аудиторией, которая состояла в основном из любителей музыки. Впервые они были опубликованы в 1960 г. в Вене, через 15 лет после смерти композитора. – *Прим. авт.*

эпох нам известны греческие и церковные лады. Как возникли эти звукоряды?

Они – следствие освоения обертонов. Как известно, сперва идет октава, затем квинта, затем терция через октаву и далее септима. Что здесь выясняется? Что квинта является ближайшим тоном, отличным от основного, т.е. состоит с ним в наиболее близком родстве. Отсюда можно сделать вывод: сам тон находится в таком же отношении к тону, лежащему на квинту ниже. Таким образом, мы имеем своего рода параллелограмм сил, «равновесие» восстановлено: силы, тянущие вверх, и силы, тянущие вниз, – равны. И вот что любопытно: тона европейской музыки происходят от первых тонов этого параллелограмма сил: с (g, e) – g (d, h) – f (c, a). В обертонах трех наиболее тесно соседствующих и родственных тонов содержатся все семь тонов гаммы. Наш семиступенный звукоряд следует объяснять именно так, и, надо полагать, именно так он и возник. Этот путь задан самой природой звуков. Диатонический ряд не был изобретен, он был обретен.

Церковные лады строились на каждой ступени звукоряда, но постепенно из них выделились два, имеющие структуру современного мажора и минора. Примечательно, что выделение этих двух церковных ладов было обусловлено потребностью в убедительном заключении композиции, потребностью в вводном тоне, отсутствовавшем в других ладах. «Таким образом, альтерации нанесли миру церковных ладов последний удар, и ему на смену пришел двупольный мир нашего мажора и минора» (1, с. 38).

В эпоху И.-С. Баха мажорно-минорная система окончательно вытеснила остальные и появилось столько новых элементов, что можно было использовать все 12 звуков хроматической гаммы. У Баха мы находим все: образование циклических форм, расширение звуковых ресурсов, притом феноменальное полифоническое мышление как по горизонтали, так и по вертикали! Последнее произведение Баха – «Искусство фуги» – сочинение, ведущее в совершенную абстракцию, музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли оно или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего. «Это действительно почти абстракция или, я бы сказал: высшая реальность! Все эти фуги построены на одной-единственной теме, которая непрерывно видоизменяется: целая книга музыкальных мыслей, все содержание которой исходит из одной-единственной

идеи!» (1, с. 48). Хотя тональность здесь еще сохраняется, это сочинение содержит элементы, подготавливающие главное в композиции на основе 12 тонов – замену тональности.

Наша 12-тоновая музыка основана на постоянном возвращении определенной последовательности 12 звуков – принципе повторения. Цель композиции на основе 12 соотносенных друг с другом тонов – создавать все более тесную взаимосвязь. И в «Искусстве фуги» Бах стремится к максимальному единству. Все выводится из одного – из темы фуги. Все «тематично». Постепенно стремление брать из темы распространилось и на «сопровождение»; началось изменение, развитие первоначально «примитивных форм». «Таким образом... тот способ мышления, которого мы придерживаемся, был идеалом композиторов всех времен» (1, с. 48).

Наше стремление к взаимосвязи, к взаимодействию само собой ведет к форме, которая широко применялась классиками и которая у Бетховена стала практически преобладающей, – к форме вариаций. Дана тема. Она варьируется. В этом смысле форма вариаций – предшественница композиций на основе 12 тонов. Мотивом мы называем наименьшую часть музыкальной мысли, обладающую самостоятельностью. А как выявляется самостоятельность? Через повторение. Нечто подобное мы уже находим в григорианском хорале: все строится на повторении.

Мы не можем писать по старым образцам, ибо мы прошли через эволюцию гармонического начала. Классике было свойственно концентрировать мысль в одной линии, все время дополняя ее в сопровождении. Постепенно сопровождение тоже претерпело изменения. Композиторы стремились сделать комплекс, развертывающийся параллельно с главной мыслью, носителем еще и некоего значения, придать ему большую самостоятельность. И тут решающий шаг был сделан Густавом Малером. В его сочинениях формы сопровождения превратились в ряд контрастов к главной теме, а это уже полифоническое мышление.

Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет много общего с методами нидерландцев XVI в., но, разумеется, с учетом всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов. Стремление к возможно более тесной взаимосвязи, а именно это отличает искусство нидерландцев, постепенно вновь утверждается в музыке, развивается новая полифония. Стиль, к которому стремится Шёнберг и

его школа, предполагает новое насыщение музыкального материала, как по горизонтали, так и по вертикали.

Мы пишем в классических формах. Все созданные классиками развитые формы есть в нашей музыке. Речь идет не о воскрешении нидерладцев, не о возврате к их стилю, а о новом наполнении их форм на основе достижений классиков, о соединении этих двух вещей.

Подобно тому как исчезли церковные лады, уступив место мажору и минору, исчезли и эти два лада, уступив место одному-единственному звукоряду – хроматической гамме. Опора на основной тон – тональность – была утрачена. Но это отразилось и на другой стороне дела: выражении мыслей. Опора на основной тон давала сочинениям основательный фундамент. Она была средством формообразования, в известном смысле – средством связи, и составляла существо тональности. Однако в результате развития музыки эта опора сперва стала менее необходимой, а потом и вовсе отпала. Многозначность некоторых аккордов сделала ее излишней. Поскольку звук есть закономерность, воспринимаемая слухом, а в музыке появились вещи, которых в предшествующие века не было, и поскольку некоторые связи отпали без ущерба для слуха, то очевидно, должны были проявиться иные закономерности. Возникли гармонические комплексы такого рода, что опора на основной тон стала беспредметной. Это произошло в период между Р. Вагнером и А. Шёнбергом, первые произведения которого еще были тональными. Но в созданной им гармонии опора на основной тон стала ненужной и... рухнуло то, что от предшественников Баха до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шёнберг образно выразил это так: из двуполости возник сверхпол!

Таким образом, появилась музыка, которая, говоря популярно, использовала в до мажоре не только белые, но и черные клавиши. Постепенно система 12 тонов начала открывать свои тайные законы. Например, выяснилось, что слух получал удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, т.е. по интервалам, связанным с хроматическими последовательностями, иными словами, при движении мелодии на основе хроматизма, а не того звукоряда, который складывался из семи ступеней. Хроматическая гамма становилась все более доминирующей – 12 тонов вместо семи.

Господство хроматической гаммы, хроматический характер музыкального движения поставили перед композиторами одну очень сложную проблему. Поскольку основной тон перестал быть необходимым, возникла задача не допустить преобладания какого-то тона, не допустить, чтобы путем повторения один из тонов мог «позволить себе слишком многое» (1, с. 56). Выявились любопытные особенности, которые диктовались не теорией, а требованиями слуха. Оказалось, например, нежелательным повторение какого-либо звука в теме. Следовательно, новый стиль появился не только как следствие утраты тональности, но и как ответ на объективную потребность более органичной взаимосвязи.

Разумеется, без повторения звуков композиция невозможна, иначе сочинение кончится, как только прозвучат все 12 тонов. Но ведь одновременно может звучать сто таких последовательностей! Там, где один звук начал, должны следовать остальные звуки ряда, причем ни один из них не должен повторяться. Может прозвучать и 12-голосный аккорд (такие аккорды уже известны), после этого можно начинать ряд сначала.

В этом, собственно, и состоит закон: «последовательность двенадцати тонов» – и ничего больше. У мастеров нидерландской школы мелодия строилась из семи тонов, но она всегда была увязана с исходным рядом. То же самое происходит в изобретенной Шёнбергом системе композиции с 12 соотношенными друг с другом тонами. «Но почему нам было необходимо, чтобы все время пелось “одно и то же?” Потому что нам была нужна взаимосвязь, соотношенность элементов, а наиболее тесная взаимосвязь все же достигалась именно тем, что все пели одно и то же» (1, с. 57).

Теперь все выводится из тщательно подобранной последовательности 12 тонов, и на ее основе разворачивается, как прежде, тематический материал. Но большое преимущество нашего метода в том, что можно обращаться с тематическим материалом гораздо более свободно, так как связь полностью обеспечена взятым за основу сочинения рядом. Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные. Наша концепция близка взглядам Гёте на закономерности и смысл, прослеживаемые в природе, – растение едино: корень, стебель, цветок.

Меня спрашивают, как я создал тот или иной ряд? Отнюдь не произвольно, а по определенным тайным законам. (Узы здесь жесткие, и все нужно продумать очень тщательно и очень серьезно,

как при вступлении в брак.) Многие думают, что ряд создается чисто конструктивным путем, скажем так, чтобы было по возможности много интервалов. Нет, в большинстве случаев я находил ряд благодаря тому, что люди творческие называют озарением. Ряд – это и есть закон, который мы устанавливаем. Раньше, если композитор писал в до мажоре, он чувствовал себя «привязанным» к этой тональности, иначе все шло насмарку; он был обязан вернуться к основному тону, он был связан характером звукоряда. Мы же сочиняем на основе ряда, состоящего не из семи, а из 12 тонов, идущих в определенной последовательности. И не нужно бояться, что нашей музыке будет недоставать разнообразия, поскольку, мол, последовательность тонов ряда всегда является заданной. От основного построения, т.е. от последовательности 12 тонов, могут быть образованы разновидности. Мы применяем эти 12 тонов и в обратном порядке (т.е. противодвижении), и в обращении (как бы в зеркальном отражении), и, наконец, в противодвижении обращения. Это четыре формы. Что еще можно с ними сделать? Мы можем построить их на всех ступенях. Итак, $12 \times 4 = 48$ форм. Как раньше писали в тональности до мажор, так и мы пишем в этих 48 формах. Выбор достаточный.

Список литературы

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. – 143 с.
2. Стравинский И.Ф. Диалоги. – М.: Музыка, 1971. – 350 с.
3. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973. – 527 с.
4. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. – М.: Советский композитор, 1984. – 319 с.
5. Шёнберг А. Афористическое // Михайлов А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 2009. – С. 334–347.

Жорж Монгрёдьен

КОРОЛЕВСКАЯ ТРУППА ПАЛЕ-РОЯЛЯ (1658–1673)*

Театр Пале-Рояль открылся 20 января 1661 г. Мольер был его директором, оратором, постановщиком и актером. Он же поставлял основной репертуар. Корнеля и Расина ставили в Бургундском отеле, Пале-Рояль мог только повторять эти постановки; в распоряжении Мольера находились несколько посредственных авторов трагедий и комедиографов. Если Пале-Рояль стал храмом комедии, то лишь потому, что труппа жила благодаря пьесам Мольера (он написал их 33, десяток из которых можно с разных точек зрения считать шедеврами, а многие затрагивали актуальные проблемы). Если присовокупить к этому повторные постановки пьес, сыгранных в других театрах, то за 15 лет своей карьеры в Париже Мольер поставил 95 спектаклей, в том числе 31 собственную пьесу, т.е. в среднем по два спектакля в год.

Мольер быстро получил в Париже популярность, потому что вернул на сцену фарс, уже 20 лет как позабытый; он смешал его с комедией нравов, комедией-балетом, комедией вообще: это сцена с Оронтом в «Мизантропе», Оргон, прячущийся под столом в «Тартюфе», ссора Вадия и Триссотена в «Ученых женщинах», вся роль двойника в «Амфитрионе»; одна из его последних пьес, написанная после великих шедевров, – «Проделки Скапена» – тоже фарс. Мольер привлекал публику и тем, что его театр уходил корнями в современность: вместо романической комедии Скаррона,

* *Монгрёдьен Ж.* Королевская труппа Пале-Рояля // *Монгрёдьен Ж.* Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. – Режим доступа: <http://litbook.net/book/120311/povsednevnyaya-zhizn-komediantov-vo-vremena-molera/page-1/>

Буаробера и Тома Корнеля – вневременной, стереотипированной, подражающей итальянским или испанским оригиналам, – он явил новую комедию на злобу дня. Фарс «Смешные жеманницы» – настоящий газетный фельетон, «Несносные» – набор скетчей; «Школа жен» посвящена насущной проблеме женского образования (эта тема получит развитие в «Ученых женщинах»); «Критика “Школы жен”» и «Версальский экспромт» относятся к области литературной полемики, в которой он критикует своих соперников, актеров и драматургов; «Любовь-целительница» рисует карикатуру на придворных врачей; «Тартюф» и «Дон Жуан» затрагивают главнейшую проблему религии и вписываются в общий спор о театре; «Господин де Пурсоньяк», «Графиня д’Эскарбаньяс» и «Жорж Данден» высмеивают провинциальное дворянство (над ним было принято смеяться при дворе, что подтверждают другие комедии того времени). «Мещанин во дворянстве» говорит о социальном взлете буржуазии: Людовик XIV привел ее на первые посты в государстве и она превратила его эпоху, выражаясь словами Сен-Симона, в «долгое царствование подлого мещанства». Сама шутовская турецкая сцена порождена текущими событиями – визитом посольства Высокой Порты; «Мнимый больной» – последний выпад против шарлатанства врачей – поднимается до модернистских философских рассуждений в пользу «современных открытий», например кровообращения, отрицаемого официальной наукой.

Таким образом, на представлении каждой комедии Мольера зритель видел своих современников, обуревающие их мелкие распри или великие споры. И все это привлекало его гораздо больше, чем традиционные похищения или переодевания романтической комедии. Поэтому он с удовольствием приходил к Мольеру в поисках того, чего не могли дать ему другие.

По воспоминаниям современников, Мольер был крепкого сложения, однако изнурительный каждодневный труд, напряженная борьба с соперничающими актерами, объединившимися со святошами, директорские заботы («Странные существа эти актеры, попробуйте ими управлять!»), семейные неурядицы (он, ревнивец, заключил неудачный брак с легкомысленной кокеткой Армандой Бежар), постоянные требования короля, которыми ни за что нельзя было пренебречь, труд драматурга, козни Люлли – все это постоянное перенапряжение сил быстро подорвало его здоро-

вье. Он умер в 51 год, через несколько часов после того, как ушел со сцены.

Важной частью его театральной деятельности было участие в придворных празднествах, для которых он создал новый жанр – комедию-балет, впервые представленную в Во-ле-Виконте перед министром финансов Никола Фуке («Несносные»). «Увеселения зачарованного острова», «Большой версальский дивертисмент», празднества в Сен-Жермене, Фонтенбло, Шамборе объединяли самые разные зрелища; Мольера приглашали принять в них участие в очередь, а порой и одновременно с Бургундским отелом. Для него это была огромная честь и замечательная реклама, и он извлекал из этого большую прибыль для своей труппы. С 1665 г. Людовик XIV взял на содержание труппу Пале-Рояля, которая, как и театр Марэ, стала «королевской». Она получала пенсион в шесть тысяч ливров, который вскоре увеличили до семи тысяч, против 12 тысяч, выдаваемых «единственной Королевской труппе», сохранявшей, таким образом, номинальное преимущество. Но репертуар Мольера лучше подходил к празднествам, придворным развлечениям, чем репертуар Бургундского отеля, где главенствовала трагедия.

«Принцесса Элидская», «Любовь-целительница», «Сицилиец, или Любовь художника», «Великолепные любовники» или даже «Комическая пастораль», буффонада в сочетании с музыкальными номерами типа «Господина де Пурсоньяка» или «Мещанина во дворянстве» были больше по вкусу придворным, чем суровые трагедии, и лучше гармонировали с галантными празднествами. Навероятно не только то, что автор «Мизантропа» написал «Мелисерту», а в основном то, что автор «Мелисерты» нашел время написать «Мизантропа».

Благодаря своим выступлениям при дворе труппа получала весьма неплохой дополнительный доход. Король проявлял щедрость и, помимо существенного вознаграждения, содержал актеров во время их пребывания в королевских резиденциях. Они были избавлены от всех расходов. Труппа Пале-Рояля зарабатывала много денег. «Увеселения зачарованного острова» принесли ей четыре тысячи ливров, а «Принцесса Элидская» дала своему автору две тысячи.

Материальное благополучие, несомненно, способствовало сплоченности труппы; за 15 лет она лишилась лишь одного своего

члена – мадемуазель Дюпарк, и то ее уход можно извинить ее любовью к Расину, переманившему ее в Королевскую труппу Бургундского отеля. Дружба между членами труппы закалилась за годы, проведенные в провинции, под руководством Мадлены Бежар – рассудительной женщины, умелого администратора. После свадьбы Мольера с Армандой Бежар в труппу вошли пять членов семейства Бежар, и она превратилась в своего рода семейное предприятие.

Мольер, комический актер, писал пьесы для своих товарищей и самого себя. Адвокат Гере смотрел в корень: «Вероятно, он представляет их всех в уме, когда сочиняет». А Шарль Перро добавил: «Он обладает даром так хорошо распределять роли и затем так превосходно их выстраивать, что они кажутся не столько комедийными актерами, сколько живыми людьми, которых они представляют». Донно де Визе сказал по поводу «Школы жен»: «Никогда еще комедию не представляли столь хорошо и так искусно; каждый актер знает, сколько ему надо сделать шагов, все его подмигивания сочтены». Превосходный комик, научившийся у итальянцев играть лицом и всем телом, Мольер был еще и замечательным режиссером.

Именно он своими гримасами вызывал взрывы смеха в роли Сганареля; в «Смешных жеманницах» он выписал роль по мерке Жоделе, первого шута Франции, и сочинил роль Като для Катрин де Бри и Мадлон для Мадлены Бежар; Лафлеш хром, потому что хроمال Луи Бежар, Гро-Рене толст, потому что таков был Дюпарк, нотариус из «Школы жен» обладает «собачьей мордой» де Бри, а смех Зербинетты и Николь – от мадемуазель Боваль, веселый нрав Маринетты или Дорины – от Мадлены Бежар, жестокое кокетство Селимены – от жены Мольера, кашель Гарпагона – от него самого. Он написал для себя роли Оргона, Альцеста и Аргана. Лагранж свидетельствует, что он порой выносил на сцену «свои семейные дела» и «то, что происходило у него в доме»...

Таким образом, товарищи Мольера получали роли, написанные для них и полностью соответствовавшие их физическому облику и прочим качествам. Это был элемент успеха, которого не доставало остальным труппам.

Верность публики, деятельная поддержка короля, в частности, в непростое время после «Тартюфа», помогали Пале-Роялю оставаться на первых ролях среди парижских театров.

Но в 1672 г. на Мольера, и так уже серьезно больного, обрушилось несчастье. Он потерял Мадлену Бежар, свою извечную подругу, свою первую музу; король покинул его, осыпая своими милостями Люлли. Его последнюю пьесу «Мнимый больной», написанную, чтобы быть сыгранной при дворе, о чем свидетельствует пролог, поставили в городе. Мольер умер 17 февраля 1673 г., находясь в полуопале. Вместе с ним закончилась и история Пале-Рояля.

С.Г.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В.Г. Белозёрова

ЭСТЕТИКА КАЛЛИГРАФИИ*

На протяжении четырех тысячелетий каллиграфия в Китае имела самый высокий статус среди пластических искусств и была стилеобразующей сферой художественной практики. Ее эстетика сформировала особое «каллиграфическое видение», ориентированное на энергетические характеристики линейных пластических тем. Каллиграфическая трактовка пластического движения – главный типологический признак всего китайского искусства, поразному проявленный как в его традиционных видах (живописи, цирке, опере, танце, **у-шу** и пр.), так и в современных (фотографии, кино, дизайне и пр.).

В искусстве каллиграфии веками шел поиск не идеальных форм, а совершенного движения. Главным критерием совершенства пластического движения выступает его согласованность с животворными силами мироздания. Традиционная эстетика наделяет каллиграфическую пластику основными свойствами реальной живой плоти. В строении каллиграфической пластики различают такие элементы, как «костяк», «жилы», «кровь» и «мышцы». От каллиграфической пластики требуется жизненность, которая зависит от степени ее наполнения энергетической субстанцией *ци*. В искусстве каллиграфии визуализируются энергетические циркуляции и дается их эстетическая проработка, отражающая индивидуальный абрис личности. Каллиграфическая эстетика различает «внутреннюю» (нэй ци) и «внешнюю» (вай ци) энергии. Сове-

* *Белозёрова В.Г.* Эстетика каллиграфии. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Эстетика_каллиграфии

менный исследователь Яо Гань-мин поясняет это так: «Термин “нэй ци” указывает, что в каждом иероглифе существуют циркуляции энергопотоков, отрегулированных, согласованных и идущих из центра композиции иероглифа; термин “вай ци” указывает на циркуляции между иероглифами и столбцами». Часто для обозначения внешней энергии китайские авторы используют термин «столбцы ци». Формы пространственного распределения энергии ци обозначаются термином «ши», который можно перевести как «энергопоток». Термин «ши» фиксирует форму пространственного распределения энергии ци. Энергопоток выводит пластические темы из потенциального состояния в актуальное, соединяя их в визуальные образования, где и проявляется их собственно художественное содержание. В трактате Чжун Ю «Рассуждения об энергопотоках кисти» (III в.) в каллиграфическую эстетику был введен термин «ухватить энергопоток». В этом же трактате говорится, что энергопотоки не создаются, а появляются; возникнув, они направляются по собственным законам. Каллиграф через кисть лишь улавливает их строение и ход. В связи с этим танские и более поздние авторы рассуждали о спонтанной природе энергопотоков. В трактате Шэнь Цзун-цзяня (1736–1820) «Собрание наставлений в живописи [Шэнь] Цзе-чжоу» (1781) сказано: «Ци собирается в энергопотоке. Энергопоток управляется ци. Энергопоток можно узреть, ци нельзя. Поэтому тот, кто намерен обрести энергопоток, прежде должен взрастить и выпестовать свое ци». Энергопоток обеспечивает единство произведения, объединяя все его элементы общей циркуляцией жизненных токов, которой каллиграфическая пластика и обязана эффекту «самодвижения». При этом энергопоток выступает как носитель, а точки и черты – как несомое. Профессиональная поговорка гласит: «Кисть чувствует, тушь увлекает». Это значит, что кисть нащупывает энергопоток, а тушь устремляется в него. В трактатах по каллиграфии упоминается свыше трех десятков видов энергопотока, в названиях которых используются ассоциации с разными типами движений в живой и неживой природе.

Строение энергопотока имеет циклическую природу и включает фазу отдачи, рассеяния энергии, связанную с хаотизацией ее проявлений, и фазу накопления, сопровождающуюся ее структуризацией. Задача каллиграфа состоит в гармонизации расходящихся и сходящихся потоков энергии ци. Каллиграфическая компози-

ция должна поддерживать единство энергопотока, в котором недопустимы скованность, разрывы и закупорки.

Каллиграфические почерки представляют собой разные варианты локализации энергетических процессов. Сложность анализа энергопотоков в конкретном каллиграфическом произведении усугубляется резонансами энергетических циркуляций и неумением различать, что есть опорные импульсы, а что – интервалы между ними. Поскольку западное искусствознание ориентировано на исследование форм, то за интервальные значения принимаются участки фона, что при анализе каллиграфического произведения дает наибольшее количество ошибок, ибо опорные импульсы каллиграфической пластики в уставных почерках нередко задаются средой фона, а точки и черты обозначают интервалы между ними. В скорописи обычно ситуация обратная. Однако выдающиеся мастера умели варьировать принципы распределения опорных импульсов, что и позволяло им создавать свой индивидуальный стиль, не меняя общих формальных признаков интерпретируемого ими произведения древнего мастера. Энергетические свойства каллиграфической пластики обусловили многоаспектное применение принципа различения полярностей *инь* – *ян* в каллиграфической эстетике. Каллиграфу Ван Си Чжи приписывается следующая, повторяющаяся из трактата в трактат фраза: «Ян ци светится как блеск отвесных стен; инь ци неуловимо, как рождаемое дуновением духа». Лю Си-цзай (1813–1881) в «Каллиграфическом очерке» поясняет это так: «В каллиграфии необходимо одновременно использовать два вида ци: инь и ян. Все, что тяжело, сворачивается и накапливается, [есть] инь. Все, что необычайно распахануто и дерзновенно распространяется [есть] ян». Во время творческого акта каллиграф пропускает через себя космические циркуляции ци, в связи с чем китайские критики разработали методику изучения энергетических характеристик памятников в категориях циклических процессов. В каллиграфической эстетике термин «юнь», обычно переводимый как «ритм», означает фазы циклических трансформаций полярностей инь – ян, создающие динамические свойства каллиграфической пластики. Рисунок этих трансформаций формирует индивидуальные стилистические отличия. Каллиграфическая эстетика связывает понятие стиля с дыханием. Посредством дыхания ритмика энергетических циркуляций проникает в руку и возбуждает духовную ритмику. Каллиграфический

стиль каждой династии, по мнению китайских экспертов, имел свои ритмические характеристики. Если в процессе копирования каллиграфу удавалось уловить ритмическую настройку оригинала, то это считалось самой достоверной связью с его автором поверх формального сходства с оригиналом. Профессиональная поговорка гласит: «Ритм возносит к тысячелетней древности». На техническом уровне каллиграфы различают ритмику кисти и ритмику туши. Говоря о ритмике кисти в каллиграфии и живописи, китайские авторы имеют в виду пластическую ритмику движения кисти. Ритмика туши заключается в чередовании градаций прокраса и тонов туши.

Особенность каллиграфической пластики состоит в том, что на уровне микроформ (точки, черты, отдельный знак) энергетическая интенсивность оказывается выше, чем в макроформах (столбцы знаков, абзацы текста). За счет этого произведение в целом как зона энергетических циркуляций разной мощности наделяется пространственной глубиной без применения каких-либо перспективных построений. Разница в энергетической интенсивности каллиграфических «субпространств» позволяет создавать эффекты пространственного удаления и приближения как отдельных точек и черт, так и знаков или группы знаков. Шедевры каллиграфии отличаются от рядовых работ эффектом нефиксированного пространственного расположения черт, пребывающих как бы в некоем живом «колыхании». Показательно, что пространственные эффекты каллиграфических оригиналов сохраняются в оттисках, ибо для передачи энергопотоков важны не колористические, а пластические свойства каллиграфических форм.

Время в каллиграфическом произведении имеет две ипостаси: это время, затраченное на создание памятника, и время, необходимое для его полноценного просмотра. Так как каллиграфическая техника позволяет составить очень точное представление о скорости работы мастера, то временные параметры творческого акта – важнейший компонент художественного содержания каллиграфического произведения. В процессе просмотра каллиграфического произведения происходит синхронизация обоих временных параметров, что является неременным условием понимания зрителем авторского замысла. В этом отношении каллиграфия соприкасается с музыкой. В обоих искусствах авторская последовательность ритмического узора раскрывается во времени. Однако зритель

каллиграфической работы может позволить себе просмотр с любого места и с любой детали, а также в произвольном направлении.

В каллиграфической эстетике было досконально изучено влияние энергетических данных памятника на восприятие времени зрителем. Так, высокая динамика пластических форм и пространственных сред в скорописных почерках ускоряет временные характеристики, а в уставных почерках, где энергетическая интенсивность особенно плотна, эти характеристики оказываются замедленными. Каллиграфы умело использовали эти объективные закономерности между энергетической насыщенностью единиц пространства и течением времени. Мастера по собственному усмотрению то ускоряли, то замедляли временные эффекты. Но сколь бы значительным ни было замедление, каллиграфическая пластика не знает полной неподвижности, которая приводит к блокировке энергетических циркуляций. Все временные модусы каллиграфической пластики разрешаются только в настоящем времени. Метаморфозы бытия стекают в эту пульсирующую точку, которая равно притягивает прошлое и будущее. Термин «простота древности» является высшей оценкой, свидетельствующей, что каллиграфу гарантировано понимание потомков, так как ему удалось воплотить национальные пластические архетипы в их первоизданной ясности. Поддержание преемственности во времени – ведущая ценностная установка каллиграфического творчества. В трактате «Похвала кисти» (V в.) Ван Сэн-цзяня сказано: «Дао каллиграфии – в совершенстве; превыше всего – духовная собранность, затем формы и их состав. Через сочетание всего этого возможно преемствовать древним».

При анализе каллиграфической пластики используется традиционная методология подобий, с помощью которой раскрывается сходство типов пластической динамики различных природных объектов, основанное на тождестве их энергетических процессов. В трактате Юань Ана (ок. 461–540) «Обсуждение древней и современной каллиграфии» дан перечень подобий, ставших хрестоматийными для авторов последующих эпох: словно птица Пэн, парящая неустанно и уносящаяся вдаль; словно дракон грозит, тигр устрашает, меч занесен, тетива арбалета натянута; словно дракон проносится через небесные врата; словно дремлющий тигр и танцующий феникс в дворцовых покоях; словно шквалистый ветер; словно танец красавицы, изогнувшейся в талии; словно бес-

смертный, насвистывающий что-то среди деревьев. Используя принцип подобия энергетических циркуляций и визуализирующего их пластического движения в разных проявлениях жизни, каллиграф может воспроизводить мир, не прибегая к реалистическим формам, как это делает живопись.

В каллиграфической эстетике опытным путем были глубоко и всесторонне изучены способности тела к энергоинформационному восприятию. Каллиграфическая психотехника ориентировала на «понимание телом», поэтому копирование было главным методом каллиграфической подготовки. Через пластическое движение и связанные с ним энергетические циркуляции каллиграф не только воплощал, но и до конца осознал свои или чужие художественные идеи. Китайские теоретики единодушно повторяют тезис «замысел существует прежде кисти». Продумывание внутреннего сценария действий всегда предшествует процессу письма. Чем выше скорость письма, тем длительнее и обстоятельнее предварительное обдумывание. Умственная концентрация и замысел собирают энергию ци и открывают ход энергетическим циркуляциям, которые и движут кистью. Но данная последовательность двунаправлена. Так, при копировании кисть, воспроизводя формы оригинала, подключается к его энергетическим циркуляциям и улавливает психосоматические характеристики авторской энергетики ци, что позволяет адекватно раскрыть замысел произведения, т.е. формируется то, что создает возможность духовной «встречи» копииста и автора.

В каллиграфической эстетике творческий акт трактовался как процесс самосозидания личности. Считалось, что в творческом акте каллиграф создавал себя как личность, способную к достижению индивидуального долголетия, гармонизации социума и духовной преемственности с великими предшественниками каллиграфической традиции. Особенность каллиграфии состоит в том, что она обрекает каллиграфа на полное самовыявление. В искусстве каллиграфии, где нет сюжетной канвы и изобразительных форм, человеку негде спрятать свои недостатки, невозможно казаться, а должно только быть. В каллиграфической пластике нельзя изобразить силу, ее надо проявить; не получится разыграть полноту чувств, ее можно только иметь; нельзя поверхностно скопировать чужой опыт, его нужно постичь. Каллиграфия воплощала личность в ее телесной, психической и духовной целостности. Профессио-

нальные поговорки гласят: «Каллиграфия подобна своему автору» и «Стиль таков, каков человек». Сян Му в трактате «Просвещенные речения о методах каллиграфии» (XVI в.) сформулировал следующий афоризм: «Истолковывать каллиграфию – все равно что вести беседу; смотреть на каллиграфию – все равно что видеть самого человека». Показательно, что каллиграфы начали подписывать свои произведения с конца династии Хань, а художники – только при династии Сун. Прославленный сунский каллиграф, художник и эксперт **Ми Фу** считал, что живописное произведение подделать возможно, а каллиграфическое – нет, ибо различие в энергетических вибрациях штриха неизбежно выдаст фальсификатора.

В искусстве каллиграфии личность автора раскрывается через включение ее в диалоги с персонажами иных эпох, причем как прошлых, так и будущих. Каллиграфическое произведение является своего рода топосом личностных встреч: мастера с его предшественниками, опыт которых претворен в его произведении, мастера с его нынешними зрителями и мастера с его грядущими критиками, которые оставляют свои эпиграммы и послесловия на его работе. В китайской культуре во все времена преобладал «диалоговый» тип личности, расширяющей себя до уровня метаперсоны, избирательно синтезирующей опыт своих исторических предшественников. Каллиграфический образ рождается из его коммуникативной интерпретационно-диалоговой природы. В этом диалоге возникает «содвижение» энергий, что многократно усиливает отдельную личность как в духовном смысле, так и в психосоматическом плане.

Китайская эстетика проводила четкое различие информации, которую получал человек, читая текст, от информации, которую он обретал, просматривая каллиграфическое исполнение того же текста. В трактате «Рассуждения об иероглифике» (VIII в.) Чжан Хуай-гуаня сказано: «Через письменность [автор] продумывает свои изречения и довершает их замысел; через каллиграфию в каждом иероглифе видится само сердце [автора]». Однако вопрос о роли текста в искусстве каллиграфии не имеет однозначного ответа. Если текст не обусловлен заказом, то его выбор является важным моментом, предшествующим творческому акту. Нередки случаи, когда каллиграфы прописывают текст собственного сочинения. Если процесс сочинения текста совпадает с его каллиграфическим исполнением, можно говорить о синтетическом творче-

ском акте. Однако подобные ситуации в истории каллиграфии достаточно редко заканчивались созданием шедевров, ибо они требуют особенно интенсивных состояний, сопряженных с чрезмерными энергетическими затратами. Обычно если каллиграф и прописывает собственный текст, то он выбирает что-то из сочиненного им ранее, когда он был полностью сосредоточен на вербальной форме выражения. Многие каллиграфические шедевры, относящиеся к жанру писем, также сочинялись заранее и переписывались для демонстрации соответствующих каллиграфических достижений. Исключение составляют черновики, в которых мастера вели свободный поиск вербальной и пластической выразительности, делали зачеркивания и исправления. Трудность совмещения вербальной и пластической образности, мышления в акустических и зрительных формах объясняет популярность среди каллиграфов так называемого «Тысячесловного текста». Содержание прописываемого литературного текста, как правило, плодотворным образом соотносится с художественной образностью каллиграфической пластики. Однако возможны варианты, когда каллиграф не обращает внимание на содержание текста, используя его просто как набор пластических тем. В исключительных случаях каллиграф творит вопреки тексту, и содержание его каллиграфической пластики доносит до зрителя совсем иные смыслы, чем те, что содержатся в тексте.

Китайская эстетика, с одной стороны, всегда рассматривала живопись как своеобразное ответвление каллиграфии, имеющее более низкий, чем каллиграфическая традиция, статус, а с другой – всячески подчеркивала, что «у каллиграфии и живописи общий источник». Под общим источником подразумеваются древнейшие пиктограммы, которые средствами линейной графики одновременно изображали и обозначали реальность. До династии Сун каллиграфия и живопись редко соединялись в творчестве одного мастера. Позже появляются корифеи, которые в совершенстве владели как каллиграфической, так и живописной техниками. Несмотря на сходство инструментария и базовых приемов, живописная техника письма существенно отличается от каллиграфической. В связи с этим китайские историки искусства справедливо различают каллиграфов, которые проявили себя как выдающиеся художники, от художников, которые создавали отдельные каллиграфические произведения. Случаи, когда каллиграфия и живопись были рав-

ноправными составляющими творческой биографии мастера, крайне редки. Каллиграфическая техника письма плодотворно применялась в живописи, в то же время попытки привнести в каллиграфию приемы работы живописца редко давали положительные результаты и никогда не перерастали в значительные для каллиграфической традиции направления. Причина подобной закономерности в том, что изобразительные элементы и колористические акценты ослабляют энергетические свойства каллиграфической пластики. «Душа умиротворена, энергия-ци гармонизирована – таков психосоматический эффект занятия каллиграфией. В процессе занятий каллиграфическим письмом происходит «вхождение в спокойствие», во время которого снимается психическое напряжение. Считалось, что циркуляция энергии ци в руке, запястье и пальцах, возникающая при занятии каллиграфией, эффективна при лечении сосудистых и суставных заболеваний. Каллиграфическая техника письма по своим профилактическим возможностям близка иглорефлексотерапии и гимнастике ци гун. С этим связана жесткость требований по выполнению традиционных технических нормативов в каллиграфии, сравнимая с предписаниями трактатов по медицине и фармакопее.

Каллиграфическая техника письма трудна для освоения не только из-за сложности своих нормативов, но и потому, и это главное, что она сопряжена с глубинной психосоматической перестройкой всей личности ее изучающего. Технические требования каллиграфии доступны для подходящего воплощения лишь на определенном духовном уровне развития человека, поэтому выдающиеся каллиграфы всех эпох, даже будучи вундеркиндами, достигали настоящего мастерства лишь в зрелые годы, не ранее 40 лет, а их творческий расцвет приходился на 50–90 лет.

С.Г.

С.А. Гудимова

КИТАЙСКИЕ МОТИВЫ РОКОКО

Искусство рококо – это по преимуществу искусство прикладных форм, в первую очередь оно связано с ансамблем интерьера. Сюда включаются мебель, фарфор, ткани, столовая посуда, бронза, множество безделушек, а также живопись и скульптура. Одной из особенностей стиля была метаморфоза (или иллюзия метаморфозы) предметов и материалов как в прикладном искусстве, так и в живописи, графике и скульптуре.

Ведущим декоративным моментом в создании каждой вещи становится рокайльный орнамент, в основе которого лежит арабеска. Ее основными мотивами, разработанными в творчестве художников-орнаменталистов, стали стилизованные органические формы раковины, морской волны и пены, растений. Повсюду используется один и тот же художественный язык – в мебели сложных криволинейных очертаний, фарфоровой пластике, часах, бра, табакерках и т.п. На первый взгляд, функциональное назначение и применение предметов непонятны, они производят впечатление чисто декоративных элементов. Живопись, графика и скульптура рококо также обретают особые свойства в рамках данного стиля. Преображается не только сам материал, но и фактура предмета. Вся природа в живописи и графике творится заново, но уже в искусственном виде. Наоборот, в скульптуре мифологические персонажи обретают облик реально существующих людей.

Мода рококо с помощью корсета и фижм уподобляет человеческое тело очертаниям рокайльной арабески. Различные метаморфозы воплощены и в пластике движений, и в бытовом поведении, например в обеденных церемониях.

Вся эфемерность и фантастичность рококо требует для его восприятия воображения. Так, интерьер салона рококо становится сценическим пространством. По закону театра вещь на сцене приобретает те свойства, которые требуются для спектакля. Весь набор стилистических приемов рококо направлен на создание иллюзии пребывания в ином, фантастическом пространстве, и это определяло стиль жизни, характер поведения, материальную и духовную среду. Именно тотальная театрализация эпохи родила иллюзию метаморфозы всего предметного мира рококо, явившейся одной из главных особенностей художественной системы стиля.

В светском мире рококо грани между реальным и искусственным были настолько неуловимы, а отношения между искусством и жизнью так непосредственны и гармоничны, что можно даже говорить об определенной мифической отрешенности рокайльного мироощущения аристократических салонов того времени. Рококо принято считать искусством об искусстве. Но рококо было не только искусством элитарным, а образом жизни французской аристократии. Ведь искусство в искусственной среде не только созерцается, а вполне реально проживается.

Антуану Ватто (1684–1721) – создателю галантного жанра, интимной живописи настроения, тонких душевных переживаний и чувств, несомненно, принадлежит роль ведущего мифотворца рокайльного образа жизни, этой милой фантазии о жизни-игре, жизни-театре, жизни-сне и об искусстве – воплощении этого сна. Ватто удалось воплотить образ мимолетного, утонченно галантного поэтического мига, меланхолически сладостного интимного чувства, ностальгического ощущения уходящего невозвратного времени.

Любимой аллегорией рококо стала картина Ватто «Отплытие на остров Киферу» (1717, Париж, Лувр). Киферу – мифический остров, остров богини любви Венеры, вожделенный рай всех влюбленных. Здесь царит вечный праздник. Мужчины там внимательны и галантны, женщины – прекрасны и нежны. Именно эта картина, ставшая символом особого мировидения действительности, принесла художнику светское и академическое признание. Он был принят в Академию художеств как живописец галантных празднеств. Такого жанра до Ватто Академия не рассматривала.

Ватто создал мир, которого не было, но в который верили те, кто старался видеть себя в его персонажах. Они верили в реальность сотворенного художником пленительного мифа.

Шарль Бодлер в своей краткой «энциклопедии живописи» – стихотворении «Маяки» – очень точно написал о Ватто и мироощущении рококо (приведем этот отрывок в двух переводах):

*Ватто, – вихрь легких душ, в забвенье карнавальном
Блуждающих, горя, как мотыльковый рой, –
Зал свежесть светлая, – блеск люстр, –
в круженье бальном
Мир, околдованный порхающей игрой!..*

(Перевод В. Иванова)

*Невозвратный мираж пасторального рая,
Карнавал, где раздумий не знает никто,
Где сердца, словно бабочки, вьются, сгорая, –
В блеск безумного бала влюбленный Ватто.*

(Перевод В. Левика)

Л. Тик в статье «Картины Ватто», которую он включил в сборник В.-Г. Вакенродера «Фантазии об искусстве», пишет: «Часто я слышу, как почитатели великих мастеров говорят об этом художнике с известным пренебрежением, и всякий раз это причиняет мне боль, ибо я нередко до глубины души наслаждался его картинами. Признаю, что вокруг этих творений веселой души нет сияния святости и величия, что из этой легкой танцевальной музыки, написанной красками, не говорит восторг и стремление к небесам. Но никогда не мог я быть столь суров, чтоб отвернуться от прелестнейшего в нашем обыденном существовании, не чувствовать того, что создает очарование в жизни тысяч и тысяч смертных. <...> Разве не дозволено художнику воспринимать и представлять облагороженными обычные удовольствия, веселые часы простых чувственных радостей, изящные, легкие фигуры? – Ведь человеческий дух удивительно богат, он без напряжения охватывает своими объятиями противоположные предметы, самое разделенное часто бывает не так далеко друг от друга, как кажется нам с первого взгляда.

Тогда, любезный читатель, когда проникнут в тебя земные звуки, когда танцевальная музыка окрылит твои ноги и ты, непроизвольно улыбаясь, внутренне последуешь за ней, и она приведет тебя в страну, полную воздушных образов, и ты почувствуешь себя там у себя дома, и в твою память возвратятся все весело прожитые мгновения, – тогда иди смотреть картины Ватто» (1, с. 142–143).

Рококо в музыке особенно ярко проявилось в творчестве знаменитых французских клавесинистов Луи Клода Дакена, Франсуа Куперена и Жана Филиппа Рамо. Для их сочинений характерна камерность и миниатюрность форм, господство хрупких, грациозно-кокетливых образов. Музыка рококо глубоко интимна. Это мир нежных утонченных или скерцозных образов буколического, галантного, салонного характера. Сочинения рококо отличает прихотливая изысканность линий, дробность рисунка и широкое развитие орнаментально-декоративного начала. Господствовал гомофонный склад, элементы полифонии применялись очень скупое. Композиторы рококо отходят от монументальных форм барокко.

Интимность, прихотливость форм, декоративность свойственна и литературе рококо. У этого направления не было четкой теоретической концепции, однако можно с определенностью говорить о чертах стиля в произведениях разных жанров. Салоны первой половины XVIII в., где формировался стиль рококо, значительно отличались от прециозных кружков предыдущего столетия. Они стали интимнее и внешне оппозиционнее по отношению к официальным вкусам. В этом они были наследниками дворянского либертинажа, подменившего борьбу с абсолютизмом воинствующим позерством и цинизмом. Однако в жарких спорах, которые велись в салонах, часто затрагивались серьезные вопросы, и именно в салонах начала формироваться идеология просветительства. В литературе рококо, особенно в ее малых формах – галантных поэтических миниатюрах, – постоянно звучали оппозиционные мотивы, нередко откровенно атеистические и антифеодалные.

К живому и острому «языку рококо» часто обращались и просветители: Монтескьё («Книдский храм»), Вольтер («Орлеанская девственница» и лирика малых форм), Дидро («Нескромные сокровища»). Но их произведения лишены легкости и изящества созданий рококо. Их маски становятся рупорами идей, их маски часто используются лишь для насмешек, жестких и беспощадных.

У истоков поэзии рококо стоят два поэта, чьи творческие принципы сложились еще в предыдущем столетии: Гийом-Амфри де Шолье (1639–1720) и Шарль-Огюст Лафар (1644–1712). Они писали в основном небольшие дружеские послания, в меру иронические, в меру гривуазные, прославляющие сельское уединение, любовь и вино. Поэты призывают наслаждаться мгновениями быстротечной жизни. В этой «поэзии мимолетностей» жизнь предстает как пастораль в духе знаменитой картины Ватто «Отплытие на остров Киферу», как нескончаемое, веселое празднество, галантный маскарад. Через изысканные иносказания и перифразы поэтов рококо постоянно проходит тема чувства и разума. Ориентируясь на поэзию Античности и раннего Возрождения, Шолье и поэты его круга отыскивали в ней мотивы чувственной любви, наслаждений, приятного безделья. Особенно популярны были Анакреонт, Тибулл, Овидий (как автор «Любовных аллегорий» и «Науки любви»).

Конечно, воплощение мимолетных ощущений, наслаждения не столько острого, сколько утонченного требовало новой поэтики, новых литературных жанров и форм. Складываются принципы поэзии малых форм с ее излюбленными жанрами – мадригалом, эпиграммой, экспромтом, которые требовали лаконичности и изящества (2).

Грაციозно-шаловливый стиль рококо отразился и в прозе малых форм – повести, новелле, сказке, нередко выдержанных в «восточном» духе. Обращение к Востоку не было случайным. Восточная «нега», блаженное сладострастие лени, роскошь, особая чувственность находили живой отклик у писателей рококо. Изображение Востока сочеталось с элементами чудесного, волшебного. Персонажами сказок становились китайские принцессы и султаны, феи и гномы. Восток, как и остров богини любви Венеры, стал метафорой мира грез, царства упоительной мечты.

Культурная элита Европы создала утопическую картину идеального Китая, умозрительно противопоставленного Западу как миру утраченной мудрости. Интеллектуальный интерес к Китаю в Европе и России в целом проявился в русле поисков духовного совершенства личности и рационального мироустройства общества, актуальных для Запады в то время.

Особые причины лежали в основе формирования шинуазри / «китайщины» в западном искусстве. Термин «шинуазри» происходит от французского слова *chinoiserie*, означающего «китайщину» /

китайский стиль», «китайскую (фарфоровую) безделушку, орнамент» или «ненужное осложнение», «мудрствование» (3). Сделанные непонятным способом из неизвестных материалов чудесные вещи, доставляемые в Европу судами Ост-Индских компаний, сохраняли «аромат Востока». Именно такое мимолетное ощущение и дало начало западным стилизациям шинуазри, модным в Европе с короткими перерывами с конца XVII до первых десятилетий XIX в. Иное понимание категории прекрасного, предлагаемое китайской культурой, было ново для Европы. Западных художников очаровывали прозрачные краски китайской палитры – в фарфоре и кантонских эмалях, необычность и причудливость китайского орнамента – в тканях и лаковых изделиях и рафинированная отточенность форм – в произведениях всех видов китайского искусства. Но сама потребность в восприятии его возможностей была обусловлена тенденциями развития европейских художеств: западные мастера черпали из нового источника вполне определенные идеи и формы, чтобы ассимилировать и развивать их по своему усмотрению (3).

Век Просвещения, совпавший в Европе с эпохой абсолютизма, во многом определил стиль жизни и манеру поведения европейских государей, выступавших главными заказчиками произведений искусства. Красивые сказки о справедливых и сильных восточных правителях стимулировали воображение европейских монархов. Своеобразным откликом можно считать популярность изображений «просвещенных» европейских монархов в кругу ученых и художников. Но, конечно, о той полноте власти над своими подданными, которой располагали императоры Китая, на Западе можно было только мечтать. Эти мечты побуждали создавать обстановку в «китайском стиле», ставшую знаком власти и роскоши. Стремление к великолепию и изяществу как осознанному стилю жизни при своем воплощении требовало значительных материальных затрат и наиболее последовательно могло проявиться тогда лишь в придворной культуре.

Наиболее показательным свидетельством увлечения Людовика XIV (на троне 1643–1715) Китаем было строительство Фарфорового Трианона (1670–1671) по проекту Луи Лево в Версальском парке. Цветовая схема интерьера соответствовала духу раннего стиля шинуазри – белые гипсовые стены отделялись синими орнаментами, подражавшими в колорите росписи китайского фар-

фора эпохи Мин, так же была окрашена и мебель. Отличавшиеся более теплым колоритом вышивки с цветочными узорами, использованные в интерьере Трианона, имели китайское происхождение. Этот миниатюрный дворец, идея строительства которого, возможно, была подсказана фарфоровой пагодой Нанкина, считавшейся в Европе того времени одним из чудес света, положил начало процессу создания «китайских» чайных домиков, пагод и павильонов, строившихся в Европе в XVII–XVIII вв. Форма пагоды была широко распространена и в прикладном искусстве эпохи (3).

Взаимодействие с китайской эстетикой в прикладных искусствах стиля рококо оказалось наиболее эффективным и плодотворным, поскольку сближение проявилось здесь не только в виде заимствования формы, но и на уровне структурного соответствия. Дальневосточная эстетика отвечала эстетике рококо сходным пониманием материала, органической структурой предметов, асимметрией деталей при симметричном построении целого, пониманием «пространственности» свободного фона, осознанием прелести каждой детали и бытовой мелочи.

В шинуазри последовательно решалась задача освоения пространственной среды при помощи особых декораций в «восточном духе». Преследуя эту цель, европейские архитекторы и художники обнаружили способность к созданию ансамблей, которые объединяли и пронизывали общими ритмами архитектурные композиции, убранство интерьеров, оформление элементов садовой архитектуры и самого сада. Влияние китайского искусства сказалось в следовании иным принципам организации природной среды. На смену регулярному парку XVII в. пришел пейзажный парк нового столетия. В Европе он получил название «англо-китайского» парка и в значительной мере отразил эстетическое отношение к природному материалу, ранее почти неизвестное европейской культуре.

Авторами подобных идей организации пейзажной среды стали сразу несколько английских архитекторов – У. Кент, Г. Хор, Ч. Гамильтон и У. Чемберс. Именно они, вдохновленные образом китайского сада Юаньминъюань, содействовали распространению вкуса к «благородной дикости» и живописности, свойственной китайским паркам, творческому использованию скал и воды, элементов разнообразия и неожиданности в английских садах (3).

Сторонники английского парка воспринимали его как воплощение свободы, вдохновенный возврат к природе. Жак Делиль в поэме «Сады» писал:

*Один являет нам симметрии закон
Изделия искусств в сады приносит он,
Повсюду разместив то вазы, то скульптуры,
Из геометрии взяв строгие фигуры,
Деревья превратит в цилиндры и кубы,
Каналы – в ручейки. Все у него рабы.
Он деспот, властелин, надменный и блестящий,
Другой все сохранит: луга, овраги, чащи,
Пригорки, впадины, неровность, кривизну,
Считая господжой естественность одну.*

(Перевод И.Я. Шафаренко)

На самом деле «естественный» парк был далек от естественной природы. «Естественность» в то столетие предполагала не простое подражание природе, а искусное ее воспроизведение в соответствии с определенными идеалами и образцами. Среди этих образцов – живописные полотна классицистов Н. Пуссена и К. Лоррена.

Естественный парк воплощал топос Аркадии, однако наивный пастух не мог быть его обитателем. Парк создавался для личности рефлектирующей, осознавшей пороки цивилизации, стремящейся их преодолеть, вновь воссоединиться с естественной природой, бесконфликтно вписавшись в общество.

Лучшие интерьеры дворцов и особняков XVIII в. представляли собой вполне органичный сплав архитектуры, скульптуры, живописи и произведений прикладного искусства. При планировке интерьеров «китайских комнат», неизменно задуманных как особое стилевое единство, основными элементами отделки служили произведения дальневосточного фарфора, лака (панно и мебель), ткани и обои, предметы из металла и эмали. Они же оставались наиболее важным источником художественных идей для мастеров шинуазри, создававших имитации и стилизации подлинных китайских и японских вещей для тех же интерьеров.

Хотя интерпретация Китая в произведениях западных мастеров XVII–XVIII вв. обычно подменялась стилизациями, эффектно

сочетавшими экзотичность и театральную условность, явление шинуазри способствовало включению произведений восточного искусства в европейскую художественную систему с ее пониманием синтеза искусств. При этом Запад получил из нового источника опыт, наиболее продуктивно примененный в XVIII в. художниками рококо и использованный позднее для трансформаций европейского искусства мастерами модерна и ар деко (3).

Список литературы

1. *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
2. *Михайлов А.В.* Французская литература в первой половине XVIII в. // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1988. – Т. 5. – С. 90–96.
3. *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru/monograph-1696>.
4. *Пантыкин А.С.* О некоторых особенностях формирования стиля рококо // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. – М.: Московский Кремль, 2001. – С. 67–68.

КОНФОРМИЗМ КАК СТРАТЕГИЯ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА СОВЕТСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Обзор

Под конформизмом подразумевается «социально-политическое и психологическое понятие, отражающее некритическое приятие и следование господствующим мнениям и стандартам, стереотипам массового сознания» (1).

Определяемая таким образом теория конформизма разрабатывается в основном в американской психологии и социологии с 1960-х годов. При этом в большей степени изучаются психологические аспекты, формирующие эту модель. Особенности общественного значения конформизма оцениваются по-разному – ему могут даваться как негативные (приспособленчество), так и позитивные (формирование единства в кризисных ситуациях) оценки его социальной роли (5).

Советская эпоха стала для российской интеллигенции эпохой нравственных и интеллектуальных соблазнов. Сложившаяся ситуация обусловила феномен «двойного сознания» интеллигенции, которая, не принимая советской власти, ожидая ее крушения, тем временем сотрудничает с ней.

На рубеже 1920–1930-х годов в культурной жизни СССР утверждается единый художественный метод – социалистический реализм. Новая художественная парадигма поставила перед художниками проблему внутренней «перестройки». Степени принудительности или добровольности выбора, готовности выполнять требования или проявлять инициативу, соответствовать канону соцреализма или изобретать его были чрезвычайно разными, но

практически никому не удалось избежать «перемены участи», трансформации идентификационных кодов (2).

Советская специфика общего процесса смены авторской парадигмы диктовалась особенностями соцреализма как художественной системы. Вхождение в соцреализм происходит не посредством подключения к традиции, как в классической культуре, и не путем изобретения автономной художественной реальности, как в модернизме, а через освоение заказа или задания. Советский художник должен был выстроить для себя серию тонких и убедительных компромиссов, поскольку в его художественном сознании необходимо было примирить идею «заказа» с творчеством.

Соцреализм выступал как метод перевода собственно художественных практик в пространство советской коммуникативной системы. То есть речь идет об определенном типе творческого поведения, который несет в себе черты конформизма, и системе художественных приемов – поэтике – позволяющей наиболее органичным образом совместить требования господствующего эстетического дискурса и художественное сознание автора.

При этом в общественном сознании СССР сложилось единодушно отрицательное отношение к такому явлению как конформизм – и со стороны подцензурной и неподцензурной сфер культуры советского общества.

Вероятно, причина схожести мнений представителей разных сфер культуры кроется в общности исторического опыта, исторических обстоятельств, влиявших на людей, а также в единых канонах воспитания и образования, настроенных на внедрение ценностей, норм и шаблонов поведения в духе идеологии государства (1).

Согласно «Советскому энциклопедическому словарю» 1979 г., конформизм есть «приспособленчество, пассивное принятие существующего порядка, господствующих мнений, отсутствие собственной позиции, беспринципное и некритическое следование любому образцу, обладающему наибольшей силой давления» (1). Приспособленец, т.е. индивид, занимающийся приспособленчеством-конформизмом, по словарю русского языка С.И. Ожегова 1978 г., – это «человек, который приспособливается к обстоятельствам, маскируя свои истинные взгляды» (1). В «Моральном кодексе строителя коммунизма» осуждались такие свойства личности, как примиренчество, соглашательство, терпимость, бесприн-

ципность, одобрялась «нетерпимость к нарушениям общественных интересов», «к национальной и расовой неприязни») и преданность («делу коммунизма») (1). То есть определения конформизма и приспособленца, которого можно понимать как конформиста, даваемые советским словарем и энциклопедией, были выдержаны в негативных тонах и содержали негативные для подцензурной сферы культуры советского общества характеристики.

Официальной мифологией не был предусмотрен вариант сценария жизни человека для себя, во имя индивидуальных интересов и личных целей. Официальной мифологией признавался достойным и легитимным либо героический труд на благо общества, либо защита родины и героическая смерть за общество. К тому же идеология власти зачастую рассматривала и объясняла все происходящее максималистски и в плоскостях однозначных смыслов – дружеское / вражеское, с нами / против нас. Максимализм и однозначность идеологических установок, внедрение системой воспитания и образования условно неконформистской модели поведения обуславливали то, что неопределенная фигура конформиста-соглашателя равно не принималась подцензурной и неподцензурной сферами культуры.

Диссиденты 60-х годов не предлагали ничего такого, что уже не было прокламировано властью. Партия призывала к искренности – они говорили правду. Газеты писали о восстановлении «норм законности» – диссиденты соблюдали законы тщательнее прокуратуры. С трибун твердили о необходимости критики – диссиденты этим и занимались (1). Диссиденты делали то, чему их учили в советской школе: были честными, принципиальными, бескорыстными, готовыми к взаимопомощи. Диссиденты отказались от лояльности по отношению к государственной власти, но не сменили ценности, мировоззренческие установки и не перестали быть советскими людьми, каким было свойственно в силу особенностей воспитания негативно оценивать конформизм.

Разница между диссидентами и преданными власти была в направленности конформизма: у первых конформизм проявлялся в отношении своей группы, у вторых – в отношении государственной власти. Таким образом, можно сказать, что наиболее последовательный конформист по-советски, т.е. человек, максимально полно и точно воплотивший свойства личности, декларируемые идеологией государственной власти в качестве положительных, –

это диссидент. При этом, несмотря на воплощение провозглашаемых в качестве наиболее предпочтительных для идеологии государственной власти свойств личности, именно диссиденты – неконформисты открыто осуждались и неотступно преследовались властью. Один феномен, помещенный в разные контексты, отмечался кардинально противоположными оценками. В случае с феноменом конформизма контекстом являлись капиталистический и социалистический государственный строй. Относительно первого, с которым надлежало вести борьбу, конформизм расценивался негативно и расценивался неотъемлемой частью системы воспитания и образования. В контексте второго конформизм, напрямую не называемый конформизмом, расценивался как необходимость. Поэтому идеологические тексты содержат косвенное оправдание и поощрение конформизма, когда речь идет о подчинении общественному долгу под давлением господствующих мнений в рамках марксистской этики (1).

Советская государственная власть действительно нуждалась в типе общественного борца, обладавшего характеристиками, продекларированными «Моральным кодексом строителя коммунизма». Но не борца вообще, тем более не борца, отстаивающего идеалы и ценности вне поля идеологии власти. Государственной власти требовался борец за идеалы, ценности и нормы ее идеологии, за усиление ее господства. Иначе говоря, помощник, в предельной реализации конформист, не осознаваемый конформистом (1).

В центре дискуссии о конформизме не случайно стоит фигура литератора. В советской мифологической картине мира господствует записанное и опубликованное слово. Главным действующим лицом в сталинском кинематографе является сценарист, а не режиссер. Музыкальные произведения именуются поэмами и ораториями. В пределах новой мифологической культуры литераторы занимают почетную социальную позицию. Они создают слова-образы, внося порядок в мироустройство. Советский писатель – фигура сакральная. Он подобен жрецу в первобытном племени. Так к нему относятся и публика, и власти. К нему обращаются за помощью и советом.

Даже критически настроенные интеллектуалы не могут выйти из этого магического круга. И для них писатель – учитель жизни, воплощающий в себе в законченном виде типичные черты русско-

го интеллигента. Ему непростительны человеческие слабости: ни склонность к компромиссам, ни лукавство, ни трусость. Писатели сталинской эпохи представляли собой удобную мишень в интеллигентских играх с советской действительностью (3).

Однако литературная жизнь в СССР была организована таким образом, что не оставляла участникам особых возможностей для выбора творческого поведения. И если писатель хотел быть видимым в легальном литературном процессе, ему приходилось учитывать существование абсолютной централизации издательской деятельности, редактуры как рода цензуры, критики как формы политического контроля, официального литературоведения как полностью контролируемой области идеологического давления. Более того, после организации в 1932 г. Союза писателей СССР писатель стал по сути государственным служащим, полностью зависимым и в тиражах, и в репертуаре издаваемых произведений (4).

Можно выделить несколько типичных вариантов развития писательских судеб в таких условиях:

- когда бездарный автор, благодаря своему положению в государственной структуре, незаконно занимает место в кругу «настоящих» писателей («секретарская» литература функционеров Союза писателей);
- когда талантливый автор, все больше посвящая себя оргработе, превращается в чиновника и растрчивает свой дар (Константин Федин);
- писатель, извне побуждаемый обращаться к темам не созвучным его таланту, замолкает (Юрий Олеся). В этом случае писателю приходится разделять значимые для него тексты на две группы: предназначенные для публикации и откладываемые «в стол» (Анна Ахматова);
- писатель, не отступающий от своей самостоятельной линии, выдавливается из пространства официальной литературы (Андрей Платонов) (4).

Благополучная судьба писателя в советское время логично подталкивает к поиску причин компрометирующего характера: бездарный автор ради вхождения в культурную элиту вступает в особые отношения с властью имущими; талантливый расчетливо лавирует между собственными интересами и требованиями государства. Если поведение первых казалось понятным (положение писателя в СССР было выгодно во многих отношениях) и требова-

ло только вывести лжеца на чистую воду, то со вторыми профессиональное сообщество расправляется куда более жесточечно. С ними и при жизни, и много лет после смерти сводят счеты. Ведь в соответствии с императивом интеллигенции, идущим еще с до-революционных времен, настоящий писатель должен быть оппозиционером власти. В крайнем случае он должен искать с ней мучительный компромисс (4).

Большим нападкам подвергались жизнь и творчество таких известных писателей как Алексей Толстой и Валентин Катаев.

Алексей Толстой (1882–1945) начинал как модернист, после революции эмигрировал из России, через несколько лет вернулся и сделал триумфальную карьеру, став в итоге одним из столпов соцреализма. Валентин Катаев (1897–1986) в 1920-е годы считался «попутчиком», потом переквалифицировался в соцреалиста, а в 1960-е стал автором так называемой «новой прозы», своего рода моста, соединяющего модернизм, реализм и постмодернизм – три ведущие художественные системы XX в. Быстро меняясь со временем, оба писателя успевали не только писать художественные тексты, но и активно участвовать в литературном процессе, выступая, заседаая, редактируя, организовывая. Благополучие того и другого автора подтверждалось завидным по советским меркам вознаграждением: тиражами, гонорарами, премиями, орденами, зарубежными поездками и т.д.

Их литературная карьера тоже состоялась. Оба автора оставили произведения, которые входят в классику русской литературы.

Обвинители и защитники ищут свои аргументы между таких полюсов: способный, но конформист, даровитый, но циник, блестяще талантливый, но приспособленец. От авторов как будто ждут, что они должны заслужить право носить высокое имя писателя не только умением писать отличную прозу, но и неременной оппозицией к государственной власти, проявленной как в творчестве, так и в частной жизни.

При этом и Катаев, и Толстой далеко не всегда безропотно шли на поводу у советского государства. В начале 1930-х годов Катаев, поддерживая толстовскую идею создания Клуба писателей, выступает против превращения создаваемого Союза советских писателей в политическую организацию. Он поддерживает деньгами опального Осипа Мандельштама, позже Соломона Михоэлса. В 1966 г. он подписывает письмо против реабилитации

Сталина, в 1967 г. соглашается с положениями солженицынского письма, направленного против цензуры; защищает Александра Галича на собрании, где решался вопрос о его исключении из Союза писателей. Алексей Толстой в конце 1930-х годов пытался, насколько мог, поддержать опальных Всеволода Мейерхольда, Леонида Добычина, Михаила Кольцова. Практически все тексты «пресмыкающихся» авторов, включая те, что сегодня были признаны классическими, в момент своего появления были объектами жесткой критики, как раз за недостаточное их соответствие государственной идеологической линии.

Эти поступки Алексея Толстого и Валентина Катаева, как и другие их попытки противостоять государственному давлению, были хорошо известны в писательском сообществе, но не снижали накала обвинений. Судя по всему, особое раздражение вызывала неприкрытость приспособленчества, нетипичная для большинства советских писателей.

Можно допустить, что вызывающая, демонстративная сервильность Катаева и Толстого во всех публичных выступлениях, кроме собственно художественных текстов была своеобразной формой самозащиты. Открытая самодискредитация в глазах оппозиционно настроенной части общества входила в их поведенческую стратегию, видимо прикрывая от более серьезных – политических – обвинений со стороны государства. За спиной Катаева была служба сначала в царской, а потом в Белой армии. Эмиграция Толстого, его контрреволюционные публикации в «белых» изданиях тоже требовали искупления вины перед советским государством.

Оба писателя знали, как оценивает их интеллигенция, но это не шло во вред ни их таланту, ни популярности у читателей. Можно даже предположить, что внимание к голосу государства способствовало развитию Толстого и Катаева как писателей и оказалось благотворным для читательской судьбы их книг. Как публичные профессионалы писатели подобного типа считали себя обязанными служить работодателю, т.е. советскому государству. Поняв и приняв условия работы с актуальной советской тематикой, они используют ее в своих интересах.

Страшен компромисс, чреватый исчезновением собственного голоса. Оказавшись среди писателей, благополучно вписавшихся в советскую социальную, идеологическую и эстетическую систему,

им удалось не потерять творческой индивидуальности (4). Именно такие успешные художники воплотили тип вполне органичного взаимодействия с тоталитарной системой в силу объективной близости координат художественного творчества, понимания авторства, отношения к авторитетам. Они оказались тесно связанными с советским социокультурным заказом в значительной части своих произведений (2).

Поскольку требования соцреализма в полном объеме были практически невыполнимы, адаптироваться к этому типу искусства мог только художник с изначально очень широким диапазоном – жанровым, тематическим, стилевым – умеющий быстро и четко выполнить заказ. Он мог выполнить его тем успешней, чем неопределенней и шире была сфера собственных эстетических и мировоззренческих предпочтений (2).

Ситуация поздней советской эпохи была, несомненно, более сложной – внешняя либерализация отношений государства и интеллигенции обусловила обстоятельства, когда зависимость художника от власти стала казаться не столь абсолютной, а компромиссы более разумными, что для самих художников и для общества в целом сделало конформистскую модель поведения интеллигенции вполне приемлемым способом существования. Но и в этих условиях такая модель поведения принималась не всеми, что усугубляло дифференциацию интеллигенции и провоцировало многочисленные разноплановые конфликты интеллигенции и власти, характерные именно для этой эпохи. Не являлись также исключением ситуации, когда внешне конформистская позиция скрывала глубокие внутренние противоречия художника и, по сути, являлась формой конфликта, хотя и латентного.

Одной из причин конформизма советского художника было ощущение внутренней неполноценности по сравнению с «народом», воспитанное в нем за несколько десятилетий советской власти; страх быть непонятым, не выполнить «миссию», остаться с репутацией врага приводил к тому, что интеллигенция не просто оправдывала советскую систему ценностей, но и стремилась «воспеть» и «восславить» ее. Вариантом этого типа «внутреннего конформизма» можно считать и революционный романтизм многих художников эпохи «застоя», выросший на почве «оттепели» и выражавшийся в стремлении «очистить социализм» от искажений

сталинского времени, что требовало при этом признания легитимности советской системы в целом (5).

Отдельные представители этой категории художественной интеллигенции искренне разделяли социалистические идеалы и сознательно отдавали свой талант на службу советской власти. Хотя были и такие, кто реализовывали карьерные амбиции, выполняя «государственные заказы» – т.е. сознательно реализовывали конформную модель поведения (5).

Второй группой были представители «неофициальной культуры», «другого искусства», художественного андеграунда. Эти художники вполне сознательно выбирали позицию максимального дистанцирования от всех органов и структур власти, даже если это грозило им абсолютной невостребованностью обществом и государством (5).

Существовала и еще одна форма конформизма – «театрализация» лояльных отношений с властью, игра по правилам власти, внешнее соблюдение правил, ритуала этой игры. Мастером подобной игры по праву считали Ю.П. Любимова. В одних случаях выигрывали художники, в других власть не допускала уступок (5).

В своем вынужденном соглашении с властью эти художники видели условие для культуротворческой деятельности. О многом нельзя было говорить открыто и вслух, но многие талантливые художники, творившие в границах официальной культуры, поднимали человеческие, психологические, нравственные проблемы, служили своеобразным нравственным барометром общественного сознания современников.

Список литературы

1. *Воробьева М.В.* Образы конформистов в текстах культуры советского общества 1960–1980-х гг. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2014/03/vorobieva.pdf>
2. *Круглова Т.А.* Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: О советском художественном конформизме. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2014/96/14k.html>
3. *Лейбович О.Л., Королькова А.В.* «Фразисты, пустословы, лакировщики...»: Критика конформизма советских литераторов в частной переписке 1954–1967 гг. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2013/03/leibovich.pdf>

4. *Литовская М.А.* Творческие возможности демонстративного конформизма советского писателя. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2014/96/131.html>
5. *Раскатова Е.М.* Конформизм как стратегия культуротворчества художественной интеллигенции поздней советской эпохи. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2014/96/131.html>

Т.А. Фетисова

Л.И. Тананаева

ПРАЖСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦЕНТР НА РУБЕЖЕ XVI–XVII ВЕКОВ*

История Пражского художественного центра неразрывно связана с личностью Рудольфа II – чешского короля и императора Священной Римской империи (1576–1612). Глубоко символичны и установившиеся в науке наименования центра – как «рудольфинского», императорских художников – как «рудольфинцев» и Праги того времени – как «рудольфинской Праги».

Рудольф II и его окружение уловили очень важные импульсы в творческой мысли своего времени, прежде всего в области натурфилософии, через призму которой моделировалось придворное искусство. С художественной культурой Праги неразрывно связана проблема маньеризма. Все ключевые вопросы, касающиеся развития маньеризма, сконцентрировались вокруг короткого периода, условно названного «искусство около 1600 года».

Император был личностью загадочной. Современники называли его Гермес Трисмегист, «новый Трисмегист» и Вертумн. Сравнивая Рудольфа с «Трижды величайшим» (Тримегистом), с первым в ряду великих учителей-хранителей мистического знания, пражские натурфилософы признавали в нем наследника тайной доктрины, носителя просветленного интеллекта, обладавшего способностью к высоким прозрениям.

Вторая мистическая ипостась Рудольфа II – Вертумн – кажет-

**Тананаева Л.И.* Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков // *Тананаева Л.И.* О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI – XVII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – С. 39–158.

ся более скромной: Вертумн – римский бог садов, вообще природы и ее щедрых даров, с чисто античной родословной, лишенной связи с христианской мистикой. Олицетворяя живую природу и чередование ее годовых ритмов, он воспринимается как божество самих этих ритмов, великого потока живых изменчивых форм, которые в свете герметической науки и натурфилософии Ренессанса суть проявление первичной материи, пронизанной дыханием Бога. Вертумн – хозяин всех времен года и всех форм материи: подобно ему император призван господствовать над человеческим миром, над самой историей.

За Рудольфом прочно закрепилось имя «сатурнического короля». Сатурн – Меланхолия, жизнь в области духа, сумеречная и тревожная, жизнь для науки, искусства и тайнознания; жизнь поэтов и ученых, людей творчества. Такой была и жизнь императора.

Возможно, разгадка личности Рудольфа в том, что он оказался одним из последних хранителей ренессансного гуманизма в Европе, более последовательным и менее своекорыстным, чем, например, семья Медичи во Флоренции.

В столетие, когда Европа разрывалась на части конфессиональными войнами, Рудольф упорно хранил позицию над «схваткой». Следуя твердой установке на толерантность, император в 1609 г. подписал указ о равенстве всех вероисповеданий в стране. При дворе были равно приняты и протестанты, и католики. Знаменитый немецкий ученый Иоганн Кеплер нашел себе пристанище только при толерантном пражском дворе. Получивший известность в научных кругах уже благодаря своей первой книге «Космографическая тайна» (1596), Кеплер был не только одаренным математиком и астрономом, но и астрологом, ученым-пифагорейцем, знатоком древнееврейского языка и каббалистики, а свои научные и натурфилософские трактаты писал как профессиональный литератор. Рудольф II чрезвычайно высоко ценил его, а Кеплер глубоко уважал своего покровителя и, уже после его отречения и смерти, издал итоги своих наблюдений и наблюдений Тихо Браге под названием «Рудольфинские таблицы».

Попыткой «согласовать разногласия» объясняется особая склонность рудольфинцев к утопии, способной хотя бы в идеальных построениях вернуть миру гармонию. В XVI в. утопические сочинения возникали в разных странах, их писали литераторы, ученые, философы. Но Рудольф стремился реализовать утопию и

укрыть прекрасный мир искусства и свободной науки под сенью скипетра, дав им приют при своем дворе. И сам он укрылся в этом мире. Поэтому не вызывает удивления убежденность ряда исследователей в том, что образ Просперо из шекспировской «Бури» возник не без аллюзий, связанных с чешским королем. То, что рассказывает о себе Просперо Миранде (о пренебрежении к политике, любви к тайным наукам, непонимании близких, о злом брате, предательстве, ссылке, полном одиночестве последних лет и неизменном стремлении познать «главную тайну» природы), словно взято из жизни Рудольфа II. С той лишь разницей, что жизнь его протекала не на далеком острове, а в собственном Граде, посреди столицы империи, когда в последние годы жизни он считался пленником Праги.

«Ведь Просперо чужак! Уж где ему / с державой совладать! С него довольно / Его библиотеки», – эти слова мог сказать об императоре любой иностранный посол, не имевший возможности месяцами добиться аудиенции Рудольфа (цит. по: с. 48).

Заслуживает внимания и такая деталь: в «Буре» Просперо скидывает свой волшебный плащ как раз в год смерти Рудольфа (1612).

Однако дело не в конкретных реалиях, а в том, что образ Просперо может послужить ключом к пониманию личности, многих особенностей судьбы и характера Рудольфа II в гораздо большей степени, чем «реалистические» комментарии, отчеты о болезни и дворцовые сплетни, переданные со слов многочисленных недовольных посланников. В конце концов всемогущий Просперо, повелевающий стихиями природы и людских душ, силой духа восстанавливающий гармонию, всемогущ лишь на своем утопическом острове. За его пределами он беспомощен: «Я слабый, грешный человек». И отрекается он от власти добровольно, как и Рудольф.

Постоянная интеллектуальная устремленность – главная особенность рудольфинского двора. Здесь работали десятки серьезных ученых, объединившихся в небольшую научную общину, где все знали всех, где переплетались интересы и сталкивались мнения и где все истинные творцы имели доступ к королю.

В представлении рудольфинцев занятия наукой и искусством – это поиски ключей к универсальным истинам, касающимся человека, всей природы, самой вечности: вера в существование и принципиальную познаваемость универсальных истин была непо-

колебимой. Именно эта вера побуждала искать способы прочтения «живых иероглифов», которыми представлялась вся природа и человек; искусство и наука виделись лишь как разные пути в познании единой истины. Пафос такого познания был присущ и художникам, и философам, и людям науки. «Ученость», своеобразная концептуальность были явлениями одного и того же мировоззренческого ряда и в научных системах, и в живописных аллегориях.

Знание, светская мысль в рудольфинской научной общине неотделимы от мистики и оккультизма, так же как оккультизм — от самой «научной» науки. В мышлении рудольфинцев противоречивые начала немыслимы друг без друга, отражаются и преломляются друг в друге, и лишь в синтезе, столь же противоречивом, как и нерасторжимом, составляют совокупную картину. Каждое произведение, отражающее ее, порождение искусства и стихии интеллекта. Интуитивно-художественный образ мироздания был тесно связан в то время с герметическими знаниями. Поэтому неудивительно, что рудольфинцы большое внимание уделяли трудам Парацельса, Агриппы, Кардано, де ла Porta. У Рудольфа было большое собрание герметической, мистической литературы, в частности, трактат немецкого мистика Валентина Вайгеля и манускрипт под характерным названием «Священная гармония». Императору принадлежал экземпляр таинственного трактата «Пикатрикс», посвященного практической магии: изготовление талисманов, основанных на законах астрологии, изложение разнообразных магических рецептов, условия, которые следовало соблюдать при заклинании планетарных духов, с указанием их имен, соответствующих цветов и даже музыкального звучания. По приказу императора в библиотеках монастырей разыскивались мистические христианские сочинения. Рудольфинцы с интересом относились к практике черной и белой магии, алхимии и других оккультных наук. Рудольф и сам проводил различные опыты, и имя Гермеса Трисмегиста была дано ему не просто из придворной лести.

Идеи мистиков II–III вв. н.э., ошеломлявшие гуманистов Ренессанса тем, с какой убежденностью они рисовали завершенную картину мироздания, увиденную глазами мистически познающего Разума, с его иерархией высших и низших сущностей, с особыми законами проникновения духа в материю, стали в конце XVI в. привычными, вошли в обиход тогдашней науки.

Занимаясь традиционными и оккультными науками, импера-

тор и его круг стремились решить универсальные задачи, в первую очередь – вернуть бытию утраченную гармонию. Столь разнообразные методы познания не казались рудольфинцам противоречивыми, ибо знаменитый принцип «Изумрудной таблицы» гласил: «То, что внизу, подобно тому, что вверху, а то, что вверху, подобно тому, что внизу. И все это только для того, чтобы свершить чудо одного-единственного» (цит. по: с. 61).

Но пансофистское упоение единством мира, которое влекло за собой интеллектуализацию художественного творчества и окутывало научное знание поэтической аурой с оттенком мистицизма, не могло длиться вечно. Развивалось новое научное знание, математика и физика постепенно лишались своего натурфилософского флера, чертежи и схемы теснили аллегорические иллюстрации и герметическую символику. Быстро развивалась космография, бывшая в Праге основой научных знаний, складывались новые отрасли наук. Любовь людей XVI в. к путешествиям привела к развитию картографии. Огромный размах получает коллекционирование, описание, каталогизация.

По приказу Рудольфа коллекции металлов, руд, драгоценных камней собирались по всему королевству. Создавались живые коллекции: прекрасные оранжереи, сады, полные редкостных, экзотических растений, сказочные, удивительные зверинцы. У Рудольфа была одна из самых красивых райских птиц, получившая в науке название «*Paradisaea Rudolphi*».

«*Theatrum Mundi*», как он представлялся пражским интеллектуалам, охватывал весь мир – от звезд до трав и насекомых. Нет разрыва в великой цепи: минералы одушевлены, как одухотворена мандрагора. Человек же подвержен воздействию всех сил природы, судьба его переплетена с жизнью остальных существ, среди которых действуют «симпатии» и «антипатии» (это касается живой и неживой природы). Выпасть из этого великого круга невозможно, и, принимая часть, необходимо принять и целое.

Эта система рудольфинского универсума нашла, может быть, самое наглядное выражение в принципе коллекционирования, которого придерживался император. В собирательстве Рудольфа, как в зеркале, отразилось представление о системе мироздания. В его полностью систематизированной, энциклопедически организованной коллекции нашли свое место различные виды природного мира, мира искусства и мира человеческой деятельности.

Ни один европейский монарх того времени не сосредоточивал в своих руках такого огромного количества произведений искусства и драгоценных предметов, как Рудольф II. Среди принадлежавших ему произведений живописи находилось замечательное собрание картин Брейгеля Старшего, которое сегодня украшает Художественно-исторический музей в Вене. В Праге хранилась великолепная коллекция работ Альбрехта Дюрера; картины Корреджо, Тициана, Рафаэля, Кранаха Старшего, Веронезе, Тинторетто, Босха и др.

С уходом из жизни Рудольфа закончилась история последнего ренессансного центра Европы. Наступила уже другая эпоха, с иным, драматическим мироощущением. Наступила эпоха барокко.

С.Г.

Всеволод Сахаров

МАСОНСТВО КАК ИСТОЧНИК И СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ИДЕОЛОГИИ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ*

Культура XVIII в., культура Просвещения, оказалась недостаточной, она не могла стать личной верой, новой нравственностью, мирозерцанием, самобытной философией жизни. Нужно было нечто, чтобы лечить душу и врачевать болезни нравственности. И здесь масонство как явление общеевропейской культуры и практическая этика находит свое место, как и в деле распространения просвещения.

Масонство, изначально исповедующее тотальный интернационализм и идеи равенства, порицает и отрицает любую национальную и сословно-классовую обособленность, с переменным успехом пытается дискредитировать и подменить своими «теневыми структурами» официальную власть феодально-абсолютистского государства. Орден ищет и находит новые негосударственные формы объединения людей, отрицает «вертикальное» подчинение личности верховной власти, высшим сословиям и официальной церкви, создает идейные и организационные основы для «горизонтального» союза единомышленников – «братьев».

Для этого используется так называемое «третье сословие», новая нарождающаяся материальная и духовная сила в старом обществе, угнетенная и скованная «вертикальным» механизмом со-

* Сахаров В. Масонство как источник и составная часть идеологии русской интеллигенции. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/res-cogitans/r6-2009/21436-masonstvo-kak-istochnik-i-sostavnaya-chast-ideologii-russkoy-intelligencii.html>

словного абсолютистского государства. Эта сила в новой военно-феодальной России слаба и малочисленна, но неожиданно обретает сильного союзника в русском дворянстве, которое под влиянием идей Просвещения превращается из военно-служилого сословия в духовную оппозицию верховной власти.

Укреплению этой новой общественной группы способствует петровская Табель о рангах. Начинается скрытое перерождение имперского военно-феодального общества.

В «третьем сословии» оказываются не только купцы, но и писатели, музыканты, актеры, ученые, священники, учителя, чиновники и офицеры – выходцы из народной и буржуазной среды, изначально униженные, лишенные прав и привилегий люди. Именно они явились питательной средой и источником главных кадров тайного масонского общества, а также движущей силой любых антиправительственных заговоров и выступлений. Союз ее с возглавлявшими русское масонство просвещенными, оппозиционно настроенными дворянами и дает то, что вольные каменщики стали именовать «интеллигенцией», т.е. «четвертым», условно говоря, сословием, новой общественное прослойкой.

Нарождающаяся интеллигенция – властительница дум образованного общества – была не нужна и, более того, опасна, изначально враждебна «просвещенному» деспотизму, дворянским привилегиям, официальной идеологии и официальной церкви. Она сразу противопоставила всему этому знаменитую масонскую идею вольности, равенства и братства. Однако в этой передовой идее равенства таилась некая сатанинская гордость, ибо с ее помощью «водители» масонской «толпы» хотели создать новую правящую элиту. Власти абсолютного монарха, высшего духовенства и дворянства противопоставлялось основанное на новых законах господство духовной элиты, правление сильных одаренных личностей, «водителей толпы», обладающих высшим и тайным знанием.

Веру сменяет торжествующий разум, признавший самоценность чувств и души. В царство такого духовно облагороженного, гуманного разума объединенные и освобожденные народы может привести лишь новая духовная и общественная сила – интеллигенция. А формирует и контролирует эту немалую умственную власть орден вольных каменщиков.

Именно русские масоны XVIII в. создали основы отечественной интеллигентской мифологии. Знаменитая мысль Руссо об об-

щественном договоре между народом и властью, взятый из орденового катехизиса лозунг «Свобода, равенство и братство или смерть», идеи гражданского и правового общества, даже само понятие «Конституция» (так именовался свод масонских правил) как свод обязательных для власти, народа и личности основных законов — все это изделия масонской мысли.

Одну из первых наших конституций написали для возведенной ими на престол Екатерины II наместный мастер ордена Н.И. Панин и его друг и единомышленник Денис Фонвизин, за чем неизбежно последовали гонения императрицы на непрощенных юристов и последующий разгром русского масонства с заключением Н.И. Новикова в Шлиссельбургскую крепость и конфискацией и сожжением масонских книг и архивов.

Масоны в Российской империи 80-х годов XVIII в. стали серьезной политической, экономической и культурной проблемой для правящего класса. Тем более что лучшие силы этого класса очутились «вдруг» в ложах, которые умело использовали для увеличения своей и без того огромной власти. Нарушались привычные сословные представления, ступени подчинения и политические связи. Рождалась новая иерархия тайного влияния, целей и интересов, невидимых ступеней, рычагов и пружин закулисного властного механизма. Рядом с практически безграничной материальной силой самодержавной монархии и ее военно-феодалного колоссального государства, где даже церковь и религия всегда были в полном подчинении и играли роль служебную, неожиданно появилась «третья сила», независимая духовная власть, опиравшаяся на мнения рождавшегося образованного общества.

Т.А. Фетисова

Е.В. Щербакова

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ В КУЛЬТУРПРОЕКТАХ НИЦШЕ И ВАГНЕРА*

Ницше и Вагнер – фигуры переходные от романтики к декадансу эпохи, стремившиеся к созданию большого стиля с целью преобразования немецкой и – шире – общечеловеческой культуры. Оба олицетворяли переходные эпохи: Вагнер как творческая личность вырос на плечах «Молодой Германии» и младогегельянцев, Ницше – прежде всего на Вагнере и Шопенгауэре. К. Лёвит пишет, что Ницше «представлял собой “переход” и “закат”, так что даже в греческом бытии он признавал уже не экзистирующую домашность и чувство пластического, а только трагический пафос и дух музыки, внушенный ему новаторством Вагнера» (цит. по: с. 245).

Основные проблемы, поднятые и Вагнером, и попавшим в орбиту его идейно-художественного воздействия Ницше, – музыка, миф и трагедия. Целью обоих было создание нового великого искусства – искусства, сопоставимого по силе религиозного воздействия на общество греческой трагедии. Недолгая «звездная дружба» мыслителей сменилась десятилетиями разрыва. Известно, что среди философов именно Ницше феномен Вагнера заставил не раз воздвигать «критические леса»: свидетельство этому – трактаты «Рождение трагедии из духа музыки» (1872)¹, и «Рихард Вагнер в

* *Щербакова Е.В.* Проблема соотношения слова и музыки в культурпроектах Ницше и Вагнера // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 245–250.

¹ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. – Режим доступа: http://karraba.com/rozhdenie-tragedii_iz-deha-muzyiki

Байрейте» (1876)¹, и «Казус Вагнер» (1888)², и «Ницше contra Вагнер» (1888)³. Кроме того, имя Вагнера красной нитью проходит через все творчество философа. Шпенглер считал, что Вагнер как друг и великий современник был необходим для философского становления Ницше в качестве точки опоры (поздний Ницше называет Вагнера единственным, кто понял что-то в нем и его книгах).

К. Ясперс видит происхождение оригинального способа философствования Ницше в трех аспектах: в ходе его духовного развития, в его дружеских отношениях и в его болезни. При этом Вагнера Ясперс называет «судьбой» Ницше.

Вагнер же упоминал о Ницше достаточно завуалированно. Защищая Ницше в период атаки Виламовица – Мёлендорфа на «Рождение трагедии из духа музыки» он говорит, что выяснение природы немецкой образованности может стать задачей всей жизни незаурядного человека, каким он считает Ницше – представителя сурового глубокомышля немецкого духа.

В расколе дружбы Ницше и Вагнера есть немало личных причин, большинство из которых производны от авторитарности и эгоцентризма последнего. Но будь эти причины основными, столь глубокий мыслитель как Хайдеггер никогда не определил бы разрыв их отношений и последующее противостояние Ницше Вагнеру как «необходимость нашей истории», а Шпенглер не назвал бы этот разрыв «последним событием немецкого духа, на котором лежит величие» (цит. по: с. 246).

В создании своих культурпроектов и Вагнер и Ницше опирались на соединивший слово и музыку жанр греческой трагедии. Феномен Вагнера был воспринят образованными умами Европы как воплощение провозглашенной Гегелем в «Феноменологии духа» «художественной религии». Именно деятельность Вагнера выделила театр как культурную мифологию и пространственный организм из всех сфер общественного строительства Германии. Элитарную по происхождению оперу Вагнер сделал массовым искусством. Вагнер пытается обновить искусство на основе театра,

¹ *Ницше Ф.* Несвоевременные размышления: Рихард Вагнер в Байрейте. – Режим доступа: http://nicshe.net/vagner_baurete.php

² *Ницше Ф.* Казус Вагнер. – Режим доступа: <http://www.wagner.54/node/170>

³ *Ницше Ф.* Ницше contra Вагнер. – Режим доступа: http://royallib.com/book/nitsshe_fridrih/nitsshe_contra

так как это единственный вид искусства, который еще приводит массу в возбуждение; «он открыл немецкий дух вопреки романскому» (цит. по: с. 247).

Уже в начале 1860-х годов, до знакомства с трактатом Вагнера «Опера и драма»¹, содержащим детали плана реформации оперы, Ницше представлял себе общее содержание идей Вагнера, о чем свидетельствует упоминание последнего в письмах и заметках этого периода. Античность, служившая художественным образцом для Вагнера, была глубоко созвучна Ницше. Юность последнего прошла в классической гимназии Пфорта, образовательным идеалом которой, наряду с религиозным воспитанием, была «подготовка к ученой профессии по всем предметам гимназического цикла... через изучение древних классических языков» (цит. по: с. 247). Греческие и римские авторы воспринимались Ницше как писатели-композиторы, рассчитывавшие на ораторское звучание своих текстов или пение их. Для Ницше это было одним из объяснений силы и отточенности их литературного слога.

В рассуждениях Ф. Ницше о трагедиях Софокла (1864) уже звучит мысль о переключке между хорами в трагедиях Эсхила и Софокла и произведениями искусства будущего новейшей музыкальной школы. Здесь, еще до знакомства с произведениями Вагнера и Шопенгауэра, в еще не оформившейся терминологии присутствует центральная дихотомия «Рождение трагедии из духа музыки». Знаток Античности, Ницше верил в литературно-музыкальное единство подлинного искусства, преображающего народ и в силу этого имеющего государственное значение. Годы творческого становления Ницше связаны с Франко-прусской войной, в результате которой возникла сильная Германская империя. Военно-политическое объединение Германии выдвинуло требование единой национальной культуры. Базисом этого требования стала идущая от немецкого Просвещения тенденция создания культуры, продолжающей героико-трагическую культуру Древней Греции. По этому поводу Ницше пишет: «То единство, к которому мы стремимся, и стремимся с большей страстностью, чем к политическому объединению, есть *немецкое единство, единство немецкого духа и жизни, основанное на устранении противополож-*

¹ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/Izbr/Izbr_i.htm

ности между формой и содержанием, внутренним миром и условностью» (цит. по: с. 248).

В 1870-е годы он видел в филологии, а позднее – в философии – рычаг для изменения положения вещей в немецкой культуре. «Та немецкая культура, в будущее которой здесь верят, – культура богатств, внешнего лоска и благовоспитанной симуляции, – это самый враждебный антипод той немецкой культуры, в которую верю я», – сказано в третьем «Несвоевременном размышлении» (цит. по: с. 248). Соединившая слово и музыку Античность как фундаментальный базис исследований немецких филологов не может, как считает Ницше, изменить общество в целом в связи с поверхностностью массового сознания, «но в деле создания величайших умов Античность сильна как никогда. Гёте как немецкий поэт-филолог, Вагнер как еще более высокая ступень» (цит. по: с. 248).

То, что Ницше ставит музыканта и писателя Вагнера выше писателя и поэта Гёте, в данном случае, безусловно, вытекает из отмеченного еще А.Ф. Лосевым желания Ницше трансплантировать Античность на романтическую почву. Ницше считает необходимым «изучать только *образцовую* античность, как изучают *образцового человека*, т.е. в меру понимания подражая», а высшей формой образцового называет «*преодоление образа*» (цит. по: с. 249). В стремлении к росту немецкой культуры ему близка проблема соотношения романского и германского начал, поставленная в работах Фихте и Вагнера. Вагнер полагал, что Германию не затронули процессы разложения христианской культуры, и поэтому эта страна, свободная от воздействия «романского духа», имеет шансы создать «музыку будущего», в своей идейной основе производную от греческой драмы. Ницше также говорит о невозможности реконструкции Античности и необходимости создания новой культуры, в основе которой должны лежать новые ценности, требующие нового художественного языка. Ницше дает свое определение культуры: «Культура есть прежде всего единство художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа» (цит. по: с. 249). В политически сильной и экономически процветающей Германии Ницше такой оригинальной культуры не находит и, апеллируя к Гёте, ставит проблему соотношения культуры и варварства на национальной почве: «Многознание же и ученость не являются ни необходимым средством культуры, ни ее признаком, а если понадобится, то прекрасно уживаются и с противоположностью куль-

116

туры – варварством, т.е. отсутствием стиля или хаотической мешаниной всех стилей» (цит. по: с. 249).

П. Слотердайк обоснованно констатирует, что в отличие от Вагнера, постоянно саморасширявшегося в своем развитии от композитора-бунтаря до композитора-реформатора культуры, «Ницше – как филолог и человек слов – должен был ограничить весь спектр своих импульсов пространством письма»¹. Двойственная музыкально-теоретическая природа его дарования, получив импульс к развитию от встречи с Вагнером, позволила в полной мере выразить «тончайшее восприятие современных резонансов античности, метафорического содержания музыки и трагического одиночества великой музыки»².

Э.Ж.

¹ Слотердайк П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше // *Ницше Ф. Рождение трагедии*. – М.: Ad Marginem, 2001. – С. 558.

² Там же. – С. 560.

Олег Ивик

ЕГИПЕТ: СВАДЬБЫ, КОТОРЫХ НЕ БЫЛО*

Самый, наверное, древний на свете текст, в котором говорится о браке, был создан в Египте в третьем тысячелетии до нашей эры. Это – «Поучения Птахотепа», мудреца, жившего в эпоху Древнего царства. Там говорится:

«Если ты человек высокого положения, тебе следует завести свой дом и любить свою жену, как это подобает. Наполняй ее желудок и одевай ее тело; покрывай ее кожу маслом. Пусть ее сердце радуется все время, пока ты жив, она – плодородное поле для своего господина. Ты не должен спорить с ней в суде; не выводи ее из себя. Делись с ней тем, что выпадет на твою долю; это надолго сохранит ее в твоём доме».

Это – советы для человека «высокого положения». Советов для простолюдина не сохранилось, да их, наверное, и не было. Но поскольку дело между супругами могло дойти и до суда, ссориться с женами египтянам – ни знатым, ни безродным – не стоило. Египетский брачный контракт, как правило, предусматривал раздельное владение имуществом. В случае развода одна треть из всего, что супруги нажили вместе, по закону доставалась жене.

Брачные контракты передавались на утверждение *джати* – наместнику фараона, исполнявшему по совместительству роль судьи. Джати следил, чтобы в контракте определялись обязанности мужа по содержанию супруги и было подробно описано приданое жены (на случай возможного развода). Разводы в Египте случались, а во времена Нового царства их инициатором могла выступить

* *Ивик О.* Египет: Свадьбы, которых не было // *Ивик О.* История свадеб. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=218404&p=1>

пить и женщина. Впрочем, для этого ей требовались определенные причины.

Побои мужа не могли стать причиной развода: по египетским законам муж имел право бить свою жену. Однако если он «украшал» супругу «избыточными» с точки зрения закона синяками, жена могла обратиться в суд и потребовать телесного наказания для мужа (при повторном нарушении – до ста палочных ударов). При этом муж лишался права на совместно приобретенное имущество. Не исключено, что египтянки специально провоцировали надоевших им мужей. Два раза перетерпев побои, жена могла не только насладиться законной мстью, но и стать единственной и полновластной госпожой в доме. Впрочем, надо полагать, что мужья знали законы не хуже жен и старались не слишком распускать руки, они боялись понапрасну раздражать своих благоверных. Недаром в «Поучении Птахотепа» мужу советуют «не выводить жену из себя». Через тысячу лет после Птахотепа эту же тему продолжает в своих поучениях другой египетский мудрец: «Не обременяй жену опекой, если ты знаешь, что она в полном здравии; не говори ей: “Где это? Принеси это нам!” – когда она положила эту вещь в удобное место. Побольше молчи и наблюдай...»

«Побольше молчи!».. Все цивилизации мира адресуют этот призыв к женам, и только египтяне – к мужьям.

Мы много знаем о жизни египтян, но, как ни странно, о египетских свадьбах нам не известно почти ничего. Такое впечатление, что египетские браки совершались «на небесах» и никакими земными церемониями, ни религиозными, ни светскими, не составлялись. И свадебного пира, судя по всему, тоже не было. По крайней мере, мы о нем не знаем... Вероятно, египтяне были слишком озабочены приготовлениями к загробной жизни. Ведь похороны были дверями в вечность, а свадьба – лишь в недолгое семейное счастье. Разводы в Египте нередко случались, и надоевшую супругу тащить с собой в лучший мир было совсем необязательно.

А может, игнорируя свадебные торжества, египтяне следовали примеру своих божественных покровителей? Ведь важнейшие божеества египетского пантеона, супруги Исида и Осирис, никакой свадьбы не играли. Боги-близнецы сочетались браком в утробе матери, богини неба Нут, еще до своего рождения.

Судя по всему, брачная церемония у египтян сводилась к подписанию контракта и к переезду жены с приданным в дом мужа. Единственным ритуалом, о котором мы знаем, был обмен браслетами (а позднее – железными кольцами).

Даже фараоны не устраивали своим отпрыскам пышных свадеб. В «Романе о Сатни-Хаэмуасе» фараон, решивший выдать замуж свою дочь Ахури за своего же сына Неферкаптаха, отдает по этому поводу самое лаконичное приказание: «Пусть приведут Ахури в дом Неферкаптаха этой же ночью! И пусть принесут с ней превосходные дары!» Что и было исполнено. Потом новобрачная вспоминала: «Они привели меня, как супругу, в дом Неферкаптаха. Фараон повелел, чтобы мне доставили красивое богатое приданое золотом и серебром, и все люди царского дома мне его преподнесли».

Скромно по нашим сегодняшним меркам. Но зато фараон в этом романе разрешил своим детям то, что очень редко позволялось в правящих семействах: брак по любви. Сначала венценосный отец намеревался выдать дочку за одного военачальника, а сына – женить на дочери другого. Но увидев, что дети любят друг друга чистой любовью (то, что они были при этом братом и сестрой, в Египте никого особенно не удивляло), отец пошел навстречу влюбленным.

В египетской литературе есть еще одно занятное описание царского брака. В сказке «Обреченный царевич», записанной в период Нового царства, говорится, что некий сын фараона отправился странствовать по миру. Когда он дошел до Нахарины (египетское название государства Митанни в Междуречье), то узнал, что правитель этой страны решил отдать свою дочь в жены тому, кто сумеет допрыгнуть до ее окна. Поскольку окно невесты «было удалено от земли на семьдесят локтей», толпа женихов вот уже три месяца проводила время в непрерывных прыжках. Кстати, головы им, в отличие от европейских аналогов этой сказки, никто не рубил, и юноши мирно, хотя и бесплодно, прыгали под окном у невесты. Сын фараона, естественно, оказался победителем в этом соревновании и женился на принцессе.

В другой египетской сказке «Фараон и вор» рассказывается, как выдавал свою дочь замуж фараон Рампсинит (его ассоциируют с Рамзесом II или IV). Рампсинит скопил несметные богатства и приказал зодчему выстроить специальное здание для их хранения.

Зодчий исполнил повеление фараона, но вмонтировал в одну из стен камень, который не был скреплен с остальными. Умирая, он поделился своей хитростью с сыновьями. Братья начали наведываться в сокровищницу, минуя стоявшую у дверей стражу. В конце концов фараон заметил недостачу и приказал поставить в сокровищнице капканы. Старший брат угодил в капкан и погиб, но младшему удалось спастись самому и унести голову брата, а потом, что было немаловажно для его посмертной судьбы, хитростью отнять у царской стражи и тело.

Тогда фараон тоже решил пойти на хитрость. Он объявил, что отдаст свою дочь в жены самому ловкому из пройдох и обманщиков Египта. Младший брат клюнул на приманку. Он явился к царевне и рассказал о том, как ограбил сокровищницу фараона, вызволил из темницы тело брата и опозорил стражу. Царевна, наученная фараоном, попросила у юноши его руку. Вести жениха она собиралась отнюдь не к брачному ложу, а в темницу. Но хитрец подsunул девушке отрубленную руку мумии и, пока та разбиралась и визжала от страха, был таков.

Эта проделка пришлась по вкусу фараону, и он издал новый указ: хитрому вору даровалось прощение и предлагалось действительно взять в жены царевну. Что тот и сделал.

Впрочем, это – литература. А как в действительности вступали в брак фараоны и их дети?

У фараона обыкновенно была одна главная жена, носившая титул «Великой царской супруги». Эта жена очень часто была родной или единокровной сестрой фараона, причем старшей сестрой. Именно брак с нею, старшей дочерью предыдущего царя, порой и давал власть царю следующему. Конечно, такая процедура передачи власти случалась, если только у предшествующего фараона не было сына от главной жены. Тогда он передавал власть одному из побочных сыновей, женив его на своей дочери-наследнице.

Но даже если вопросы преемственности власти перед фараоном не стояли, брак с сестрами и даже с собственными дочерьми был для него делом обычным. Множество женщин, окружавших юного фараона, приходились ему сестрами. Помимо главной жены у его отца-фараона было еще несколько второстепенных, но тоже законных жен, не говоря уж о наложницах, тоже имевших вполне официальный статус. И у всех рождались дети, в том числе дочери.

Рамзес II за годы своего правления сменил пять главных жен. Он царствовал 67 лет и у него родилось 162 ребенка. Одна из его дочерей стала его женой. Рамзес II известен редким по тем временам дипломатическим браком. Он заключил его с хеттской царевной, которую возвел в ранг «Великой царской супруги».

Вообще египетские фараоны редко вступали в дипломатические браки, ведь ни одно из соседних государств просто «не дотягивало» до Египта по уровню своей значимости. И фараоны не снисходили до дочерей их властителей. А уж отдать на эти задворки египетскую принцессу и вовсе было немыслимо – разве что дочь от наложницы... Может быть, потому и женились фараоны на своих любимых дочерях, потому и отдавали их за своих же сыновей, что не видели рядом равных по статусу женихов... Хетты – другое дело. Их держава одно время была серьезным соперником египтян в борьбе за власть над Азией. Рамзес II подписал с Хаттусилисом III мирный договор, но пограничные стычки продолжались. И тогда миролюбивый Хаттусилис собрал приличное приданое, снарядил свою дочку и отправил Рамзесу письмо, поставив его перед фактом: царственная невеста во главе каравана с сокровищами едет, «чтобы удовлетворить сердце повелителя Двух земель».

Фараон отправился на границу для встречи с невестой. Летописец пишет: «Она была прекрасна в глазах его величества, и он полюбил ее больше всего на свете». Хеттская царевна получила титул «Великой царской супруги»

Фараоны, помимо браков политических или, что случалось чаще, династических вступали и в браки по любви. Ярчайший пример тому – брак Аменхотепа III и дочери жреца Ти, от этого союза родился великий религиозный реформатор Эхнатон. Аменхотеп III оставил бы след в истории, даже не будь он отцом Эхнатона. Во-первых, Аменхотеп III известен своей исключительно миролюбивой политикой: он практически не вел войн, даже традиционных карательных операций в Сирии. Во-вторых, он очень много строил. До сегодняшнего дня дошли две его гигантские статуи на западном берегу Нила – колоссы Мемнона. У ног южной статуи расположилась маленькая фигурка жены Аменхотепа Ти. Такой масштаб был привычен для Египта: величие фараона подчеркивалось величиной его статуй.

С.Г.

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

О.В. Прокуденкова

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ П. МИЛЮКОВА*

Зарождение культурологических идей П.Н. Милюкова по времени совпало с последним десятилетием XIX в., когда в отечественной науке активно формировались новые направления социогуманитарного знания, возникали научные течения и школы, опирающиеся на новые философские идеи и методологические разработки. Российская наука активно осваивала западноевропейские достижения, стремясь приложить наиболее плодотворные идеи к той проблематике, которая вышла на первый план благодаря многолетней дискуссии славянофилов и западников, – к вопросам объяснения культурно-исторического своеобразия России.

Эта задача далеко не сразу приобрела в отечественной науке свои отчетливые культурологические очертания. Различные проблемные аспекты этой задачи формировались как предметы исследования в конкретных дисциплинах. Именно русские историки, филологи, антропологи, лингвисты, правоведы, преподававшие в университетах Москвы, Петербурга, Казани, Киева, первые приступили к теоретическому изучению той проблематики, которая впоследствии и составила в своей совокупности основу концептуального осмысления истории русской культуры.

Идейные и методологические принципы были различны у за-

* Прокуденкова О.В. Историко-культурологические идеи П. Милюкова // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 185–191.

чинателей отечественной науки о культуре. Эти различия определялись не только научно-теоретической позицией, но и той общественно-политической ориентацией, которой придерживался тот или иной мыслитель во взгляде на корневую для русских культурологов проблему – что есть Россия в ее отношении к Европе?

П.Н. Милюкова отличало изначальное стремление к самостоятельному поиску теоретического подхода в осмыслении историко-культурной проблематики, поэтому значительное место в научном наследии П.Н. Милюкова занимают труды, посвященные истории русской культуры. Без преувеличения можно сказать, что он стоял у истоков отечественной культурологии, ибо именно П.Н. Милюковым культура, «культурная история», были выделены в самостоятельный предмет исследования, образующий отдельную отрасль социогуманитарных наук.

Разрабатывая концепцию развития русской культуры, П.Н. Милюков оказался в эпицентре научной дискуссии о культурно-историческом соотношении России и Европы, восходившей к спору славянофилов и западников и продлившейся в научных поисках московской исторической школы, в геополитических конструкциях евразийцев.

Одной из центральных методологических парадигм изучения процессов развития общества в социогуманитарном значении конца XIX в. была теория позитивизма. Знакомство П.Н. Милюкова с методологией исторического познания позитивизма определило его научно-теоретические и методологические предпочтения, которым он остался верен до конца жизни. Милюковым были приняты основные идеи позитивизма: закономерность культурно-исторического процесса, прогрессивная направленность истории культуры.

Свои идеи относительно развития историко-культурного процесса в России П.Н. Милюков сформулировал в своей магистерской диссертации «Государственное хозяйство России в первой четверти XVIII столетия и реформа Петра Великого», которую представил к защите в 1892 г.

Уже в этой работе П.Н. Милюков обозначил свою позицию относительно дискуссии 40–70-х годов XIX в. между западниками и славянофилами. Суть этой позиции заключалась в принципиально ином, нежели у каждой из дискутировавших сторон, подходе к анализу целого ряда итогов развития отечественной культуры. Так, Милюков утверждал, что европеизация российского общества и

русской культуры не есть следствие волюнтаристического заимствования западных образцов, а является результатом закономерной эволюции, одинаковой для России и Европы, но вынужденно затормозившейся в Отечестве по ряду причин.

Из этого теоретико-методологического тезиса вытекали новые оценки Петровских реформ, которые рассматривались П.Н. Милюковым как закономерный результат предшествующего хода историко-культурного развития. Соответственно он полагал, что Петр I, будучи незаурядным государем, ускорил приближение к этим результатам, но категорически отвергал прежнюю точку зрения, согласно которой реформы были всецело обусловлены личностью Петра I.

Как исследователь П.Н. Милюков заявляет о себе публикацией начальных разделов главного историко-культурологического труда «Очерков по истории русской культуры»¹ в журнале «Мир божий» с 1896 г. Всего до революции было семь изданий: с 1896 по 1918 г.

В предисловии к дореволюционным изданиям «Очерков по истории русской культуры» автор подробно изложил свое понимание задач исторической науки, обозначил основные доминанты изучения культурно-исторического процесса: выявление закономерности эволюционного развития природы, национального своеобразия и оценки роли личности в истории. В эмигрантском издании во введении к «Очеркам» П.Н. Милюков оговаривает свои позиции и особенно четко формулирует свое понимание развития национального самосознания, причины формирования которого он напрямую связывает с особенностями становления государственной власти в России.

Главной отличительной чертой «Очерков» можно назвать выделенный ученым предмет исследования – культурную историю. Он полагал, что долгое время предметом истории была история «вождей», т.е. внешняя канва исторического прочтения, что не соответствует истинному предмету исследования. Он принципиально не считал возможным объяснять «культурную историю» с опорой на какой-либо один фактор и тем самым сводить ее только к одному – социальному, экономическому или духовному компо-

¹ Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1896–1903.

ненту. Разворачивая свою культурологическую позицию, П.Н. Милюков придерживался проблемно-тематического принципа, опираясь и на генетический, и на сравнительно-исторический методы.

В истории культуры, по мнению Милюкова, важен не вопрос хронологии, а выявления специфических проблемных зон, маркирующих собой пути развития культурно-исторического процесса.

Отличительной чертой его теоретико-методологической позиции выступает синтез конкретных подходов и методов, принятых различными направлениями этой школы.

Именно с таким теоретико-методологическим инструментарием П.Н. Милюков и приступил к исследованию истории русской культуры, выделив ее в самостоятельный предмет изучения. Его интересовали в первую очередь те проблемы и переломные пункты в истории русской культуры, анализ которых позволял объяснить своеобразие пути России как один из вариантов национального культурно-исторического развития в общеевропейской эволюции. Для русской историографии конца XIX в. было весьма характерно обращение к вопросу о соотношении общего и особенного в русской истории, т.е. попытка рассмотрения исторического прошлого страны с позиции гегелевской философии истории. По сути дела, именно об этом спорили западники и славянофилы, именно на этот вопрос пытались дать свои ответы Н.Я. Данилевский, К.Н. Леонтьев. Тем же занимался и С.М. Соловьёв, пытаясь выявить отличительные черты развития западноевропейских и российского обществ, в первую очередь, в тех географических особенностях, которые повлияли на становление культур Запада и России.

Милюков разделял точку зрения С.М. Соловьёва, соглашаясь, что природная среда, на базе которой формируется культура, выступает важным фактором, во многом предопределяющим культурное своеобразие.

Соглашался он с С.М. Соловьёвым и в том, что плотность населения обуславливает собой появление определенной социальной специфики. В своем исследовании П.Н. Милюков воспроизводит идею Соловьёва о малой плотности населения России, которая вполне определенным образом повлияла на формирование русского общества – она стала причиной задержки натурального хозяйства и поздней капитализации России, что усилило государственно-административный аппарат.

В «Очерках по истории русской культуры» отчетливо прослеживается и влияние «государственнического» крыла московской исторической школы на решение вопроса о соотношении общего и особенного в эволюции России. «Государственники» утверждали, что возникновение централизованного государства в западноевропейских странах явилось важнейшим этапом длительного органического процесса эволюции и институализации социально-экономических отношений, а в России реализовалась обратная ситуация развития общества и экономики. П.Н. Милюков обогатил этот теоретический тезис обширным культурно-историческим содержанием.

Формируясь в рамках историографической традиции московской исторической школы и в русле характерных для последних десятилетий XIX в. дискуссий по вопросам методологии исторического познания, П.Н. Милюков тем не менее создал свою собственную концепцию, отличавшую его вклад от достижений предшественников. Выделив в качестве предмета исследования «культурную историю», которая в его представлении охватывает собой всю совокупность жизни общества, проявляющуюся в экономическом, социальном, государственном, религиозном, интеллектуально-нравственном и эстетическом аспектах, а соответственно – и в совокупности факторов, обуславливающих их развитие, П.Н. Милюков отвергает монистическое понимание такого сложного процесса, как культурное развитие, утверждая равную степень влияния всех их на эволюцию культуры.

П.Н. Милюков устанавливает определенную иерархию аспектов в объяснении культурного развития, которое, по его мнению, испытывает сильнейшую зависимость от географической среды, соседства других народов и государств. Такой подход к объяснению «культурной истории» в значительной степени характеризует своеобразие и новизну культурологической концепции П.Н. Милюкова.

Он последовательно подвергал критике приращение какому-либо фактору определяющего значения в развитии общества, что вполне соответствовало позитивистской методологии, акцентировавшей многофакторность рассмотрения истории культуры любой страны.

Именно поэтому он на начальном этапе исследования развития русской культуры не считал необходимым выделять географию

ческую среду как отдельную проблему учения. Глава о «месторазвитии русской культуры» появилась как отдельно выделенная часть только в последнем издании «Очерков», выпущенном в Париже в 1937 г. П.Н. Милуков пояснял, что только к концу XIX–началу XX в. были накоплены знания, позволяющие обосновать «причинную связь между природой данного месторазвития и поселившимся в нем человеческим обществом» (цит. по: с. 190).

В современной российской науке термин «месторазвитие», впервые сформулированный в рамках философии евразийцев, в самом общем виде означает качественное влияние географического фактора – ландшафта, окружающей среды – на исторические события, культуру, социальные и политические системы этносов. В отечественной исторической науке евразийство одно из немногих направлений, которое объясняет своеобразие, основываясь на цивилизационном подходе, где важнейшим фактором выступает «месторазвитие» страны.

Положив в основу своего культурно-исторического анализа и геополитических спекуляций концептуальное представление о месторазвитии, евразийцы предприняли попытку исследования отечественной культуры вне бытовавших прежде историографических схем. Они радикально отвергали европоцентристский шаблон рассмотрения русской культуры как периферийной относительно западноевропейских культур. В их рассуждениях история России, ее культура представляли как независимые от Западной Европы, ибо Россия – это особый географический и культурно-исторический мир, принадлежавший одновременно и Европе и Азии. Такое культурное пространство и получило в их интерпретации название «Евразия».

Милуков же, будучи последовательным сторонником идеи общности культурно-исторического развития России и Европы, считал употребление термина «Евразия» для обозначения культурно-исторического явления категорически недопустимым. Но в то же время он допускал его применение для описания географического пространства России.

Из различия понимания того, что собой представляет Россия – часть ли европейского культурно-исторического мира или абсолютно обособленную территорию, не связанную ни культурно, ни исторически с Европой, – и возникает полемика между Милуковым и евразийцами. И для евразийцев и для П.Н. Милукова этот

вопрос оставался ключевым не только в мировоззренческом отношении, но и в методологическом аспекте, определяющем принципиальное несовпадение подходов к культуре.

В рассмотрении истории культуры, по мнению П.Н. Милюкова, важны не вопросы формальной хронологии, а выявление специфических проблемных зон, маркирующих собой пути развития культурно-исторического процесса. Этот принцип отчетливо свидетельствует о том, что в своем исследовании истории культуры П.Н. Милюков, вплотную подойдя к разработке теории культуры как таковой, выступал по преимуществу культурологом, а не только представителем исторической науки.

Э.Ж.

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

ИССЛЕДОВАТЕЛИ ДРЕВНЕЙ МИФОЛОГИИ И КУЛЬТУРЫ

Обзор

Литературовед и переводчик Сергей Сергеевич Аверинцев (1937–2014) окончил филологический факультет МГУ в 1961 г. Он является исследователем истории позднеантичной и средневековой литературы, автором работ о Плутархе, о поэтике ранневизантийской литературы, о древнерусском искусстве и др. С.С. Аверинцеву принадлежат также стихотворные и прозаические переводы из творений Плутарха, Платона, писателей Средневековья, немецких авторов XIX и XX вв.

В статье о проблемах мифологии, напечатанной в «Краткой литературной энциклопедии», С.С. Аверинцев следующим образом характеризует понятие мифа: «Создания коллективной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне рациональными» (1, с. 876). При этом Аверинцев полагает, что изучение мифов затруднено, поскольку определение границ мифологии в науке «еще не вполне установилось» (там же). Однако ученый считает, что ценный анализ ряда проблем мифологии дали К.Г. Юнг, Э. Кассирер, А.Ф. Лосев, А.М. Пятигорский, Д.М. Сегалов.

Говоря о мифах в художественной литературе, С.С. Аверинцев рассматривает, в частности, «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, трагедию «Персы» Эсхила, «Метаморфозы» Овидия, «Фьезоланские нимфы» Дж. Боккаччо, «Триумф Вакха и Ариадны» Лоренцо Медичи и др. Он также показывает, какие элементы христианской мифологии содержатся в Библии, в творчестве Данте Алигьери, во

второй части «Фауста» И.В. Гёте, в поэзии Гёльдерлина, в «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, в работах молодого Николая Васильевича Гоголя. С.С. Аверинцев пишет, что романтизм в литературе мифологизирует быт (например, Эмиль Золя). Психологизм и фрейдизм также содержат мифологизацию житейской прозы.

В заключительной части статьи автор утверждает, что «мифологические модели отнюдь не рискуют потерять свою ценность и притягательность для творцов современной литературы» (1, с. 881).

Историк, писатель и педагог Николай Альбертович Кун (1877–1940) окончил в 1903 г. историко-филологический факультет МГУ. Затем он преподавал и читал лекции в Твери, в Москве, в Берлине и в Риме. В 1920 г. Н.А. Кун становится профессором факультета общественных наук МГУ, а с 1935 г. является профессором МИФЛИ.

Н.А. Кун написал несколько сотен статей и ряд книг: «Сказки африканских народов» (1910), «Магомет и магометанство» (1915), «Италия в 1914 г.» (1915), «Сказки цыган» (2 тома, 1921 и 1922 гг.), «Первобытная религия» (1922) и др. Наибольшей известностью пользуется сборник Н.А. Куна «Легенды и мифы Древней Греции», создававшийся им с 1914 г. и впервые вышедшей в свет в 1922 г.

Книга вначале называлась «Что рассказывали древние греки и римляне о своих богах и героях». Под таким названием она выходила в 1922, 1937 и 1940 гг. После кончины Николая Альбертовича Куна, последовавшей 28 декабря 1940 г., сборник был издан со сделанными автором в конце жизни изменениями и с новым названием – «Легенды и мифы Древней Греции». Работа переведена на множество языков мира и имеется в домах, где собирают книги.

Это сочинение Н.А. Куна состоит из двух частей: «Боги и герои» и «Древнегреческий эпос». В первой части раздел «Боги» прежде всего излагает историю происхождения мира и богов. Весь мир и бессмертные боги, пишет Н.А. Кун, возникли из безграничного Хаоса. Из него же произошла богиня Земли – Гейя и родилась Любовь – Эрос. Бесконечный Хаос породил и вечный Мрак – Эреб, и темную Ночь – Нокту. От Ночи и Мрака произошли вечный Свет – Эфир и радостный, светлый День – Гемера. Земля создала голубое Небо – Уран. Ночь и День стали сменять друг друга.

Мифы о богах рассказаны Куном по поэме Гесиода «Труды и дни», по трагедиям Эсхила «Прикованный Прометей» и «Молящие о защите», по поэме Овидия «Метаморфозы» и по поэмам Гомера «Илиада» и «Одиссея». Истории о величайшем герое Греции Геракле изложены у Н.А. Куна по трагедиям Еврипида и Софокла.

Для раздела «Древнегреческий эпос» Н.А. Кун взял тексты Аполлона Родосского, Пиндара, Овидия, Еврипида, Софокла, Вергилия, Гомера и Эсхила.

Автор предисловия к изданию 1957 г., доцент А.Г. Бокщанин, пишет, что «знакомство с содержанием древнегреческих мифов не только расширяет кругозор специалистов историков, филологов, искусствоведов и всех вообще работников культурного фронта, но дает одновременно и художественное эстетическое удовольствие читателю» (2, с. 14).

Журнал «Новое время» в 2015 г. опубликовал статью историка и археолога, доктора исторических наук Владимира Петрухина о легендах и мифах Киевской Руси и о князе новгородском и киевском Владимире I (?–1015), которого в былинах постоянно именуют Красным Солнышком. Согласно Повести временных лет князь Владимир первым сформулировал идеи о «русском пьянстве» и о государственном антисемитизме.

В 989 г. Владимир I низверг идолов в Киеве и повелел загнать в воду всех киевлян, чтобы они приняли крещение (3, с. 63). Летопись сообщает, что киевляне с радостью восприняли крещение. Однако критики летописных сказаний считали, что в действительности христианизация была только поверхностной, а вера у людей в Киеве якобы оставалась языческой.

Владимир Петрухин полагает, что в действительности все было иначе. Ведь археологи говорят об изменении похоронного обряда в Киевской Руси. Дело в том, что умерших стали хоронить в могилах с лицами, обращенными на Восток, откуда дескать придет «эсхатологический судия». Представители современной археологии верят в то, что «единая религия, единый закон с письменностью в XI веке создают единый народ. Это народ, который воспринял имя Русь, бывшее обозначением княжеской дружины. Возникли русский народ и русская культура как культура христианская» (3, с. 63).

Что касается понятия «Киевская Русь», пишет В. Петрухин, то этот идеографический фантом якобы был создан историком

В.Д. Греховым, ибо в действительности страна разделилась на Владимиро-Галицкую Русь и Владимиро-Суздальскую Русь, т.е. на две русские земли, которые до монгольского нашествия (1243–1480) были соперничавшими землями. «Все мы наследники Владимира, и никуда от этого не деться», – заключает В. Петрухин свою статью (3, с. 63).

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Мифы // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 876–882.
2. *Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. – 463 с.
3. *Петрухин В.* «Все мы наследники Владимира». О легендах и мифах Древней Руси // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 34 (383), 19 окт. – С. 60–63.

И.Л. Галинская

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Александр Кунин

ЛЮДИ И УБЕЖДЕНИЯ*

Убеждения – это «прочно сложившееся мнение, уверенный взгляд на что-либо». Убеждения субъективно воспринимаются как несомненные истины и существенно влияют на поведение.

Полезность убеждений кажется очевидной, если предполагать, что строятся они опытом, наблюдениями, умозаключениями и служат средством приложения приобретенных и выверенных знаний к новым ситуациям. В действительности убеждения далеки от того, чтобы быть чисто интеллектуальным продуктом, и влияния здесь могут быть совершенно неожиданными.

Сложными выглядят связи убеждений религиозных. Хотя они и относятся к области, именуемой верой, речь идет, как этого и требует определение, о прочно сложившихся и устойчивых мнениях об окружающем мире и человеческом существовании. Они, конечно же, субъективно воспринимаются как несомненные истины и существенным образом влияют на поведение. Отправным пунктом служит постулат о существовании Бога, который (в современной интерпретации) является причиной всего сущего и определяет его законы, а от человека требует соблюдения установленных правил и выполнения необходимых ритуалов. При понятном консерватизме религиозных учений, прочно связанных с первоисточником – Священным Писанием, монотеистические религии все же не пренебрегают возможностью толкований и доказательств. Тысячелетние усилия священников, теологов, религиозных философов и создали

*. Кунин А. Люди и убеждения. – Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2015/Nomer10/Kunin1.php>

то, что может быть названо современными религиозными убеждениями.

В последние десятилетия психологи, антропологи и биологи, долгое время державшиеся в стороне от области формирования религиозных убеждений, стали проявлять к ней все большее внимание.

В 1997 г. Стивен Джей Гулд предложил примирительный принцип, широко известный под названием NOMA – «non-overlapping magisteria» (непересекающиеся магистерии), призванный разрешить, при обоюдном согласии пресловутый конфликт науки и религии. Для этого следовало признать, что каждой из сторон принадлежит суверенная область, нигде не перекрываемая другой. *Magisterium* науки – факты материального мира и выстроенные на их основе теории, а *magisterium* религии – область морали и смысла жизни. Каждая из областей владеет методами, способными разрешать подвластные ей проблемы, но теряющими свою силу за ее границами.

Принцип NOMA, не предлагая ничего существенно нового, придавал концептуальный вид мирному сосуществованию науки и религии, установленному в XX столетии. Но в конце века границы стали нарушаться особенно часто, причем с обеих сторон. Креационисты противопоставили важнейшему принципу естествознания – теории эволюции – свой принцип «Разумного Замысла», утверждающий, что с чисто научной точки зрения развитие сложных органов и систем у животных лучше объясняется Замыслом, чем случайным отбором многочисленных мелких признаков. Биологи и психологи ответили целой серией «вторжений», в которых с помощью новых методов пытались исследовать сопредельную область.

Последнее исследование, проведенное WIN/Gallup International, свидетельствует, что религия продолжает доминировать в жизни большинства людей. Непременная часть культуры всех прошлых человеческих сообществ, она проявляет удивительную стойкость и теперь, когда она лишилась традиционной роли толкователя природы и жизни. Более того, новые ее формы (секты, ответвления) продолжают рождаться и в наше время.

В свою очередь серьезная наука использует все новые методы для исследования религии. С помощью магнитно-резонансной томографии (МРТ) определяют, какие области мозга активизируются при молитвах, медитациях, ответах на вопросы, связанные с религией.

Американский генетик Дин Хаммер, связывая психологические характеристики индивидов с их ДНК, обнаружил значимую связь между склонностью к мистике и религиозности и определенным геном, влияющим на регуляцию важных медиаторов головного мозга.

Большие надежды все же возлагаются на непосредственное исследование психики. При некоторых исследованиях выявилась негативная связь показателей религиозности и интеллекта. Те, чей уровень умственных возможностей оценивается как высокий, менее склонны принимать религиозные доктрины или обнаруживать религиозное поведение. Низкие показатели интеллекта особенно ясно коррелируют с высоким уровнем религиозного фундаментализма. Аналитический когнитивный стиль реже сочетается с религиозными убеждениями и мистическими верованиями, чем интуитивный.

Что касается черт личности, то религиозность положительно связана с двумя: сотрудничеством и добросовестностью и отрицательно коррелирует с фактором «интеллектуальная открытость», что означает понятливость, смысленность, восприимчивость, осведомленность, открытость для новых впечатлений и жажду знаний.

При этом главные источники человеческого пристрастия к религии не спешат обнаружить свою природу в тестах и измерениях, хотя источники эти должны быть достаточно сильны, чтобы поддерживать религию во все времена, на протяжении всей человеческой истории.

Одна из гипотез утверждает: религия стала неременной частью человеческой культуры из-за полезности для выживания и обладает, следовательно, эволюционными преимуществами. Возможные объяснения столь благотворного влияния религиозной жизни сводятся к двум пунктам:

- нормы поведения, подкрепленные авторитетом божественного источника, требуют воздержания от курения, наркотиков, пьянства, обжорства, опасных сексуальных контактов. Это вполне соответствует врачебным предписаниям здорового образа жизни;

- душевное равновесие важно для устойчивости к физическим недугам. Его укрепляет взаимная поддержка членов общины при всех трудностях и потерях, надежда на заботу высших божественных сил. Релаксация, достигаемая частыми молитвами, строгое соблюдение религиозных обрядов снижает уровень стрессов. Од-

нако на самом деле многомиллионные религиозные массы далеки от того уровня «религиозности / духовности», который заметно влияет на здоровье и, что особенно важно, от той сплоченности и взаимоподдержки, которая необходима для этого.

Наиболее убедительной некоторым ученым представляется теория о том, что религия является случайным побочным продуктом, досадным проявлением чего-то полезного. Развитая социальная организация человека требует некоторых качеств, которые варьируются генетически и могут быть материалом для естественного отбора. Возможно, это именно те личностные факторы – сотрудничество и добросовестность, которые достоверно коррелируют показателями религиозности. Различные пропорции этих качеств в различных сообществах могут определять предпочтения группового естественного отбора. В этом случае религиозность является сопутствующим эффектом признаков, отобранных эволюцией.

Еще одно предположение связано с тем, что человек – неутомимый искатель причин и следствий. Это порождает особый вид казуальной атрибуции – приписывания причин событиям, происхождение которых неясно и запутано.

Существует и другая, достаточно мощная сила, которая поддерживает религию. Только человек получил от эволюции ценный, но опасный подарок – развитое сознание. Он знает, что всему живому уже при рождении выносится смертный приговор. Предвидение неизбежного – слишком тяжелое бремя, и настоящая потребность психологической защиты выбрала одним из своих средств религии, которые, развиваясь и изменяясь, сопровождают человечество с древнейших времен и до наших дней.

Т.Ф. Фетисова

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

Обзор

После Октябрьской революции и Гражданской войны огромные массы населения рухнувшей Российской империи были вырваны из привычной среды и разбросаны по миру. Раскол, произошедший в общественном сознании российского общества, непримиримая позиция большевиков по отношению к своим противникам делали невозможным пребывание в одной стране победителей и побежденных.

Российская эмиграция характеризовалась чрезвычайно широким социальным составом. Родину были вынуждены покинуть не только представители бывших политически и экономически господствующих классов, но и значительная часть сражавшихся на их стороне или сочувствующих им крестьян, рабочих и интеллигенции.

Масса талантливых людей, обладающих ярко выраженной индивидуальностью и активной жизненной позицией, способствовала возникновению мощного социально-культурного организма – «русское зарубежье». Социальной базой этого нового явления стали миллионы эмигрантов, рассеянных по всему миру, но в то же время имеющих четкие центры притяжения. В Европе такими центрами были Берлин и Париж, в Северной Америке – Сан-Франциско и Нью-Йорк, на Дальнем Востоке – Харбин (1). Высланные из страны Советов ученые, политические деятели и представители культуры стали идейными вдохновителями, авторами и выразителями надежд на лучшее, проводниками в деле служения России, неотъемлемой частью которой они себя считали. Они видели свою миссию в сохранении истинно русской культуры (1).

Существование культурно-исторического феномена русского зарубежья стало возможным именно благодаря тому, что у эмигрантов «первой волны» была установка на возвращение в родную страну и поэтому на временность своего пребывания вне ее. Из всех возможных стратегий адаптации в новых жизненных условиях многие русские «первой волны» избрали ту, которую некоторые представители современной кросскультурной психологии называют сепаратизмом или сегрегацией и которая заключается в том, что меньшинство отвергает культуру большинства и сохраняет свои ценности (3).

На протяжении всего периода эмиграции начиная с 1921 г. под конец 1930-х годов российские эмигранты в большей или меньшей степени идентифицировали себя с русской национальной общностью. Идентичность – это состояние сознания индивида и общества, в котором они по совокупности тех или иных своих характеристик узнают себя, отождествляют, признают свою устойчивость, отделяют свою принадлежность к той или иной социальной группе и, наоборот, признают невозможность принадлежности к другим социальным группам. Идентичность в целом определяется «совокупностями характеристик, имеющих биологическую, психологическую, социальную и культурную природу» (2).

Обращение к себе, представление себя как некоей целостности с определенными чертами характера, традициями, особенностями исторического развития являлось одновременно и процессом, и результатом самоопределения социального субъекта в направлении понимания своего отличия от других (2).

Часто становление идентичности происходило не по принципу позитивного самособирания, а по принципу противопоставления другим. Таким образом, формировалось специфическое восприятие себя в составе целого, проявляющееся в мироощущении, мировоззрении, эмоциональном отношении к миру, поведению, коммуникативных актах (2).

Большую роль в сохранении идентичности русских эмигрантов «первой волны» сыграла российская эмигрантская община. Являясь частью культуры, она в то же время представляет собой материальную и социальную сферу, в которой существует и развивается множество субкультур.

Это была система в большой системе, или часть территориальной социально-экономической и культурно-политической сис-

темы метрополии. Община включала в себя подсистемы населения, производства, жилищно-коммунального хозяйства, сферы обслуживания, образования, культуры и др. В субантропологическом образовании формировалось сообщество людей, ведущих своеобразный образ жизни в условиях, отличающихся от окружающей инокультурной местности определенным типом социокультурного ведения хозяйства в виде казачьих станиц, этнических мест расселения в крупных городах и другими характерными для русской культуры формами общественной жизни. То есть община представляла собой территориально-экономическое образование с особой формой сохранения и передачи национальных особенностей менталитета (2).

Глубокая обеспокоенность мыслящей части российской диаспоры утратой национальных идеалов, национально-культурных традиций предопределили активный поиск духовных скреп. И даже осознавая, что большая часть их идей не будут не только востребованы, но даже известны в современной России, эмигранты тем не менее работали на будущее, обеспечивая связь времен и поколений. Это было созвучно идее А. Токвиля, в соответствии с которой в истории, как и в природе, «скачки» или перерывы в развитии не отменяют прошлого. Рано или поздно происходит возврат, восстановление целостного исторического потока (1).

Историческое наследие русской цивилизации сохранялось в российской эмиграции через осмысление философской значимости роли народа в сохранении нравственных основ жизнеустройства. Данная проблема решалась в гуманитарном спектре развития научной мысли. Русские ученые и философы старались заново оценить роль и значение русского народа в создании российской нации. Выявление концептуальных основ российской национальной идентичности позволяло определить собственный вектор гуманитарного знания (2). Они исходили из того, что русское православие ориентировало людей и общество на духовное преображение, самосовершенствование, приближение к христианским идеалам, что способствовало появлению духовности (2).

Рупором и хранителем идей русской эмиграции стали многочисленные печатные издания, которые выходили достаточно большими тиражами в разных странах мира. По различным источникам, русское зарубежье издавало более трех тысяч журналов и газет различной политической и идеологической направленности.

Некоторые из них, а именно: «Русская жизнь: Альманах», издававшийся в Харбине под редакцией Н. Устрялова и Г. Дикого; «Смена веков», издававшийся в Париже под редакцией О. Ключникова, – печатались всего несколько лет. Другие – «Путь», «Рубеж» – продолжали выходить на протяжении более длительного времени (1). Представители русской академической науки не прекращали активную научную и просветительскую деятельность. Как следствие, уже в первые годы становления русского зарубежья возникает множество высших учебных заведений. В Чехословакии широкую лекционно-просветительскую работу развернул Русский народный университет. В Праге было создано пять таких заведений, на Дальнем Востоке и в Харбине – шесть, в Париже – восемь (1).

Причины недолгого существования изданий и деятельности институтов и научных обществ различны, но есть и общие моменты. Изменения в политической обстановке в Европе накануне и в ходе Второй мировой войны не могли не отразиться на судьбах русской эмиграции. Установление нацистского режима в Германии, аншлюс Австрии и оккупация Чехословакии сделали невозможным дальнейшее развитие там русских учебных заведений, издание печатных органов, само существование полноценного творчества. Во многом этот сценарий был предопределен. Война лишь ускорила естественный ход событий.

Молодое поколение эмиграции, чье личностное становление происходило уже значительной частью в изгнании, достаточно быстро и относительно прочно интегрировалось в окружающее общество, превращая собственную идентичность в симбиоз культурных традиций разных народов. Стратегия сепаратизма постепенно замещается стратегией интеграции, т.е. идентификации и со старей, и с новой культурой (3).

Еще одним фактором стала вторая волна русской эмиграции, которую составляли так называемые перемещенные лица. Частью это были эмигранты, осевшие в свое время в Центральной Европе и на Балканах и вновь вынужденные бежать от Красной Армии. Однако в основном это были военнопленные, вывезенные на работу в Германию мирные граждане СССР и люди, по разным причинам решившие бежать от сталинского режима.

подавляющее большинство представителей этой волны уже не имели каких-то ярко выраженных идеологических целей и не

стремились сохранять верность какой бы то ни было четко обозначенной идее. Их целью было обрести мир и спокойствие, попытаться достичь материального благополучия и личного счастья, спастись от возможных преследований режима. В результате этих процессов единый социально-культурный организм – русское зарубежье – сначала утрачивает свое органичное единство, расслаивается на отдельные, не связанные общей идеей слои, а затем и вовсе распадается (1).

Список литературы

1. *Закиров М.Б.* Русское зарубежье: Опыт осмысления понятия. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkoe-zarubezhie-opyt-osmysleniya-ponyatiya>
2. *Щупленков Н.О.* Сохранение национально-культурной идентичности и поиск новых ее форм в эмиграции «первой волны». – Режим доступа: http://e-notabene.ru/ca/article_14130.html
3. *Щупленков Н.О., Щупленков О.В.* Русский язык эмигрантского зарубежья «первой волны» как средство сохранения национальной самоидентификации. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/ca/article_10686.html

Т.А. Фетисова

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В.П. Шестаков

ФИЛОСОФИЯ ЛЮБВИ В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМЕ*

Античные мыслители и писатели создали систему идей и образов, на многие века вперед определившие развитие европейских представлений о любви, воплощавшихся в искусстве, литературе, системе нравственных и эстетических понятий. Античные теории любви представляют интерес не только для изучения самой античной культуры, но и еще в большей степени для понимания европейской культуры на различных этапах ее исторического развития. Все это придает античным теориям любви важное культурологическое значение. Эти теории следует рассматривать прежде всего как феномен, который постоянно развивался на более высоких этапах становления европейской культуры – в литературе, искусстве, философии.

У древних греков существовала чрезвычайно дифференцированная терминология, связанная со словами «любовь», «любить». Прежде всего сюда относится греческий термин «eros». Первоначально он означал «желание». У Гомера в «Илиаде» «eros» – не только желание женщины (Ил., XIV, 315), но и желание пищи или питья (Ил., I, 469). От этого существительного были произведены прилагательные: erannos, erateinos, eratos, eroeis – «привлекательный», «красивый» по отношению к людям, предметам и действи-

* Шестаков В.П. Философия любви в Древней Греции и Риме. – М.: Республика; ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. – 464 с.; 48 с. ил. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/s/shestakow_w_p/text_0010.shtml

ям. Широко употреблялся также глагол «eran» – «желать», «быть влюбленным», а также глагол «erasthenai» – «влюбиться», «обрести желание». Все эти слова имели отношение к сексуальной сфере. Кроме того, существовало божество по имени Эрос как персонификация той могущественной силы, которая заставляет людей влюбляться и искать взаимности друг друга.

Слово «philia» – «любовь», но не в сексуальном плане; прилагательное «philos» значило «быть близким», «дорогим», «милым»; существительное «philos» – «друг» или «родственник». Чаще всего эти слова относились к сфере любви между родителями и детьми. Правда, греки не всегда строго различали «eros» и «philia» и часто смешивали их, однако главное различие состояло в том, что термин «eros» относился к тому, к кому испытывали желание, а «philia» употребляли тогда, речь шла о любви между родственниками.

Термин «agare» и производное от него «agaran» («быть довольным, удовлетворенным»); средневековые авторы использовали его при описании любви без элементов сексуальности. Античная культура породила не только разнообразную «терминологию «любви», но и множество литературных жанров, связанных с описанием любви и любовного чувства. Среди них – эпический, лирический, сатирический, философский, бытоописательный. Действительно, тема любви присутствует и в античном эпосе, и в лирике, и в сатире, и в философской литературе. Это разнообразие жанров породило и разнообразие типов понимания и истолкования любви, из которых можно выделить следующие четыре: мифологический, космологический, философско-этический и, наконец, эротико-гедонистический.

В античной мифологии существовали боги, которые отвечали за сферу любви и все, что с нею связано: браки, деторождение и т.д. Этим богам поклонялись, строили им храмы, испрашивали у них помощь и силу. Антропоморфный характер греческой мифологии позволял представить этих богов в пластичных и совершенных образах.

Главную роль играла Афродита, богиня любви и красоты. По свидетельству Гомера, она – дочь Зевса и Дионы. Правда, Гесиод в своей «Теогонии» излагает другой вариант происхождения Афродиты: она родилась из морской пены, которая образовалась, когда

кровь оскопленного Кроном Урана попала в море. Афродита – значит «пеннорожденная».

Сначала в античной мифологии Афродита символизировала производительную силу природы, ее имя ассоциировалось с силами плодородия, природного изобилия, вечного обновления жизни. Подобное понимание образа Афродиты сохраняется и в более позднее время. Так, римский писатель Вергилий в своих «Георгиках» говорит, что с Венерой связано и плодородие, и размножение всех существ как в воде, так и на суше.

Однако специфическая сфера, на которую распространяется власть Афродиты, – это любовные отношения, браки и деторождение. Но главное – силе любви Афродиты подчиняются не только люди, но и боги. В «Гомеровских гимнах» говорится, что все существа на земле, все люди и боги подвержены власти Афродиты, за исключением разве что любящей сражения Афины, богини охоты Артемиды и скромной девственницы Гестии.

Мифологический образ Афродиты постоянно развивался: от самых ранних ступеней мифологии, где в нем проявлялись черты первобытной магии и колдовства, до изящного, антропоморфного образа богини любви и красоты, который воспевался в греческой поэзии.

Представление о неотвратимой, магической силе любви, восходящее к древним истокам мифа об Афродите, сохраняется и в более позднее время, в частности в гомеровской мифологии. В «Илиаде» рассказывается, как Гера, желая помочь ахейцам в их войне с троянцами, решила завлечь Зевса и таким образом усыпить его бдительность. Для этого она одевается в красивые одежды, но, не будучи до конца уверенной в своих силах, обращается за помощью к Афродите. Та дает Гере свой волшебный пояс, в котором заключаются и любовь, и желание, и «шепот любви» и слова обольщения. Гера надевает этот «узорчатый» пояс Афродиты и легко добивается своего. Когда она встретила Зевса, тот вспыхнул к своей супруге такой страстью, которой не испытывал со времен своей юности. Зевс засыпает сладким сном в объятиях Геры и не мешает Посейдону помогать ахейцам.

Пояс Афродиты – магическое средство, орудие колдовства, древнее представление о колдовской, магической силе любви. Со временем в олимпийской мифологии образ Афродиты постепенно приобретает все более изнеженный, изысканный характер. С ней

связаны не только любовная нега и радость желания, но и кокетство и обман.

С иронией и юмором рассказывает Гомер в «Одиссее» о любовном приключении Афродиты и Ареса. Эта история подтверждает склонность Афродиты к любовным увлечениям. Гесиод говорит, что ей даны в удел «девичий шепот любовный, улыбки, и смех, и обманы» (Теог., 206).

В «Гомеровских гимнах» повествуется и о других любовных увлечениях Афродиты, о ее страсти к троянскому герою Анхису, о любви к Адонису. Со временем миф об Афродите эволюционировал, ее образ приобретал новые черты. У Сафо она уже коварная богиня, «плетущая козни», «кознодейка».

Афродита – союзница влюбленных, но она строго карает тех, кто пренебрегает любовью. Так, Ипполита и Нарцисса она наказывает смертью, а Пасифае, жене критского царя Миноса, внушает противоестественную любовь к быку. Ревнивой и жестокой Афродита предстает и в «Метаморфозах» Апулея.

Другое божество, связанное со сферой любви, это Эрот (или Эрос, у римлян – Амур или Купидон). Это древнее божество, в нем отразились первые, самые ранние представления об устройстве природы и космоса. В древних мифологических представлениях Эрот – одно из четырех космогонических первоначал, наряду с Хаосом, Геей и Тартаром. Иногда его объявляют сыном Зевса или самим Зевсом. Так, по Ферекиду, «Зевс, намереваясь быть демиургом, превратился в Эроса». В «Орфических гимнах» Эрот изображается не только как игривый крылатый стрелок, но и как бог, владеющий ключами от земных недр, моря, эфира и даже подземного царства. Эрос в древней античной мифологии – всевластная мировая сила, всемогущее космическое начало. В его образе сливается игривая любовная сила с мощью мировых стихий.

В олимпийской мифологии Эрос – сын Афродиты и Ареса. Вооруженный луком, стрелами и факелом, этот вечно юный божок постоянно сопровождает Афродиту, выполняя ее поручения. Но довольно часто он помыкает своей матерью, не слушает ее наставлений и служит источником всяческой сумятицы и беспорядка.

В эллинской поэзии Эрос часто изображается как бог, вселяющий в человека безумие. У Ивика он «темный, вселяющий ужас всем». У Алкмана «Эрос бешеный дурачится, как мальчик». У Сафо он подобен горному ветру, все сокрушающему, принося-

щему и горе, и радость. Подобное же представление об Эросе встречается и у Еврипида. В его трагедии «Ифигения в Авлиде» хор обращается с мольбой к Афродите, просит ее даровать чистую любовь, избавить от любовного безумия, которую может принести «бог златокудрый», хранящий в своем колчане две стрелы – одну желанную, другую – отравленную.

Здесь Эрос символизирует две стороны любви: нежную страсть и любовное безумие. Если Афродита – спокойная уверенность и сила любви, то Эрот – необузданная страсть, лукавство и легкомысленность. Так пишет о нем Плутарх в своем трактате «Об Эроте».

О похождениях Эрота, о его любовных приключениях увлекательно рассказывает в «Метаморфозах» Апулей. К прекрасному мифу об Амуре и Психее на протяжении веков обращались художники, писатели и даже кинематографисты.

В этой трогательной истории образ Амура остается традиционным, а Венера предстает в новом качестве: она ревнива, злопамятна, мстительна, ворчлива, завистлива, она не помогает, а мешает любви других. Подобная интерпретация характерна для поздней Античности, когда боги получают земной характер.

Так возникали и развивались образы богов любви, живущих на Олимпе. Постепенно в олимпийской мифологии боги мельчают, они лишаются могущества и монументальности.

С.Г.

В.П. Даркевич

«НЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЛИКИ ЧУДОВИЩНЫХ ПЛЕМЕН»*

В сознании человека Средневековья преобладала мифо-магическая картина мира. Одушевленные природные силы бурно реагируют на греховное поведение людей: гnevаются водоемы, от избытка чувств содрогаются горы, бушует море, земля источает кровь. Вера в неразрывную связь между человеческим телом – микрокосмом и стихиями Земли – макрокосмом была всеобщей.

География Средневековья была преимущественно символической: она указывала людям дорогу не столько в иные страны и города, сколько путь к спасению души. Классическим примером стал рассказ о том, как ополчения первого Крестового похода принимали за Иерусалим придунайские города Венгрии и Болгарии. Видели только передний план; земли других широт рисовались крайне смутно. Кругозор раннесредневекового хрониста, претендовавшего на охват всемирной истории человечества «от Адама», на деле ограничивался пределами его епархии, в лучшем случае – его государства. Сведения по универсальной истории он черпал из Библии и других литературных источников, а при описании современных ему событий в отдаленных местах нередко руководствовался туманными слухами, приносимыми паломниками и купцами. Летописец, хорошо знавший свой «угол», резко менял тон описания,

* Даркевич В.П. «Нечеловеческие лики чудовищных племен» // Даркевич В.П. Аргонавты Средневековья. – М., 2005. – Все права сохранены. Размещение электронной версии материала в открытом доступе произведено: lib.rus.ec. Все права сохранены. Размещение в библиотеке «РусАрх»: 2013 г. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/darkevich5.htm>

когда переходил к рассказу о соседней стране. Даже наиболее серьезные европейские писатели дают скудные и недостоверные сведения о скандинавском Севере. В «Песни о нибелунгах» автор, видимо австриец, путается, говоря о Бургундии.

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

Представления об устройстве Вселенной, космология и космогония, вытекали из богословских идей, ориентированных на постижение Всевышнего. Средневековье унаследовало античную систему концентрических сфер с неподвижной Землей в центре мироздания. В удивительной для современного человека «интеллектуальной» географии и картографии реальные сведения причудливо смешивались с библейскими. Средневековые карты-схемы не имели практического значения, ибо ориентировались на ценностно-религиозные понятия о городах и странах. «Природоведение» и священная история были неразрывны: карта совмещала их в одной плоскости. Показательна карта мира XIII в., выполненная в аббатстве Сен-Дени под Парижем. До крайности схематичная, она воспроизводит не дошедший до нас римский образец. Плоская Земля изображена в форме круга: «Кругом земным (orbis terrarum) называется он по круглой своей форме, так как он вроде колеса». Три континента – Европа, Азия и Африка – расположены в виде буквы Т по сторонам Средиземного моря. В центре круга помещен Иерусалим – «пуп Земли», «священнейшая столица Иудеи», своеобразная точка отсчета в картографии Средневековья. «Сей славнейший город является всему миру главою всех городов, ибо в нем спасение рода человеческого свершилось смертью и воскресением Господа... Сам же великий град содержит гроб Господень, куда с благочестивою алчностью устремляется весь мир». Верхний край карты, где вместо нашего севера находится восток, занимает

земной рай – «место плодородное и примечательное всякими приятностями, но недостижимое для человеков». Райский сад представляли в виде обнесенного каким-то непреодолимым препятствием прохладного, тенистого луга, усыпанного цветами, орошаемого журчащими ручьями и наполненного благоуханием. Рассказывали истории о посещении рая благочестивыми монахами. По возвращении домой они обнаруживали, что за три дня, проведенных ими в Саду наслаждений, в действительности прошло 300 лет.

В «земле обетованной» растет дерево познания добра и зла, отсюда берут начало четыре райские реки: Фисон (Ганг), Геон (Нил), Тигр и Евфрат. В пределах парадиза они скрыто текут под землей, выходя на поверхность вдали от чудесных истоков. Слева от рая картограф указал место, где Александр заточил мерзкие народы Гог и Магог. Города обозначены архитектурными символами. В Европе показаны Афины, Константинополь, Рим и Париж, в Азии – Иерусалим, Назарет, Дамаск, Антиохия, Троя, Мекка, Вавилон и Ниневия, в Египте – Александрия и Каир. Землю со всех сторон обтекает океан, четырем странам света соответствуют 12 ветров. На карте 1203 г., сохранившейся в Осме, в Старой Кастилии, изображены головы 12 апостолов, распределенных по всей поверхности земли. На многих картах эпохи Крестовых походов рисовали Адама и Еву со змием.

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

Путешественник, рискнувший углубиться в азиатские пустыни или тропические дебри Африки, мог повстречать суровых амазонок, скачущих на диких конях, и антропофагов с лошадиными ногами, услышать собачий лай псоглавых людей-кинокефалов или попасть к совсем уж странным племенам, которые питаются лишь

запахом яблок. Здесь муравьи величиной с собаку охраняют золотой песок, огромные змеи проглатывают оленей, а в реках плавает червь, который своими клешнями схватывает и топит слона. Чудесны человекообразные монстры Эфиопии: «А вот безлюдные пустыни и нечеловеческие лики чудовищных племен. Одни – без носа, все лицо их ровное и плоское. Вид их безобразен. У других уста срослись, и они через маленькую дырку сосут еду овсяным колосом» (надпись на полях карты, исполненной в Люнебурге около 1284 г.).

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

В этих диковинных странах жили пигмеи, которые сражались с журавлями, и великаны, воевавшие с грифонами. Верили, что там обитают люди со ступнями, повернутыми назад, и с восемью пальцами на каждой ноге; существа, которые ложатся на спину и поднимают вверх огромную единственную ногу, чтобы спастись от солнца; безголовые монстры с глазами на животе. Все эти ужасные антропоморфные и зооморфные чудовища, повествования о которых возникли еще в Античности, все эти «чудеса Индии» стали достоянием средневековой географии. Их встречаем на картах, миниатюрах трактатов о животных – «физиологов» и «бестиариях», в романской скульптуре. Изобилует чудесами и фантастическими чудищами Эфиопия, расположенная у экваториального океана вдоль южной границы известного мира. В ней находится Саба (Сава) – столица царицы Савской.

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

*Поведать правду вам спешу.
Кентавра вкратце опишу.
Грудь, руки, голова и плечи
У этой твари чело́вечи
И неприглядный конский круп.*

*Кентавр лукав, развратен, груб...
На первый взгляд – святой угодник,
А сам завязтый греховодник,
Клятвопреступник, блудодей,
Противник Бога, враг людей...*

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

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

Но внешний мир знали гораздо лучше, чем можно судить по космографии, питавшейся традиционными предрассудками. Плававшие за тридевять земель моряки и вездесущие пилигримы вместе с экзотическими товарами и священными реликвиями доставляли на родину и вполне реальные известия о далеких народах и государствах. Из этой сокровищницы народного опыта – правда, скупой и осторожно – черпали сведения историографы и авторы «дорожников»-итинерариев.

С.Г.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Б.А. Успенский

СИМВОЛИКА РУССКОГО КУПОЛЬНОГО КРЕСТА. КРЕСТ И ПОЛУМЕСЯЦ В РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ ТРАДИЦИИ*

Маковки русских церквей украшает крест с полумесяцем или, говоря точнее, крест, в основании которого помещен полумесяц. Каково происхождение этой традиции?

Символика креста естественно вписывается в христианские представления – она соответствует самой функции христианского храма и, очевидно, не нуждается в разъяснении. Но что означает полумесяц? Почему столь устойчиво само это сочетание? Вопрос этот волновал еще Максима Грека, который посвятил ему специальное рассуждение «Сказание о том, что под крестом на церкви окружен аки месяц млад». И, наконец, является ли эта композиция чисто русским явлением?

Обычно считают, что такого рода кресты появляются после освобождения от татаро-монгольского владычества в ознаменование победы православия над мусульманством. Это мнение не выдерживает критики. Ведь интересующее нас явление возникло еще в домонгольский период. Об этом красноречиво свидетельствует, в

* *Успенский Б.А.* Символика русского купольного креста. Крест и полумесяц в русской церковной традиции // *Успенский Б.А.* Крест и круг: Из истории христианской символики. – М., 2006. – Глава: Солярно-лунная символика в облике русского храма. §1. – С. 225–258. Все права сохранены. Размещение электронной версии в открытом доступе произведено: <http://ec-dejavu.ru>. Все права сохранены. Размещение в библиотеке «РусАрх»: 2010 г. – Режим доступа: http://rusarch.ru/uspensky_b1.htm

частности, крест с полумесяцем на куполе владимирского Дмитриевского собора (1194–1197); этот крест сохраняет свою первоначальную форму. Можно было бы сослаться и на другие древнейшие храмы, однако нельзя быть уверенным, что кресты на них сохранили древнюю форму.

Такой крест встречается в древнейший период при изображении церкви на миниатюрах и клеймах икон. Например, он есть на миниатюрах так называемого Служебника Антония Римлянина начала XIV в., Федоровского Евангелия 1321–1327 гг., Симоновской псалтыри второй четверти XIV в. и многих других. Иногда под крестом расположен полумесяц не серповидной, а омего- или лилиеобразной формы. Такое сочетание может трактоваться как процветший или же как якорный крест (сочетание креста с якорем). Крест с полумесяцем можно встретить и на каменных резных крестах, и на актовых печатях, и на посохе апостола Петра (изображение которого представлено на Великом Сионе XII в. из новгородского Софийского собора), и на посохе Иоанна Предтечи (миниатюра Симоновской псалтыри XIV в.).

Кресты такой формы распространены и в Литве. Их можно видеть на часовнях, но особенно характерны они для придорожных, памятных, поклонных и других крестов.

Как же трактовать эту композицию? Крест имеет для нас прежде всего христианские ассоциации; между тем полумесяц, очевидно, изображает луну, т.е. представляет собой символ несомненно языческого происхождения. Достаточно напомнить хотя бы о лунницах, т.е. подвесках в форме полумесяца, которые носили славяне-язычники; то, что на них изображена именно луна, хорошо осознавалось, как это видно из поучений против язычества. Как же в таком случае объяснить это сочетание христианской и языческой символики? Говорит ли оно о двоеверии, т.е. о функциональном объединении христианского и языческого начал? Но почему же тогда это сочетание узаконено в храмовом декоре? Почему оно настолько распространено?

Крест с полумесяцем представляет собой одну из древнейших форм креста на русских храмах. Другой распространенной формой русского купольного креста является так называемый восьмиконечный крест, т.е. крест, максимально приближенный к изображению Распятия (с верхней перекладиной, символически представляющей таблицу с надписью над головой Христа, и косой нижней

перекладиной, обозначающей подножие). Обе формы имеют канонический характер, но при этом купольный крест с полумесяцем является более старой, а восьмиконечный крест – относительно более новой формой.

Форма купольного креста была предметом специального постановления Стоглавого собора 1551 г. Определено было впредь ставить кресты по образцу креста на московском Успенском кафедральном соборе. Этот крест, который уподобляется по форме «воздвизальному» кресту, употребляемому при богослужении на утрене Воздвижения, – восьмиконечный; надо полагать, что «воздвизальный» крест соответствовал по форме кресту, который изображается на иконах Воздвижения (где обычно представлен именно восьмиконечный крест). Восьмиконечный крест на куполе Успенской церкви в Московском Кремле, поставленный непосредственно перед Стоглавым собором (в 1550 г.), представлял собой новое для того времени явление. При этом отмечалось, что ранее кресты ставились «по древнему закону», – вполне вероятно, что при этом могли иметь в виду кресты с полумесяцем (хотя, может быть, и не только они).

Постановив впредь ставить на церквях восьмиконечные кресты, Стоглавый собор не вынес решения о замене старых крестов, поставленных «по древнему закону». Несомненно, что кресты с полумесяцем продолжали существовать и после собора, т.е. оба типа купольного креста – восьмиконечный и с полумесяцем – сосуществовали друг с другом. Положение меняется после раскола русской церкви в середине XVII в. Известно, одним из моментов полемики старообрядцев и новообрядцев был вопрос о форме креста. Старообрядцы признавали лишь восьмиконечный крест, отказывались почитать крест четырехконечный. Восьмиконечный крест стал восприниматься как типичный старообрядческий; в новообрядческих церквях получает широкое распространение купольный крест с полумесяцем. Вероятно, поэтому стали считать, что крест с полумесяцем представляет собой относительно новое явление.

Так как же трактовать сочетание креста и полумесяца? Как объяснить сочетание столь разных, казалось бы, по своей семантике символов на куполе православного храма? Дело в том, что не только полумесяц, но и крест соотносится с астральной – или, точнее, с солярно-лунарной – символикой.

Символика креста предшествует христианству: крест – это солярный символ, изображение солнца. Эта символика почти универсальна и очень распространена. Так, например, крест встречается на буддийских храмах и вообще широко представлен на Востоке (в Китае, Японии, Индии, Непале, Тибете). Кресты были изображены в свое время на храме Сераписа в Александрии, и, по свидетельству Сократа Схоластика («Церковная история», кн. V, гл. 17), как христиане, так и язычники соотносили эти изображения со своими религиозными представлениями. «При разрушении и очищении Сераписова храма, – сообщает Сократ, – найдены в нем вырезанные на камнях так называемые иероглифические письма, между которыми были знаки, имевшие форму крестов. Увидев такие знаки, христиане и язычники, те и другие, усвоили их собственной религии». Крест на языческом храме можно видеть на римской монете 311 г., чеканенной при Максенции; кресты встречаются и на изображениях Митры. Начертание креста обнаружено и на древних американских монументах, предшествующих появлению в Америке европейцев (в частности в Мексике, на полуострове Юкатан). Бытует мнение, что в Америке задолго до Колумба проповедовали апостол Фома и его ученики. Культ креста прослеживается и у индейцев Северной Америки, которые, вероятно, ассоциировали крест с солнцем. В XVII в. епископ Квебекский сообщал об индейском племени, которое с незапамятных времен именуется крестопоклонниками. Крест могли носить и славяне-язычники. У сербов различался христианский крест («часни крст») и крест языческий («пагански крст»). Под языческим крестом имеется в виду крест языческого происхождения, принятый в народных обрядах.

Солярная символика особенно ярко и выразительно представлена в свастике. Свастика – типичный солярный знак, где передается круговое движение солнца. Вместе с тем свастика – это, конечно, разновидность креста; этот знак, собственно, и именуется крестом. Такого рода крест, известный в геральдике и христианском искусстве, носит название «сгук гаммата», или «крюковидный крест» (Hakenkreuz). В качестве солярного символа свастика широко распространена в самых разных культурных традициях. Она встречается и у славян, например, в народной вышивке, на писанках и т.п. Автор видел свастику, выжженную на избе, в Татрах (у польских гуралей).

Итак, сочетание креста и полумесяца целиком вписывается в космологическую, языческую по своему происхождению символику: крест и полумесяц символизируют солнце и луну. Вполне закономерно, что сочетание креста и полумесяца встречается на русских лунницах.

Крест выступает как символ Христа, а луна в христианской традиции символизирует Богородицу.

Такое толкование встречается в канонических текстах. Христос называется в них «Солнцем правды» или «Солнцем праведным», а Богородица ассоциируется с апокалиптическим образом «жены, облеченной в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. XII, 1).

Иллюстрацией к этому образу может служить хотя бы виленская икона Остробрамской Божьей Матери, где изображение Богоматери сочетается с полумесяцем (под иконой находится большой металлический полумесяц, на котором как бы стоит Богоматерь) и ее окружает 12 звезд. С этим связано и изображение Богоматери, стоящей на луне, в западной традиции (иконография так называемой «Богоматери – Царицы Небесной»).

Этот же образ может ассоциироваться и с Церковью Христовой. Одно другому не противоречит, поскольку Богоматерь, через которую воплотился Христос, понимается вообще как храм Господень.

Таким образом, лунарная символика непосредственно связана с Богородицей, а солярная – с Христом. Эту связь ощущал, например, Стефан Яворский, он говорил в «Слове о победе... под Полтавой» (1709): «Самъ Христось спаситель, иже есть солнце, и луна – пресвятая дева Марія, стали и пособствовали победити гордаго сего <т.е. Карла XII>». Всего убедительнее такая символика выражена в песнопении, которое поется на Страстной неделе, на утренней службе в Великую субботу: «Заходиши подъ землю, Спасе, Солнце Правды; темъ же рождшая тя Луна печальми оскудевает, вида твоего лишася». Песнопению предшествует следующий текст, который поется накануне – на повечерии в Великий пяток: «Солнце незаходяй, Боже превечный и Творче всех тварей, Господи, како терпиши страсть на кресте, Чистая плачущи глаголаше». Итак, в этом песнопении Богородица называет Христа «солнцем незаходящим». Эти слова перекликаются с песнопением, которое было приведено выше, и определяют его восприятие; однако в нем

Христос предстает как солнце, заходящее под землю, а Богородица – как луна, его родившая, которая оскудевает от скорби, лишаясь возможности его видеть. Для Оригена сочетание солнца и луны символизирует соединение Христа с Церковью: «Христос есть Солнце Правды... луна, т.е. Церковь его, которая наполняется его светом...»

Сочетание креста и полумесяца читается *в двух кодах*, т.е. может интерпретироваться *в двух концептуальных системах – языческой и христианской*. В одном случае это сочетание предстает как солярно-лунарная символика, в другом – оно символизирует соединение Христа и Богородицы.

Сочетание креста и полумесяца находит ближайшее соответствие в сочетании звезды и полумесяца, широко распространенном на Востоке. Это сочетание, бывшее некогда государственной эмблемой сасанидского Ирана, стало затем символом ислама. Необходимо отметить, что эта символика встречается и на Западе, причем в ряде случаев обе композиции – крест с полумесяцем и звезда с полумесяцем – обнаруживают разительный параллелизм. Можно предположить, что то, что обычно понимается как изображение звезды, – по своему происхождению представляет собой солярный символ, т.е. обе композиции совпадают по своей исходной семантике.

По всей вероятности, на Востоке наряду с сочетанием звезды и полумесяца возможно было и сочетание креста и полумесяца. Его исчезновение объясняется тем, что крест стал ассоциироваться с христианством; на Западе же сочетание звезды и полумесяца стало ассоциироваться с мусульманством. Показателен следующий эпизод. Во время Крымской войны (1853–1856) в турецкой армии был казачий отряд (старообрядцев – казаков-некрасовцев), успешно сражавшийся с русскими войсками. Султан Абдул-Меджид вручил казакам знамя с изображением креста и полумесяца – как символ, объединяющий мусульман и православных. В сочетании с полумесяцем крест и звезда могут отождествляться.

С.Г.

Г.В. Зубко

СИМВОЛИКА БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА*

Буддийское искусство глубоко символично. Например, дерево *бодхи* – символ *бодхи* (просветления). Одна из тем буддийского искусства – змеиные цари (*нагарадж*). В Индии с древнейших времен поклонялись змеям, считали их воплощением духов рек и источников. Изображение *нагарадж* получило особенно яркое развитие в искусстве раннего буддизма.

Представление о *нагараджах* соотносится с *нагами*, персонажами индуистской мифологии, полубожественными существами со змеиным головами; им принадлежит подземный мир – *Патала*, где находится их столица и где они стерегут несметные сокровища Земли. *Наги* считаются мудрецами и магами, способными менять свой внешний вид. Наиболее известен тысячеголовый змей Шеша, поддерживающий Землю. Существуют и *нагини*, женские существа. В индийских источниках представление о *нагах* – божественных змеях – смешивается с представлением о *нага* – исторических племенах, живших на северо-западе Индии еще до прихода туда ариев. Предполагается, что реальные *нага* были племенами монголоидной расы, их тотем – змея (кобра). На северо-востоке Индии есть штат Нагаленд, существует также язык *нага*.

Ваджра символизирует неисчерпаемость энергии, он представляет абсолютную чистую силу Природы в ее могущественном проявлении и укрепляет тех, кто следует по пути к спасению.

В системе буддийских символов особое место принадлежит предметам, используемым во время медитации. В восточноазиат-

* Зубко Г.В. Символика буддийского искусства. – Режим доступа: <http://fictionbook.ru/static/trials/09/07/54/09075400.a6.pdf>

ских школах (например, дзен в Японии) для этих целей используется предмет, который способствует внутреннему сосредоточению. Например, шесть плодов хурмы, которые дают возможность человеку самому свободно интерпретировать и анализировать. (Шесть плодов хурмы – одна из излюбленных тем японских художников.) Такие предметы в буддизме называются «визуальными наставниками».

В искусстве буддизма встречается символика животных. Лев ассоциируется с Буддой, указывая на его родовое имя «лев из рода Шакья», эта связь подчеркивается «львиными тронами». Символичен и образ слона.

Влияние индуистского искусства на искусство буддизма заметно и в образах защитников и воинов, восходящих к древним индийским фигурам плодородия: от стражников, охраняющих двери, до групп по 8 или 12 воинов, стоящих в ряд в соответствии со знаками Зодиака. Во всех индийских религиях богини играли значительную роль, но начиная с ведического периода, они уступили место мужским божествам. Впрочем, отзвуки древних культов богинь присутствуют и в индийском искусстве, и в искусстве буддизма. Это прежде всего чувственные образы, символизирующие плодородие и изобилие, – *якиши* (юноши) и *якишини*.

Ко времени появления тантризма сложилась хорошо развитая иконография женских образов – от скульптурных изображений миловидных дев до сложных многоруких ужасающих видений. В *ваджраяне*, буддийской форме тантризма, женщина символизировала мудрость и изображалась как пассивная фигура в паре с мужским божеством – активным партнером, символом сострадания.

У европейцев вызывает изумление картины, на которых изображены пары, застывшие в любовных объятиях. Главная идея этих изображений: для спасения необходимы два качества – сострадание и мудрость. Конечная цель в буддизме – устранение неведения – требовала искусного сочетания сострадания и мудрости. Ведь только так можно выйти за пределы земного мира и преодолеть иллюзии, ослепляющие человека на пути к абсолютной правде буддизма. Среди прекрасных произведений буддийского искусства, особенно со второй половины I тыс. н.э., именно женские образы занимают особое место. Знаменитая яванская Праджняпарамита воплощает такое же соединение мудрости и самоконтроля,

160

какое можно встретить среди мужских образов (например, образов Будды периода Гуптов, VII–VIII вв.). Искусство буддизма демонстрирует великую способность визуально представлять в высшей степени абстрактные понятия.

Ваджра в ведийской и индуистской литературе – оружие Индры, палица грома; в буддийской литературе – «алмаз, молния», символ прочности и неуничтожимости. В *ваджраяне* – это символ активного начала и сострадания. Учение *ваджраяны* базируется на представлении, что феноменальный, чувственный мир не нужно считать иллюзорным, как полагали в ранних школах.

Такие эзотерические направления, как тибетский буддизм, не отказываясь от веры буддистов в абсолютную Пустоту, придавали большое значение реальному Миру. Они нашли истину в повседневной жизни и посредством сложных и тайных ритуалов открывали абсолютный смысл в обыденности; целью эзотерических школ было устранить невежество, чтобы открыть свет знания. Эзотерические ритуалы были основаны на убежденности в том, что материальные образы, или сенсорный опыт, могут сделать больше, чем просто указать путь. Такие направления, как *чань* в Китае и *дзен* в Японии, также разделяют идею неожиданного просветления.

Суть буддийского учения о *сансаре* буддисты символически передают образом «Колесо становления» (*Калачакра*). Наиболее характерно в этом отношении тибетское Колесо жизни.

В центре колеса (в его ступице) сосредоточены три движущие силы: невежество, желание (или жадность) и пресыщение. Они представлены образами свиньи, петуха и змеи, которые кусают друг друга за хвост. Ступицу объемлет круг, разделенный на две части – черную и белую. Фигуры белой половины поднимаются вверх, фигуры черной – опускаются вниз. Это изображение кармического движения фигур, совершающих восхождение к более высокому положению, и фигур, которые в ужасе опускаются к более низкому положению.

Далее изображен следующий круг, который разделен спицами колеса на шесть царств *сансары*. Наверху находятся *дева* – боги на небесах, пребывающие в роскоши, удовольствиях и благодати. Справа от них изображены *асуры*, завистливые боги, демоны, буруеваемые желанием достичь верхнего царства. (Символ дерева, корни которого у *асуров*, а плоды – у *дева*.) Ниже располагается

царство, где обитают голодные духи, или *прета*. Они – в состоянии вечного голода и жажды. Чего бы *прета* ни коснулись, все обращается в огонь и нечистоты. В самом нижнем царстве находятся существа, пребывающие в муках: сознание их наполнено болью и страхом, их поджаривают на огне, замораживают и подвергают ужасной смерти. Это – ад. Слева внизу находится царство животных. Они наделены примитивным сознанием, поэтому и велико их невежество. Все усилия животных направлены на поиски пищи. Последнее царство – царство людей. День за днем они едят и пьют, они рожают детей, болеют, становятся старыми, дряхлыми и умирают. Под деревом – две фигуры: мудрые люди медитируют и размышляют обо всем, что видят. Здесь изображено страдание, которое видел Будда, а также высшая возможность человека размышлять о страдании и избежать его.

Эти шесть царств представляют собой наши различные прошлые и будущие воплощения, которых нельзя избежать, никто и никогда не остается в одном и том же царстве навсегда – даже в царстве богов, поскольку они тоже являют собой те состояния ума, которыми обусловлены наши постоянные превращения. Для буддистов каждый человек включен как составная часть в непрекращающийся ритм Природы. В каждом царстве мы видим фигуру Будды, чье учение искусно приспособлено к нуждам населяющих каждое царство существ.

Обод колеса разделен на 12 сегментов, в каждом из которых представлена какая-либо сцена. Сцены изображают переход существ из одного царства в другое и называются *нидами*. «Колесо сансары» держит в руках страшное существо с тремя глазами, клыками и короной черепов. Это – Яма, Господин Смерти. Это «Колесо» – символическое зеркало. Яма держит его перед каждым из нас.

С.Г.

Николай Непомнящий

ГАРПИИ*

Слово «гарпия» происходит от греческого *harpazein* – «схватить». В древней мифологии гарпии ассоциировались со штормовыми ветрами, которые уносили тех, кому было суждено исчезнуть. Гомер в «Илиаде» называет только одну из них по имени – Подаргу, мать лошадей Ахиллеса, родившую от Зефира, производящего ветер. Древнегреческий поэт Гесиод в «Теогонии» упоминает двух: «белокурую» Аэлло и Окипету, которая «дружит с ветрами и птицами, и ее быстрые крылья возносят ее высоко над землей». Гарпии обычно изображаются в виде хищных птиц с головой и грудью женщины; наиболее часто встречающиеся их имена – Келено, Никоtheon и Тиелла.

«Отец трагедии» Эсхил (ок. 525–456 до н.э.), наверное, был одним из первых, кто заметил, что гарпии уродливы. Более полное описание их импульсивного поведения и повадок появляется в эпическом цикле об аргонавтах. В поисках золотого руна аргонавты встретили Финей, который был наказан слепотой и преждевременной старостью за злоупотребление даром пророка. Финей голодал из-за гарпий: «Гарпии всегда наблюдают за моей едой. Я устал и не знаю, как мне избавиться от них; они тотчас налетают черным облаком. Еще издали по шуму крыльев я слышу, что приближается Келено. Они прилетают и уносят всю мою пищу, опрокидывают и

* *Непомнящий Н.* Гарпии. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=41276>

оскверняют чаши. Распространяется такое зловоние и начинается ужасная бойня, ибо эти монстры так же голодны, как и я».

В благодарность за пророчества Финея, которые помогли аргонавтам в их странствиях, Зет и Калаид побеждают гарпий и уводят их на Строфадские острова в Эгейском море, и те обещают никогда больше не досаждают Финею. Там гарпии дожидались Энея, который спасся из горящей Трои и приготовил угощение для своих голодных друзей.

Герой «Энеиды» Вергилия (I в. до н.э.) так позже опишет этот эпизод королеве Дидо: «Нет никого ужаснее гарпий, ни чума, ни гнев богов не может сравниться с ними, взмывающими со Стигианских вод. Это птицы с лицами юных дев. Ужасный смрад исходит из их желудков, у них когти на лапах, и они всегда бледны от голода... Внезапно они соскальзывают с гор на нас, громко хлопая крыльями, хватают пищу своими грязными лапами, делая ее несъедобной, распространяя ужасное зловоние, оглушительно крича». Наконец гарпии исчезают, и одна из них, Келено, усаживается на скалу и проклинает Энея. Он не построит обетованный город в Италии, говорит Келено, и она из-за голода будет вынуждена глотать собственные стопы.

Обжорство традиционно приписывалось гарпиям еще во времена Горация (I век до н.э.). Гораздо раньше гарпии начали восприниматься аллегорически. У греческого философа Гераклита гарпии, которые лишали Финея пищи, были высокоценимыми проститутками, которые пожирали выделения молодых мужчин. Эта идея повторяется у Евстафия и других философов. Во времена Евстафия, когда аллегория становится широко распространенной в религии и широко используются мифологические толкования. Третий Ватиканский толкователь мифов объединяет фурий и гарпий и объясняет, что их нападению подвергаются скупцы. В XV в. Джованни Беллини наделяет гарпий похожими функциями. В серии аллегорических панно, иллюстрирующих семь смертных грехов, художник изобразил гарпию в виде аллегорической фигуры, олицетворяющей алчность, водрузив ее на два золотых шара. Шары символизировали ссору гарпий с Гесперидами, дочерьми Атласа, съевшими яблоки, которые они сторожили. Все это укрепляло «репутацию» гарпий как жадных существ. В XVI в. итальянский собиратель мифов Натале Конти заявил, что внешний облик гарпий дает представление, какими могут быть души скупцов.

Так как гарпии хорошо подходили для дидактических целей, средневековые моралисты и авторы «книг символов» эпохи Возрождения стали практически использовать легенду о них, делая акцент на чувстве их вины. Вот что записано в одной из них: «Гарпия имеет подобие человека и жаждет убить первого встретившегося, но когда она приближается к воде и смотрит на свое отражение, то видит, что убила себе подобного, и глубоко сожалеет, что повстречала человека. Это символизирует душу, которая убила Христа за ее грех, и она похожа на него, потому что создана по его подобию. И когда вспоминает, как умер Иисус за наши грехи, гарпия впадает в великую скорбь и печаль».

Винсент де Бове пересказал эту легенду в своей энциклопедической работе, а в редких случаях, когда гарпию включают в бестиарии, она изображается как раскаивающаяся убийца. В одном бестиарии крылатый монстр с человеческой головой и львиными лапами стоит над трупом, похожим на сирену; а как сказано в бестиарии Пьера де Бове, гарпия-убийца похожа и на лошадь, и на человека, у нее туловище льва, крылья змеи, лошадиный хвост. По одной версии, гарпия испытывает столь сильные угрызения совести, что кончает жизнь самоубийством.

С этой любопытной историей, вероятно, связано описание гарпий у Данте в седьмом круге ада. Его гарпии едят на листьях колючего кустарника, в которые воплотились после смерти души самоубийц. Только страдая от кровоточащих ран, причиняемых этими тварями, которые оскверняют все, к чему прикасаются, грешники могут получить искупление своих поступков.

Хотя и не часто, гарпии появляются в образе убийц во времена Ренессанса в иллюстрированных книгах нравоучительных стихов, написанных в классической традиции и известных как «книги символов». Под влиянием трактата «Убийца мстит сам себе» Лаврентий Эктаний и Яков де Зеттер рассказывают о гарпии, которая вонзает зубы в кишки человека. Но пиршество длится недолго, так как когда гарпия видит в воде свое отражение таким, какой она предстанет после смерти, печаль увлекает ее в пучину вод, и гарпия погибает. Стих заканчивается призывом к злодеям раскаяться в своих преступлениях. Хотя упоминается только одна гарпия, на гравюре изображены три. А известный писатель-символист Рейснер называет гарпий *Tria Animi Monstra*, три монстра разума. Английский современник этих писателей Генри Пичем перемещает

гарпий на королевский двор и сопровождает свой стих удивительными гравюрами, на которых изображены птицы с головой женщины, с большой грудью и волосами до плеч. Принцы на гравюрах выступают в роли Финея, они слепы и их терзают три гарпии – лгунья, лъстица и тунеядка.

К этому времени уже были установлены основные характеристики гарпий. Зоолог Конрад Геснер (1516–1565), отмечая, что ученые отождествляют гарпий с крылатыми демонами, смерчами и голодными псами, скептически относится к таким утверждениям. Неутомимый энциклопедист Альдрованди, обобщивший классические и средневековые истории о гарпиях, выделил следующие рубрики-характеристики: жадность, ненасытность, нечистоплотность. Согласно его описаниям, гарпии имеют туловища хищных птиц, уши медведя, оперенные лапы, человеческие ноги, огромные когти и белую женскую грудь; их считали злыми божествами, демонами, символами смерча. Их также называли псами Юпитера, так как они были фуриями, подручными-мстительницами Зевса. Они не в состоянии удерживать пищу, и, как результат, все, к чему прикасаются, оскверняется нечистотами, извергаемыми из их кишечника. Альдрованди говорит, что у человека такое состояние доктора называют «собачьим аппетитом».

В шекспировской «Буре» Просперо советует Ариэлю обратиться гарпией, чтобы все угощенья исчезли до того, как их начали есть. Бенедикт из «Много шума из ничего» заявляет, что касается Беатрис, то он лучше пойдет на край земли, чем «перекинется тремя словами с этой гарпией». В «Перикле» Шекспира такая реплика: «Ты как гарпия, – говорит Клеон своей злобной жене, – которая предает; ты, с твоим ангельским личиком, вливаешься орлиными когтями».

А вот какие символы в геральдике приписывал гарпиям поздний фаворит английской королевы Елизаветы I Джон Гуиллим (XVI в.). Он считал гарпий особенными животными и выделял две их геральдические разновидности. Одна выглядит так: женское лицо, туловище, крылья и когти хищной птицы; у другой – женское лицо и туловище и птичьи крылья и когти. Гуиллим говорит о первом типе: «Гарпия представляется лазурной с расправленными крыльями и развевающимися волосами. Или закованной в броню. Такая броня есть в церкви Хантингтона. Вергилий описывает их так:

*Из всех чудовищ – ужасней нет; оно порожденье
Великого гнева, что Бог наслал на род людской
Из адских пучин; с лицом юной девы это творенье,
Ненасытное чрево, когтистые лапы – вот облик какой.*

Второй тип, пишет Гуиллим, использован в гербе Нюрнберга, и далее, ссылаясь на Аптона, заявляет, что «гарпий следует выдавать людям по окончании страшной битвы, чтобы они, глядя на свои знамена, могли раскаться в глупости своего нападения».

В момент выхода книги Гуиллима по геральдике в южном нефе университетской церкви Христа Спасителя в Южном Лондоне был установлен памятник, в котором гарпии ассоциировались с лошадьми. Надпись на нем, по краям которой была выгравирована пара гарпий, гласила, что памятник воздвигнут в честь Джона Бингема, шорника Елизаветы I и Якова I. Такая ассоциация, однако, была явлением исключительным, а не слишком лестное высказывание Аптона относительно гарпий, казалось бы, призвано было отбить желание использовать их изображения в геральдике. К концу XIX в., по свидетельству Уильяма Нормана, гарпии в геральдике стали менее популярными. Они даже стали предметом насмешек. «Это существо, – свидетельствует Р.Х. Эдгар, – наполовину женщина, наполовину птица, навверх посмотришь – красавица, вниз посмотришь – птаха». На иллюстрации, сопровождающей текст Р.Х. Эдгара, молодая женщина с туловищем птицы курит сигарету и держит в правой лапе стакан с вином.

Вплоть до нашего века жадность продолжала рассматриваться как неотъемлемая черта характера гарпий. Одно из определений, вошедшее в Оксфордский словарь, было таким: «Гарпия – хищное жадное существо, нападающее на людей и грабящее их».

Несомненно, именно эти качества имеются в виду, например, в высказывании преподобного Э. Кобхема Бруера (1900): «Он как гарпия, разумею под этим: тот, кто хочет поживиться на чужом; тот, кто без угрызений совести живет за чужой счет».

Однако гораздо чаще слово «гарпия» означает скорее сварливость, чем жадность, и употребляется по отношению к женщине. Такой пример мы находим ранее у Теккеря: «Неужели это моя свекровь, жадная, гнусная, распутная, бесстыдная гарпия?!» – восклицает леди Мария, когда узнает, что кто-то раскрыл тайну ее возраста.

Черты облика гарпии нетрудно объяснить с точки зрения психологии: крылья и птичье туловище символизируют женщину-мать, когти – разрушительный инстинкт, сохранившийся с детства, который превращает женщину-мать в жестокую хищницу. Поэтому почти все знаменитые мифологические матери-богини наделены внешностью птиц. Гораполло описывает египетскую мать-богиню как хищную птицу. Она обладает чертами, иногда приписываемыми гарпиям, – она забеременела от ветра и наделена даром пророчества, она приносит смерть и пожирает трупы. Говоря о гарпиях, греческие и римские писатели придают большое значение их негативной роли как губительниц живого и объекта мужского страха и ненависти.

Тем не менее упоминания о развевающихся волосах, целомудренных лицах гарпий, так же как и изображение тугих грудей и плавных птичьих изгибов туловища гарпий, свидетельствуют о большом значении символа женщины-матери еще в глубокой древности. Например, так называемый памятник гарпии, перевезенный в Британский музей с руин Ксантоса, древней столицы Ликии в Малой Азии, изображает летящую гарпию, которая держит ребенка у груди, вцепившись в его ноги когтями.

Вариаций внешнего облика гарпий очень много и они возникли задолго до упоминаний о них в классической литературе. Птицы с человеческими головами фигурировали в древнем искусстве Индии, Персии, Средней Азии и т.д. Гарпии наряду со сфинксами были популярны в средневековом исламском искусстве – на гобеленах, манускриптах, настенных росписях, в архитектуре, керамике и в росписи утвари. Они безошибочно угадываются в стилизованных фигурах на плафонах фатимидских люстр (Северная Африка, X–XII вв. н.э.). Эти фигуры имеют темные волосы на голове, зачесанные за уши, четко выраженные крылья, туловище и когти хищной птицы. Они тоже «дьявольские гарпии, предсказывающие несчастья».

С.Г.

Николай Непомнящий

ГРИФОН*

«Грифон представляет собой млекопитающее о четырех ногах с крыльями. Эта разновидность диких животных зародилась где-то в северных широтах либо в горах. Телом грифон похож на льва, а крыльями и головой – на орла. С исключительной неприязнью относится к лошадям. Может грифон расправиться и с человеком, коль скоро их дорогам будет суждено пересечься». Так описывается в средневековом бестиарии одно из самых загадочных созданий из царства вымышленных животных. Будучи по природе своей существом весьма противоречивым, грифон соединяет в себе качества птицы и зверя, небеса и землю, добро и зло. Он с равным успехом может быть агрессором и жертвой, мародером и верным стражем.

Грифон (иногда его называют «гриффин») впервые «объявился» где-то на Ближнем Востоке около пяти тысяч лет назад. Задолго до того как упоминания о нем появились в письменных источниках, облик грифона уже был неоднократно запечатлен на слоновой кости, камне, шелке, войлоке, бронзе, серебре и золоте. Найти эти изображения можно было повсюду: на вазах и стенах дворцов, мозаичных полах и надгробьях. С караванами торговцев, армиями завоевателей и кочевыми племенами грифон «добрался» от иранских высокогорий до Гималаев и Китая на востоке и до побережья Ирландии – на западе. В Средние века он все чаще и чаще встречается на гербах, стенах соборов и страницах манускриптов. Большинство людей были абсолютно уверены в реальном физиче-

* *Непомнящий Н.* Грифон. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=41276>

ском существовании грифона. Но вот пришел XVI в., грянула интеллектуальная революция, посеявшая зерна сомнения: а были ли они на самом деле, эти сказочные существа, которые, по преданиям, обитали где-то в отдаленных уголках древнего мира? К концу XVII в. считалось уже доказанным фактом, что никаких грифонов и в помине никогда не было. Но грифоны, как и прежде, занимали человеческое воображение.

Сам облик грифона и его нрав заметно различаются в разных культурах и во многом отображают сложившиеся в том или ином обществе представления и системы ценностей. Чаще всего задняя часть туловища у него выглядит как львиная, хотя встречаются изображения, где у грифона лапы пантеры (вариант – собаки), он может иметь хвост, как у дракона или змеи. Если грифон изображен с открытым клювом, то вполне можно разглядеть язык и зубы. На голове красуется павлиний хохолок или бараньи рога, королевская корона или же просто некая декоративная выпуклость (особенно часто это встречается на греческих изображениях). Хотя грифона относят к птицам, его нередко изображают с ушами, что, по всей видимости, должно свидетельствовать о наличии отменного слуха. Скифские грифоны увенчаны рогами антилоп – символом расторопности. Шея может быть украшена рядом шипов (этруссские грифоны), нередко гривой льва или лошади. Под клювом иногда имеется пучок птичьих перьев, смахивающий на бородку.

Необычная разновидность грифона встречается в английской геральдике. У него нет крыльев, из его тела выступают острые отростки, сгруппированные по три. Один из таких грифонов поддерживает гербовый щит Анны Болейн, супруги Генриха VIII, судьба которой, как известно, была печальна.

Хотя грифоны и являются злейшими врагами лошадей, тем не менее они имеют общего потомка. Называется он гиппогриф. Голова, крылья и передние конечности гиппогрифа в точности как у грифона, а спина и задние конечности достались ему явно от лошади. Совершенно неизвестный в античные времена, этот монстр не что иное, как творение воображения поэтов позднего Средневековья. Будучи одной из разновидностей летающей лошади, гиппогриф в этом смысле приходится родственником крылатому Пегасу из Греции, восьминогому Слипниру, принадлежавшему скандинавскому богу Одину, серебряному коню, которого Магомет получил от архангела Гавриила.

Немецкий ученый Х. Принц предпринял попытку классифицировать все известные разновидности грифона и разделил их на три основные группы: грифон-птица, грифон-змея и грифон-лев. Некоторые специалисты оспаривают правомерность подобного подхода. Ведь грифон-змея и грифон-лев, обосновывают они свою точку зрения, не более чем разновидность дракона, поскольку и тот и другой обычно изображаются с туловищем, покрытым чешуйками, — как у рептилий. И лишь грифон-птица, животное с птичьей головой и львиным туловищем, может с полным правом называться «собственно грифоном», неважно, изображается ли он при этом с крыльями или без них. Возможно, такая категоричность несколько чрезмерна. Скажем, некоторые драконы на китайских рисунках очень сильно смахивают на грифонов, а в средневековых текстах не всегда проводится четкое различие между грифонами и драконами; в иных случаях сами эти названия оказываются взаимозаменяемыми. Как образ собирательный, грифон имеет отношение и к сфинксу, и к химере, и к гарпиям, и прочим подобным монстрам, которые появились примерно в одно и то же время и в одном и том же регионе в западной части Азии.

Нрав грифона вполне под стать его свирепому облику. Это хищное создание всегда настороже, оно вечно выясняет с кем-то отношения. Лучше стража не найти; как мститель он будет преследовать злодея, не ведая пощады. Все это во многом объясняет, почему грифон использовался в качестве эмблемы начиная с древнейших времен. Соединяя в себе мощь античных героев и величие богов, грифон прекрасно подходил на роль геральдического животного. Этот царственный зверь всегда ассоциировался в представлении людей с правителями неба и земли: от фараонов и критских царей до Александра Македонского и самого Господа. Появившись на царских печатях и монетах в древние времена, грифон пришелся очень кстати и в христианскую эпоху. Его охотно изображали на оружии рыцари, которые, вполне возможно, во время Крестовых походов переняли подобную традицию у арабов. Один из самых ранних геральдических грифонов появился на щите Ричарда де Риверса, графа Экзетерского в 1167 г. Изображение грифонов или голов грифонов было чрезвычайно популярно в XV–XVII вв.

Явным господством грифона в геральдике, вероятно, можно объяснить и то, что многие распространенные фамилии произош-

ли от названия этого сказочного существа. Возьмем, к примеру, фамилии Гриффорд, Гриффен или еще более популярную Гриффин. В любом американском или английском телефонном справочнике подобные фамилии занимают не одну и не две колонки. Немецкая разновидность «грифоновой фамилии» – многочисленные вариации с корнем «грайф» – чрезвычайно распространена в странах Центральной Европы. В латинизированном варианте «грайф» звучит как «грифиус», именно такой вариант предпочел известный немецкий поэт эпохи барокко Андреас Грифиус (1616–1664). Кроме того, в Германии, Австрии и Швейцарии есть немало мест, чьи названия восходят к грифону: Грайфсвальд, Грайфенберг, Грайфенхаген, Грайфензее и многие другие.

Само слово «грифон» или «гриффин» происходит от греческого *grops* (латинское *gryphos*). Вполне вероятно, что *grops* как-то связано с другим греческим словом *gripos*, что значит «кривой», «изогнутый». Братья Гримм высказывали предположение, что греческое *grops* было позаимствовано из восточных языков. Например, есть ассирийское *k'rub*, т. е. «фантастическое крылатое существо», или еврейское *kerub*, «крылатый ангел». Возможно, существует определенная связь между немецким словом *greifen* – «хватать» – и созвучным ему английским *grip*, имеющим то же значение. В немецком языке сохранилось также понятие *greifvogel*, которым обозначаются все хищные птицы: орлы, ястребы, соколы, грифы. Логично предположить, что эти птицы в свое время и послужили прототипами мифического грифона, а львиные его атрибуты – уже более поздние «наслоения».

Сказочные птицы были неперменными действующими лицами древних мифологий. Складывается впечатление, что для всех первобытных племен солнце и небеса, перед которыми они преклонялись, олицетворялись в виде огромной птицы. Развитые цивилизации соединили несколько божественных атрибутов в единый «собирательный образ».

Один из них – индийская райская птица Гаруда, полуорел-получеловек, символ скорости и мощи, дитя небес и король всех птиц. Как гласят ведические тексты, Гаруда даже старше, чем Вишну.

В персидском и турецком фольклоре тоже встречается древняя птица божественного происхождения – Сенмурв или Симург. Иногда Симург изображается с человеческим лицом (может быть, по-

тому, что мусульмане верили в его способность мыслить и говорить). По преданию, Симуург живет две тысячи лет. Размах крыльев этой огромной птицы заслоняет свет солнца, у нее хватит сил поднять в воздух верблюда или слона. Этой своей способностью Симуург схож с Гарудой и легендарной гигантской птицей Рух, нередко упоминаемой в арабских сказках. Отголоски этих легенд слышны и в еврейских источниках – в талмудистских упоминаниях о зиз, гигантском создании, похожем на уже упоминавшихся мифических птиц. Любопытно, что грифон «обитает» лишь в Азии, Африке и Европе, а в культуре американских туземцев присутствуют крылатые змеи и прочие монстры, но только не грифоны.

Одни ученые, считающие, что человек и динозавры «пересеклись» на каком-то участке исторического пути, полагают, что представление о грифоне восходит к «коллективной памяти» человечества о древнейших летающих рептилиях вроде птеродактиля или доисторических птицах типа археоптерика. По мнению других, лишь одна птица более или менее полно соответствует древним описаниям грифона. Это – бородач-ягнятник. У себя на родине, в горах Южной Европы, Центральной Азии и некоторых районах Африки, эта крупная старинная хищная птица имела на подбородке хохолок из длинных жестких волос, столь же жесткая щетина скрывала ноздри. В верхней части туловища у нее была черно-серая – или рыжевато-коричневая светлого оттенка – окраска. Белая «шапочка» окаймлена черным. Длина ее составляла от 40 до 46 дюймов, а размах крыльев – около десяти футов. Сохранились рассказы о том, как бородачи-ягнятники уносили ягнят (отчего они и получили свое название) или маленьких детей. Но зоологи заявляют, что для подобных утверждений нет никаких реальных оснований. Это злобное и поражающее воображение создание вполне могло стать прообразом мифического грифона. С подобной точкой зрения можно соглашаться или не соглашаться, но очевидно, что в представлении доисторических людей гигантские хищные птицы могли олицетворять божественные или же, напротив, демонические силы.

Первое письменное упоминание о грифонах мы находим у древнегреческого автора Аристее из Проконнеса, жившего в VII в. до н.э. Он совершил путешествие в глубь Центральной Азии в поисках гиперборейцев и их святилища Аполлона, который почитался в этих краях как повелитель света и тьмы. В своих странствиях

Аристей повстречал племя иммедонийцев, поведавших ему о том, что к северу от их земель находится горная цепь – обитель холодных ветров. Греческий путешественник решил, что это Кавказские горы, хотя современные ученые больше склоняются к мнению, что это был скорее Урал или даже Алтай. Еще говорили, что есть там золотоносные реки и что обитающие в тех местах одноглазые люди – аримас-пы – похищают это золото у быстрых и злобных монстров, стерегущих его. Неизвестно, как называли этих монстров сами иммедонийцы, но Аристей именует их «грифонами». Тогдашним грекам это название было понятно. Ведь к тому времени в греческом искусстве уже сложилось определенное представление о грифоне, и более поздние авторы приняли предложенное Аристеем обозначение монстров, стоящих на страже золотых россыпей.

Геродот, живший два столетия спустя после Аристея, повторил рассказ о грифонах в своей «Истории». Ктесий из Книдоса, греческий врач, который был чуть младше Геродота, написал целый научный труд, посвященный Индии. В течение многих веков этот труд считался источником достовернейших фактов. Среди прочих чудес Ктесий дает детальнейшее описание грифона: «Это порода четвероногих птиц, размерами не уступающих волкам, лапами и когтями напоминающих львов, все их туловище покрыто черными перьями – только на груди они красные».

Такое оперение вполне «подходит» бородачу-ягнятнику, сам же образ четвероногой птицы мог быть знаком Ктесию по росписям царского дворца в Персеполе, где он жил довольно долгое время. Кстати, Ктесий утверждал, что единственный, кто «в состоянии справиться с грифоном, это лев или слон». Римский автор Клавдий Элиан, живший несколькими столетиями позже Ктесия, утверждает в своей книге «К характеристике животных», что у грифонов белые крылья и разноцветные шеи, «как бы отделанные темно-синими перьями».

Более поздние авторы (как, например, Плиний Старший, в 77 г. н. э. завершивший свою «Естественную историю») полагались прежде всего на Аристея и Геродота (как на очевидцев того, о чем они писали). В дальнейшем, правда, сведения становились все более запутанными и порой противоречивыми. Но и в Средние века люди по-прежнему верили в подлинность свидетельств древних о существовании грифонов, хотя Аристей нигде не утвержда-

ет, будто он собственными глазами видел этих загадочных существ. Грифоны представлены в бесчисленных бестиариях среди прочих животных, как реально существовавших, так и вымышленных. Как отмечает один специалист, «не имело особого значения, было ли на самом деле то или иное существо или нет. Важнее другое: что оно обозначало или символизировало». Все животные подразделялись на «добрых» и «злых». Грифона чаще относили ко второй группе, хотя некоторые авторы наделяли его всевозможными достоинствами. По утверждению одного из них, «грифон был символом знания», поскольку ему было известно, как отыскать золото. В целом же грифон предстает как персонаж весьма противоречивый.

Марко Поло, совершивший в XIII в. грандиозное путешествие и добравшийся до Китая, предпринял попытку отыскать хотя бы какие-то реальные подтверждения существованию грифонов. Услышав о гигантских птицах, обитающих на Мадагаскаре, он решил, что это и есть грифоны. Увы, его ждало разочарование: это действительно были птицы, «по строению напоминающие орлов, но только колоссального размера». Как должны выглядеть «настоящие грифоны», Поло прекрасно знал по изображениям на стенах собора Святого Марка в Венеции и из многочисленных иллюстрированных манускриптов. Собственные впечатления путешественника нередко расходились с традиционными представлениями. В целом же его записки явно не оправдали ожидания современников.

Куда более привлекательными оказались «Скитания Мандевилля». Точно установить их автора сейчас не представляется возможным. В книге описываются путешествия по Африке и Азии, обитающие там всевозможные расы и этнические группы людей и виды животных. Грифон, по словам автора, «размером и силой равен восьми львам... и сильнее и крупнее сотни орлов. Рассказывают, что один грифон как-то поднял в свое гнездо огромную лошадь».

Согласно средневековым представлениям о мире, существование различных сказочных существ считалось доказанным фактом, а различным частям их тела приписывалась чудодейственная сила. Грифон не исключение. По преданию, если из его когтя сделать кубок, то стоит недоброжелателю подмешать в питье яд, как сосуд тут же меняет свой цвет. Но заполучить такой коготь было очень

непросто. Он мог достаться в качестве награды только человеку, сумевшему излечить грифона от тяжелой хвори. В Средние века было известно несколько таких «когтей» – на самом деле это были рога различных животных, отделанные золотом и драгоценными камнями. Утверждали, что слепые прозревали, если перед их глазами поводить пером грифона. А в некоторых ранних германских книгах по медицине говорилось, что если грифона положить на грудь женщине, страдающей от бесплодия, то она чудесным образом исцелится от своего недуга.

В XVII в. появилось несколько объемистых трудов, авторы которых попытались разобраться, где кончается правда и начинается откровенный вымысел в описаниях невероятных существ. В 1646 г. сэр Томас Браун заявил, что грифон – символическое животное. На смену освященным веками представлениям шли эмпирические знания, легшие в основу новой научной картины мира. И довольно скоро грифон – заодно с некоторыми своими сказочными собратьями – «удалился» туда, откуда он некогда и прибыл, – в мир искусства и поэзии.

Самое древнее из известных сегодня изображений грифона обнаружено возле города Шуша (на территории современного Ирана). Он запечатлен на сделанной около 3000 г. до н.э. печати. Похожее клеймо с грифоном было изготовлено чуть позже в Библосе – в нескольких сотнях миль от Шуши.

Грифоны были издавна известны и в Египте. Во времена Пятой династии сам фараон изображался в виде грифона, повергающего наземь врага, что символизировало мощь правителя. Согласно некоторым теориям, изображение грифона могло иметь и иное значение, символизируя союз бога солнца (изображавшегося с головой сокола) и богини ночи и неба (с туловищем кошки). В одном папирусе грифон провозглашен самым могущественным среди всех живых существ, поскольку у него «клюв сокола, глаза человека, туловище льва, ушные отверстия рыбы и хвост змеи», т.е. атрибуты представителей всех основных видов животного мира. А если учесть, что «еще один» египетский грифон, который претерпел со временем некоторые изменения, ассоциировался с Сетом, врагом Гора – бога солнца, то неудивительно, что эта птица стала своего рода посредником между светом и тьмой, добром и злом.

Египетское влияние заметно в минойской культуре, которая повлияла на многие другие цивилизации древности. Многочисленные изображения грифона были обнаружены на острове Крит на стенах тронного зала царского дворца в Кноссе, на надгробиях и в святилищах. За полторы тысячи лет до нашей эры подобные изображения все чаще и чаще появляются в западной части Азии.

Приблизительно с 1400 г. до н.э. грифон «прижился» и в Греции. Там он ассоциировался прежде всего с Аполлоном, Дионисом и Немезидой. Аполлон нередко изображался верхом на грифоне или же едущим в колеснице, запряженной грифонами. Влияние Греции распространилось на Александрию, где грифон стал практически неизменным спутником Немезиды. Ведь оба отличались свирепым нравом и оба немилосердно карали злодеев.

Со временем грифоны «проникли» во все земли, находившиеся под греческим влиянием: вслед за Александром Великим они попали в Индию; их «приняли» этруски и римляне; но особенно широкое признание они встретили среди скифов и сарматов. Влияние (точнее, взаимовлияние) различных культур – процесс довольно сложный, и поэтому не всегда можно с уверенностью сказать, были ли сказочные птицы Индии или Персии предшественниками скифских грифонов или же наоборот.

Ясно лишь, что влияние кочевых племен заметно усилилось с падением Римской империи. Оно продолжалось и после того, как варвары приняли христианство и перешли к оседлому образу жизни. Грифон благополучно «перекочевал» в христианскую иконографию, где его изображение имело самое разное значение, зачастую прямо противоположное. Он с равным успехом мог быть и символом сатаны, и инкарнацией (воплощением) Христа. Одно время на стенах церквей и монастырей Европы от Италии до Ирландии были во множестве представлены изображения грифонов. Постепенно они стали исчезать – вполне возможно, под влиянием идей теолога Бернара Клервоского (1090–1153), и сохранились лишь в геральдике. С возрождением греко-римского искусства в эпоху Ренессанса и раннего барокко интерес к загадочным существам возродился было вновь, но это был лишь слабый отблеск их былой славы. Иногда они встречаются еще на полотнах и гравюрах великих мастеров (к примеру, Дюрера). Золотых дел мастера порой изготавливают изумительные чаши в виде грифонов. Но сами они уже не более чем аллегория. Никто уже не связывает этих

полульвов-полуптиц со сверхъестественными силами. Впрочем, грифону было суждено возродиться еще раз. Произошло это в самом начале XIX в.: Наполеон Бонапарт заметно обогатил неоклассицизм помпейскими и египетскими мотивами, которые призваны были восславить его империю. Но и на этот раз сфинксы и грифоны появляются только на предметах обстановки – как элемент декорации, и не более того. В наше время художники время от времени вспоминают о грифонах. В основном когда создают очередной логотип или иллюстрируют фантастические произведения.

Начиная со времен Древней Греции, литературные страницы не раз становились гостеприимным обиталищем для грифонов. Они упоминаются в «Прикованном Прометее» Эсхила, считающегося «отцом трагедии». Нередко историческая правда и поэтический вымысел пересекались, как это произошло в написанном приблизительно в 400 г. до н. э. «Романе об Александре», ставшем необычайно популярным и дошедшем в различных переложениях до Средних веков. Достигнув конца известного в его эпоху мира, Александр вздумал покорить небеса. Для этого была сделана специальная колесница, в которую запрягли четырех грифонов. Александр поднялся очень высоко, но, прежде чем он смог достичь небес, Бог заставил грифонов спуститься обратно на землю. Здесь, как и во многих более поздних литературных произведениях, остается неясным, имелся ли в виду классический грифон, или же этим словом авторы обозначали гигантских размеров хищных птиц.

Во многих произведениях Средневековья, например в «Герцоге Эрнсте» (1180), грифоны описываются как необычайно злобные и сильные создания, которым вполне под силу поднять в воздух взрослого человека.

В поэме X в. «Шахнаме» Фирдоуси юный принц был возвращен Симургом и на прощание получил от него в дар волшебное перо, которое должен был сжечь, если ему понадобится помощь.

В итальянской поэзии грифон – немаловажный символ. В «Божественной комедии» Данте он олицетворяет самого Иисуса Христа. Близкая к нему «символическая птица» гиппогриф описывается в поэме «Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто. Считается, что своего гиппогрифа Ариосто «сотворил», вдохновленный строкой из Вергилия.

Грифон нередко встречается и в европейском фольклоре. Так, в немецком варианте сюжета о красавице и чудовище именно гри-

фон переносит заколдованного принца и его невесту через Красное море.

После XVI в. грифон все больше и больше превращается в «стилистическую фигуру». Упоминания о нем можно найти в «Потерянном рае» Мильтона и в «Фаусте» Гёте.

После «Фауста», законченного в 1831 г., литература не часто вспоминала о грифонах. По большей части это были произведения для детей вроде «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла или «Грифона и младшего каноника» Френка Стоктона. Иногда грифона можно встретить в современных фантастических романах для взрослых (у Пирса Энтони и Клиффорда Саймака).

Грифон был частью западной цивилизации со времен ее зарождения. Он был разным. Он был повсюду. И он не утратил своей власти над нами, сколько бы люди ни пытались демистифицировать его образ. Ведь это сказочное существо – отражение самой человеческой натуры, такой двойственной и противоречивой.

С.Г.

Д. Копелев

МИЛЫЕ КОСТИ*

Пиратство – это незаконные действия по захвату, ограблению или потоплению в океане и в открытом море гражданских либо торговых кораблей. Осуждение законом пиратства изложено в Конвенции ООН по морскому праву в 1982 г.¹

Петербургский историк Дмитрий Копелев описал символику и методы использования пиратского знамени, которое в мире называют «Веселым Роджером». Автор статьи увидел пиратский флаг в Эрмитаже. Флаг был небольшой, размером всего 100 на 165 сантиметров. Д. Копелев предполагает, что он был снят со шлюпки. На флаге изображена мертвая голова поверх перекрещенных костей, рука с короткой саблей и песочные часы с крыльями. Этот «Веселый Роджер» когда-то был черного цвета, но Д. Копелев уже увидел полотнище, выцветшее от времени, приобретшее оранжевый оттенок.

Считается, что флаг привезли в Россию в 1701 г., когда Черноморский флот под командованием адмирала Ф.Ф. Ушакова сражался с турецкой армией. Этот флаг якобы вывесил на мачте некий Кристофер Муди, соратник известного пирата Черного Барта Робертса, который был казнен в 1722 г.

В XVII в. морские разбойники плавали под красными флагами, цвет которых соответствовал названию Красного моря. Тогда бандитами верховодил «король пиратов» Генри Эвери, а на его

* Копелев Д. Милые кости // The Prime Russian Magazine. – Praha, 2015. – № 3(30), май-июнь. – С. 95–106.

¹ Советский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 1016.

флаге кровавого цвета изображались череп и скрещенные кости белого цвета.

Черные пиратские флаги появились в начале XVIII в. В Оксфордском словаре английского языка выпуска 1724 г. опубликована статья о флаге «Веселый Роджер». Тогда мировой океан вначале находился под контролем Португалии и Испании, затем их сменили Англия и США. Флаг «Веселый Роджер» в то время имел ряд других названий: «Черный флаг», «Пиратский флаг», «Мертвая голова», «Капитан Смерть» и просто «Роджер».

Исследователи англо-американского пиратства полагают, что в распоряжении ученых нет ни одного достоверного описания знамен морских пиратов. Д. Копелев пишет: «Историки воспроизводят варианты пиратских штандартов, пользуясь упоминаниями о них в официальных отчетах или описаниями современников, а также фольклорными свидетельствами и рисунками художников, иллюстрировавших выходившие в те годы книги о пиратах» (с. 98).

Сохранились свидетельства о захвате такого флага после победы английского королевского корабля над пиратским судном Черного Барта Робертса. Из-под обломков мачты матросы извлекли черный флаг с изображением скелета и фигуры человека с саблей в руке. Впрочем, судьба этого трофея неизвестна, он куда-то исчез. Хранящиеся нынче в музеях пиратские штандарты более позднего происхождения – конца XVIII – начала XIX в.

В романе «Остров сокровищ» (1883) Роберт Льюис Стивенсон (1850–1894) описал знамя «Веселый Роджер». Постепенно в прессе все эмблемные компоненты «Веселого Роджера» определились. Это черное полотнище, мертвая голова, мужская фигура, скрещенные берцовые кости, окровавленное сердце, песочные часы и скелет, «под которым моряки, видимо подразумевали дьявола» (с. 101).

Название «Веселый Роджер», считает Д. Копелев, впервые было использовано пиратами в начале 1724 г. Что же касается его черного цвета, то в соответствии с легендой истоки этого цвета идут от тех флагов, которые поднимали на мачте корабли, на которых свирепствовала чума. Очевидно, черный флаг являлся антиподом всех других флагов в море, а череп на нем был аллегорией смерти. Да еще по такому флагу пираты опознавали друг друга в море. На флаге Черного Барта Робертса «скелет держал в одной

руке бокал, а в другой – скрещенные кости, рядом было изображено копьё и сердце с тремя каплями крови» (с. 102).

Когда пиратов захватывали в плен, их казнили на виселице, причем над эшафотом вывешивали черный флаг. Он становился символом мести и приобретал функцию назидания. Впрочем, история «Веселого Роджера» насчитывает «немало противоречивых и взаимоисключающих деталей», — заключает автор статьи (с. 104).

И.Л. Галинская

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

ЧТО ГОВОРЯТ УЧЕНЫЕ...*

В начале нынешнего века надежды на глобальное потепление стали уменьшаться в связи с тем, что так называемое «изменение» является ошибкой, допущенной в ходе сбора данных.

За последние несколько лет эксперты по изучению погоды стремились объяснить, почему начиная с 1998 г., считалось, что глобальные температуры уменьшались. Исследователи из Национальной администрации океанов в США изучили имеющиеся данные и пришли к выводу, что температуры океанов не повышались. Они считают, что таковые измерялись неверно.

Много лет температуру воды измеряли, опуская с борта корабля термометр. Однако начиная с 1980 г., стали устанавливать на якорю корабля температурный буйек. Изучив в одном и том же месте показания опущенного с корабля термометра и данные буйка на якорю того же корабля, ученые выяснили, что температура на буйке якоря ниже, чем на термометре у борта корабля. После изучения этой аномалии разговоры о потеплении климата прекратились.

Руководитель группы исследователей Томас Карл написал в журнале «Science», что нормы потепления воды за первые 15 лет XXI в. увеличиваются точно так же (или чуть больше), как это было во второй половине XX в.

В сохранившихся останках динозавра, который жил 75 млн лет тому назад, ученые обнаружили нечто похожее на красные кровяные тельца. Это удивительное открытие (которое еще следует доказать) сделали сотрудники Императорского колледжа, когда

* What scientists are saying // The Week. – L., 2015. – N 1027, 20 June. – P. 19.

положили останки динозавра под электронный микроскоп, собираясь рассмотреть строение косточки. Вместо этого они увидели овальные образования, которые походили на красные кровяные тельца. Затем они заметили нечто похожее на коллагеновые волокна соединительной ткани и на кровеносные сосуды.

Останки этого динозавра были обнаружены в Канаде еще сто лет тому назад и хранились в Музее биологических наук. Ученым хочется доказать, что у динозавров было кровообращение и обмен веществ примерно как у птиц.

Ученые полагают, что обезьяны, в частности шимпанзе, очень похожи на людей тем, что любят есть горячий обед. Исследователи из Гарвардского университета предлагали шимпанзе на выбор сырую картофелину или жареную картошку. Большинство, 90%, мартышек выбирали жареную картошку. Исследователи полагают, что обезьяны могли бы и сами научиться готовить еду на огне, как это сделал два миллиона лет тому назад предок человека.

Ученые считают, что музыка может оказывать на людей терапевтическое воздействие. Так, кардиологи из Оксфордского университета подтвердили это мнение на своих опытах. Они выяснили, что положительное воздействие оказывают отрывки из произведений Джузеппе Верди (1813–1901), Людвиг ван Бетховена (1770–1827), Джакомо Пуччини (1858–1924), поскольку имеют постоянный десятисекундный ритм, совпадающий с сердечным ритмом человека.

А вот более быстрый ритм музыки, как в произведении Антонио Вивальди (1678–1741) «Времена года» (1725), может понизить наш сердечный ритм, т.е. ритм кровяного давления, ибо таковой у людей зависит от соответствующих сигналов из мозга.

И.Г.

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Низовский

МИФЫ ДОГОНОВ*

В 1950 г. французские этнографы Марсель Гриоль и Жермена Дитерлен опубликовали статью, посвященную мифологии догонов – небольшого африканского народа, обитающего на территории нынешней Республики Мали. Догонские мифы свидетельствовали, что этот народ еще в древние времена знал о свойствах и траектории движения невидимого вооруженным взглядом спутника Сириуса, о четырех крупнейших спутниках Юпитера, о спиральных галактиках и многих других астрономических реальностях, которые стали известны современной науке лишь относительно недавно. Догонские мифы повествовали и о прибытии на Землю в «крутящемся ковчеге» существ, как-то связанных со звездной системой Сириуса. Изложив информацию, полученную от догонских старейшин, Гриоль и Дитерлен честно признались, что «не ставили перед собой вопрос о том, каким образом люди, не располагавшие необходимыми инструментами, сумели узнать о движении и определенных характеристиках невидимых невооруженным взглядом небесных тел».

Погребенная в узкоспециальных изданиях, эта информация появилась на свет только в 1975 г., после издания книги Эрика Герье, интерпретировавшего мифы догонов как свидетельство палеовизита пришельцев, а после выхода через год во многом спорной книги Роберта Темпля «Тайны Сириуса» мифы догонов превратились в самое серьезное на сегодняшний день доказательство факта контактов землян с пришельцами.

* *Непомнящий Н.Н., Низовский А.Ю.* Мифы догонов. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=41281>

По поводу догонской мифологии на страницах научной печати развернулась дискуссия, которая длится по сей день. Прежде всего, она затронула источник информации работы Гриоля и Дитерлен. Но научная репутация этнографов безупречна, и кроме того, они и не пытались никак интерпретировать полученную информацию, а только добросовестно зафиксировали ее. При изучении африканских культур Марсель Гриоль исповедовал принцип «описывать и только описывать», всячески избегая попыток истолкования архаического мировоззрения африканских племен. Да и перекличка знаний догонов с современными научными знаниями слишком последовательна и системна, чтобы ее можно было отнести на счет неверного понимания отдельных слов и выражений догонских старейшин.

Высказывалась даже «спасительная» версия о том, что у догонов имелся какой-то телескоп типа круглого бассейна с равномерно вращающейся водой, зеркало которого от вращения имело вогнутую форму и тем самым служило аналогом зеркала телескопа-рефлектора – гипотеза, конечно, фантастическая. Но даже если и принять ее, много ли она объяснит в космических откровениях догонов.

Как и современная астрономическая наука, догоны знают, что вокруг «главного» Сириуса (Сириуса А) обращается невидимый невооруженному глазу спутник – белый карлик Сириус В, маленькая, состоящая из плотного вещества звезда, обладающая чрезвычайно большой массой. Предположим, догоны разглядели в свой «телескоп» слабенькую звездочку рядом с Сириусом А – как они пришли к выводу о том, что это «самая тяжелая звезда из всех существующих»? Массу Сириуса В астрономы вычислили в XIX столетии по воздействию, которое тот оказывает на движение в пространстве Сириуса А. Затем, когда в начале XX в. удалось определить крайне малые размеры Сириуса В, был сделан вывод, что он состоит из сверхплотного, а следовательно, и сверхтяжелого вещества. Станем ли мы предполагать, что такими же вычислениями в глубине Африки занимались догоны?

Догонам известно и о вращении Сириуса В вокруг своей оси, о том, что Млечный Путь является спиральной звездной системой. Эти знания не могли родиться от простого созерцания неба в телескоп, пусть сколь угодно мощный. Эти знания перечеркивают не только домыслы о «догонском телескопе», но и предположения о

186

том, что предки догонов могли унаследовать свои астрономические знания от древнеегипетских жрецов, поскольку и египетским жрецам овладеть такими знаниями было явно не под силу.

Значит, пришельцы. Первобытный народ обладает знаниями о космосе, во много раз превосходящими его собственные способности к познанию, а отчасти – и уровень знаний современной науки.

Впрочем, и это неочевидно. Допустим, пришельцы сообщили им о существовании Сириуса В. Но они не могли назвать его самой маленькой и самой тяжелой звездой, так как мы сегодня знаем о существовании множества гораздо более маленьких и тяжелых звезд. Точно так же пришельцы, назвав догонам четыре спутника Юпитера, почему-то «забыли» рассказать об остальных 12, известных сегодня. А в целом же астрономия догонов очень напоминает... уровень земной астрономии полстолетия назад!

Так была выдвинута «гипотеза о миссионере». Догонская культура не была изолирована от влияния современной западной цивилизации. В частности, в 20-е годы XX в. среди догонов работали миссионеры из католической организации «Белые отцы». Кто-нибудь из них мог обратить внимание на то, что мифология аборигенов придает большое значение Сириусу (это как раз факт не загадочный – Сириус, ярчайшая звезда неба, наряду с Солнцем и Луной издавна служила объектом поклонения), и попытался изложить догонам научные взгляды на эту звезду. Зачем? Хотя бы для того, чтобы наладить с ними хорошие отношения, или для того, чтобы с позиций науки «развенчать» языческие воззрения африканцев.

Именно в 1920-е годы Сириус попал в центр внимания научно-популярных публикаций. К тому времени была установлена чудовищная плотность Сириуса В и наука на основании этого пришла к выводу о существовании особого класса звезд – «белых карликов». «Самая маленькая и тяжелая звезда» – такая характеристика Сириуса справедлива именно для астрономических знаний 1920-х годов.

Что ж, тайна догонов раскрыта? Если бы все было так просто...

«Миссионер», конечно, мог что-то рассказать догонам. Но дело в том, что догонам известны... три Сириуса! Они знают, что вокруг Сириуса А обращается еще одна невидимая звезда – Сириус С. По словам догонов, она больше Сириуса В, в 4 раза легче его,

обращается по более высокой траектории и окружена двумя собственными спутниками.

Научная дискуссия о существовании Сириуса С началась в 1920-е годы, и современная наука до сих пор не пришла к единому мнению по этому вопросу. Если будет установлено, что Сириуса С не существует, резко возрастут шансы «гипотезы о миссионере», поскольку станет очевидным, что знания догонов привязаны именно к 20-м годам XX в., а не к рассказу пришельцев.

Впрочем, в мифологии догонов остается много неясного. Немецкий астроном Дитер Герман назвал ситуацию с догонскими знаниями о космосе «безнадежным случаем». Что ж, все тайное когда-нибудь станет явным.

С.Г.

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Низовский

О ЧЕМ РАССКАЗАЛИ ГЛИНЯНЫЕ ТАБЛИЧКИ*

Шесть тысяч лет назад на побережье Персидского залива существовала цивилизация шумеров, оставившая после себя множество глиняных табличек, испещренных клинописью. Эти таблички донесли до нас мифы, исторические хроники, своды законов, хозяйственные документы, личные письма. Целые библиотеки глиняных таблиц были найдены археологами среди развалин Ниневии, столицы Ассирии, и в другом крупном древнем городе Месопотамии – Ниппуре. Но несмотря на такое огромное количество информации, в истории шумерской цивилизации остается множество загадок. И одна из них связана с текстами глиняных табличек.

Судя по расшифрованным текстам, древние шумеры обладали подробнейшей информацией о Вселенной, звездах и планетах, обладали обширными познаниями в астрономии, математике, медицине, металлургии, сельском хозяйстве. Еще 6 тыс. лет назад они знали, что Земля обращается вокруг Солнца. Именно шумерские астрономы разделили небо на двенадцать знаков Зодиака. Им были известны все планеты Солнечной системы и история их возникновения. А ведь Уран был «официально» открыт в 1781 г., а Плутон – только в 1930 г.!

Как говорят глиняные таблички, 4 млрд лет назад в нашу Солнечную систему вторгся пришелец из глубин космоса – Нибиру, блуждающее небесное тело размером с Землю. Как вычислили специалисты НАСА по данным глиняных табличек, небесное тело двигалось со скоростью приблизительно 65 тыс. км в час. В то

* *Непомнящий Н.Н., Низовский А.Ю.* О чем рассказали глиняные таблички. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=41281>

время вокруг Солнца (Апсу) обращались Меркурий (Мумму), Венера (Лахаму), Марс (Лахму), планета Тиамат со своим спутником Луной, Юпитер (Кишар), Сатурн (Аншар), Уран (Ану), Нептун (Эа) и Плутон (Гага). Все они двигались по околосолячным орбитам против часовой стрелки. Когда загадочный Нибиру вошел в пределы Солнечной системы, он попал в гравитационное поле Солнца и, захваченный им, вышел на неустойчивую орбиту, вращаясь по часовой стрелке и подвергаясь воздействию гравитационных полей других планет. В свою очередь, под действием гравитационного поля Нибиру на ближайших к нему планетах Солнечной системы начали происходить катаклизмы. Больше всех пострадала Тиамат. На ней начались мощные тектонические процессы, которые в результате разорвали планету на две части. Одна из них, вместе со спутником Тиамат – Луной, была выброшена на другую орбиту и продолжила свою жизнь под именем Земля. Другая часть погибшей планеты развалилась на куски и образовала пояс астероидов между Марсом и Юпитером.

А Нибиру? Под действием сил, вызванных катастрофой с Тиамат, он также перешел на новую орбиту, на самую периферию, и стал десятой, самой удаленной планетой Солнечной системы. В научной и научно-фантастической литературе его принято называть Трансплутоном.

Может быть, эта история – всего-навсего еще одна красивая легенда? Но в 1766 г. немецкий астроном, физик и математик Иоганн Тициус сформулировал, а другой немецкий астроном, Иоганн Боде, обосновал так называемое «правило Тициуса – Боде». Это правило определяет закономерность: на каком расстоянии от Солнца должны находиться планеты Солнечной системы. Так вот, эта закономерность предусматривает существование между Марсом и Юпитером «планеты № 5», которой на самом деле нет!

То, что правило «Тициуса – Боде» верно, доказали последующие открытия Урана, Нептуна и Плутона. Ведь в 1772 г., когда Боде обнародовал результаты своих расчетов, эти планеты еще не были известны астрономам. И вот в 1781 г. открывают Уран – правило «работает»! Тогда-то впервые был поставлен вопрос о «планете № 5»...

Первое широкое обсуждение проблемы состоялось на Астрономическом конгрессе в 1796 г. «Планету № 5» стали усиленно

искать, и в первую новогоднюю ночь XIX в. итальянский астроном Джузеппе Пиацци обнаружил ее.

Но это оказалась не планета в «нормальном» понимании, а небесное тело чрезвычайно малых размеров. Крохотную планетку назвали Церерой. В 1802 г. была открыта ее «сестра» – Паллада, через два года – Юнона, еще через три года – Веста. Так постепенно выяснилось, что между Марсом и Юпитером, там, где по всем расчетам должна находиться «планета № 5», кружит вокруг Солнца множество крохотных планеток-астероидов. И немедленно возник вопрос, как образовался этот «рой»? Этот вопрос задавал уже немецкий астроном Генрих Ольберс, открывший Палладу и Весту. Он первым предположил, что «планета № 5» взорвалась, породив тучи астероидов и космической пыли.

О глиняных табличках древних шумеров, повествующих о катастрофе, случившейся с планетой Тиамат, тогда еще не знали. В Европе был хорошо известен древнегреческий миф о Фазтоне, сыне Солнца. Однажды Фазтон без разрешения вывел золотую колесницу отца, запряженную парой огнедышащих коней, и помчался по небу, но не сумел совладать с бешеными конями, не сумел направить колесницу по отцовскому пути, спалил все живое на Земле и сам погиб, испепеленный молнией. Это событие вызвало катастрофу на Земле...

В начале 1970-х годов была вычислена предполагаемая масса «планеты № 5» и время ее разрушения – 16 млн лет назад. А вот что вызвало разрушение? Тут пока много неясностей.

Гипотетическую «планету № 5» со времен Ольберса называют Фазтоном. Но древние шумеры знали и другое ее название – Тиамат. И шумеры знали о том, что в катастрофе, случившейся с Фазтоном-Тиамат виновата не золотая колесница, а другое небесное тело – Нибиру, оно же – вероятный Трансплутон. До сих пор все попытки обнаружить его заканчивались ничем, хотя присутствие в Солнечной системе какого-то постороннего гравитационного поля, не имеющего отношения к известным планетам, отмечается давно. В 1980-х годах американские космические аппараты «Пионер» и «Вояджер» по мере приближения к границам Солнечной системы вдруг начали все больше отклоняться от расчетных траекторий. Расчеты показали, что отклонения вызваны наличием гравитационного поля неизвестной планетной массы, которая должна находиться за орбитой Плутона на расстоянии порядка 50 астрономи-

ческих единиц. А в 1997 г. американские астрономы объявили, что обнаружили небольшую планету, находящуюся на периферии Солнечной системы. Никак пока не названное космическое тело, возможно, и следует считать шумерским Нибиру, десятой планетой Солнечной системы.

Новооткрытая астрофизиками из Кембриджа планета под номером 1996 ТЛ66 достаточно массивна и имеет в поперечнике 490 км. Она вращается вокруг Солнца по эллиптической орбите, приближаясь к нему на минимальное расстояние в 35, и удаляясь на максимальное расстояние в 130 астрономических единиц (одна астрономическая единица равна расстоянию от Земли до Солнца, что составляет 150 млн км.). Это значительно дальше, чем орбиты Плутона и Нептуна. Уже обнаружено несколько таких тел в области, названной «поясом Купера», которая находится на большом удалении от так называемого облака Оорта, где «рождаются» кометы. Открытие небольшой планеты на краю Солнечной системы, возможно, сулит много новых неожиданностей...

С.Г.

Наталья Чуличкова

ЛАБИРИНТ*

«Я видел его и нашел, что он выше всякого описания... Лабиринт превосходит самые пирамиды», – так говорит о египетском лабиринте Геродот, который во время своих путешествий застал лишь его развалины и имел возможность осмотреть только остатки наземных сооружений. Великий историк древности был поражен тем, что, даже разрушенный, лабиринт имел своих хранителей, которые как святая святых оберегали вход в подземную, сокровенную часть.

С какой бы легкостью мы ни употребляли в повседневности слово «лабиринт», говоря о путанице коридоров, улиц и дорог, само это понятие и в наше рациональное время сохранило статус чего-то особо значимого, скрытого, важного для судьбы человека и его внутреннего мира.

Этот глубокий смысл уходит своими корнями в века и даже тысячелетия. Лабиринт как древнейший универсальный символ охватывает кажущиеся порою далекими планы человека и его души, природы, небесных сил и законов.

Наиболее известны лабиринты, существовавшие в виде архитектурных сооружений, – египетский и критский. О египетском лабиринте Геродот писал: «Переходы... и извилистые повороты... исполненные разнообразнейшего великолепия, представляли тысячи чудес...»

* Чуличкова Н. Лабиринт // Тайны древних цивилизаций. – Т. 2. – Режим доступа: <http://sv-scena.ru/Bib/Tajjny-drevnikh-tsivilizatsijj-Tom-2.t98.html#ait98-Arkheoastronomiya>

О том, каким был критский Лабиринт, существует множество гипотез. По преданиям, создан он был легендарным афинским скульптором и архитектором Дедалом. Как свидетельствуют античные авторы Диодор и Плиний, он был построен по образцу египетского, «воспроизводя, однако, только сотую долю» его. По одной из версий, этим лабиринтом был дворец царя Миноса в Кноссе с огромным количеством помещений, ходов, тупиков. В пользу этой гипотезы свидетельствуют археологические находки, сделанные А. Эвансом в начале XX в. Однако до сих пор не отбрасывается и версия о том, что лабиринт был построен внутри пещерного комплекса (на Крите и сейчас существуют разветвленные пещерные системы).

А.Ф. Лосев обращает внимание на то, что, хотя, судя по описаниям, их внешний вид разнообразен, «в любом случае у таких сооружений либо все, либо большая часть находится под землей, погружена в темноту».

Совершенно другой тип лабиринтов – так называемые каменные, следы которых обнаружены археологами в разных частях Северной Европы: в Скандинавии, на Кольском полуострове и на Британских островах. Хорошо сохранившиеся лабиринты найдены на побережье Белого моря. Археологи определяют их как мегалитические сооружения III–II тыс. до н. э. и предполагают, что время постройки Соловецких лабиринтов совпадает со временем возникновения других загадочных мегалитических сооружений, например Стоунхенджа.

Эти лабиринты не имеют подземной части, крыши и даже стен. Они представляют собой выкладки крупных камней-валунов, на первый взгляд напоминающие спираль или петли, уложенные замысловатым узором. К этому же типу лабиринтов относятся фигуры, выложенные из дерна либо составленные из земляных валов.

Изображения лабиринтов встречаются на территории Европы, Ближнего Востока, Индии, Китая, Центральной Америки и относятся к различным эпохам. На кносских и других монетах лабиринты имеют форму то квадрата, то круга, то спирали. Подобные орнаменты на древних керамических сосудах и даже античные меандры, украшающие храмы, дворцы и чернофигурные вазы, относятся к лабиринтам-изображениям. В более поздние времена изображения лабиринтов встречаются в средневековых готических соборах (например, знаменитая мозаика на полу собора в Шартре).

Греческий миф рассказывает о невиданном чудовище, рожденном царицей Пасифаей от быка, посланного Посейдоном царю Крита Миносу, – Минотавре. Он никогда не показывается людям и живет под землей внутри лабиринта. Каждые девять лет Афины платят дань Миносу, отправляя в лабиринт самых прекрасных юношей и девушек. Они входят в него, пересекают страшный рубеж и никогда не возвращаются.

Вход в лабиринт имел символическое значение. В каменных лабиринтах Европы, составленных из непрерывных круговых линий, вход всегда был четко обозначен и представлял собой хоть и небольшой по длине, но обязательно прямой, ориентированный точно на центр, коридор.

В Египте, кроме знаменитого лабиринта, описанного Геродотом, существовали и многие другие, более скромные по размерам. Они принадлежали храмам, тщательно оберегались и, возможно, были разрушены жрецами в темные периоды истории Египта. В традиции Египта момент входа в лабиринт означал поворот в судьбе человека. Ему было необходимо пройти особые испытания, связанные с посвящением в ученики. У входа в лабиринт человек слышал грозное предупреждение: «Подумай еще раз. Ты войдешь, и назад пути не будет».

Пройти лабиринт – значит найти путь к центру. В круговых лабиринтах в центре стоял большой священный камень. По преданиям лапландцев, в более поздние времена у этого камня шаман совершал ритуальные действия, гадания, приношения духам. Центр лабиринта играл роль алтаря.

Почему в одной традиции центр лабиринта – алтарь, в другой – место обитания страшного чудовища? В мифологии лабиринт выступает как модель нашей собственной души. Минотавр тоже часть нашей души. Это внутренняя, невидимая для окружающих, разрушительная сила. Чтобы освободиться от нее, раскрыть свои чистые, благородные помыслы, необходимо сразиться с Минотавром, дойти до центра лабиринта, встретиться со стихийными принципами самого себя, победить Минотавра.

Лабиринт – это испытание еще одного внутреннего качества человека – интуиции. Интуиция восходит к величайшим принципам любви, той высокой любви, которой в Древней Греции покровительствовала прекрасная Афродита Урания. Если несмотря на темноту, несмотря на то что жизненный путь запутан и полон ло-

вушек, человек почувствовал, что связующая нить существует, он способен видеть, слышать, действовать, побеждать.

Некоторые черты лабиринта присутствуют и в строении древних поселений. Сравнительно недавно открытая археологами на Южном Урале «страна городов» несет в себе следы далекой культуры, возможно, относящейся к периоду больших переселений индоевропейцев. Один из оставшихся от нее городов – Аркаим.

Реконструкция Аркаима, осуществленная Г. Здановичем, предполагает, что город состоял из двух частей, «вложенных» одна в другую. Внутренняя, центральная, часть являлась изолированной цитаделью, и пройти в нее можно было только по специальному коридору или галерее, похожей на лабиринт.

...Белое море. Один из островов Соловецкого архипелага, Большой Заяцкий, несмотря на свое название, очень невелик, и, когда поднимаешься на невысокий холм, появляется ощущение, что ты, окруженный только водами и небом, как будто становишься ближе к небу. Гигантский каменный комплекс. Несколько лабиринтов, расположенных на пологих склонах удлиненного холма, будто специально построены так, что их очень хорошо видно с моря. А на вершине холма – какие-то фантастические фигуры из каменных россыпей и множества пирамидок, сложенных из таких же валунов. Не удивительно, что первоначальные попытки объяснить предназначение лабиринтов были связаны с гипотезой о некрополе. Одним из первых русских исследователей лабиринтов был археолог Н.Н. Виноградов. В 20-е годы XX в., будучи заключенным в Соловецких лагерях, он сделал обмеры и зарисовки всех найденных им сооружений и выдвинул предположение, что лабиринты оставлены древнейшим народом и связаны с потусторонним загробным миром, миром мертвых. По спирали, приближаясь к центру и делая все новые и новые повороты, должны были проходить души умерших...

Эти предположения находили сторонников, однако появлялись и новые гипотезы. Если лабиринты и имели отношение к миру «иному», то это понимание другого мира включало в себя все многообразие жизни, природы, прошлого и будущего, и прохождение лабиринта было подтверждением способности преодолевать ограничения любого рода, и пространства, и времени.

Лабиринты не спешат открывать нам свой исконный смысл. Однако, прислушиваясь к неуловимым голосам тысячелетних

каменной, ощущаешь, что та не осознанная до конца суть лабиринтов была для человека сильным зовом, который вдохновлял отправляться в опасную дорогу через холодные воды беспокойного северного моря к далеким островам.

Древние понимали землю, природу и космос гораздо шире, чем мы способны увидеть это в рамках привычного пространства-времени. Лабиринт был символом движения, преодолевающего границы «нашего» мира, которое обязательно подразумевало победу над временем, победу над материальным и победу над смертью.

Обратимся теперь к значению слова. «Лабиринт» (*Labris*) дословно означает «местопребывание Лабриса». Лабрис – древнейший символ, означавший верховное божество. Впервые это предположение высказал М. Майер в 1892 г. Лабрис имел форму двойного топора, или секиры. А.Ф. Лосев считает, что именно лабиринт был главным жилищем Зевса-Лабриса: «Самый Минотавр, получеловек, полубык, единственный обитатель лабиринта, и есть Зевс или какая-то его ипостась».

Символ двойного топора существовал несколько тысячелетий и был распространен столь же широко, как крест в более поздние времена. Он был известен по всей Малой Азии и берегам Эгейского моря. Он обозначает универсальную силу, охватывающую мир в целом, одновременно объединяющую и разделяющую. Два его лезвия обращены в противоположные стороны – он и орудие борьбы, и орудие созидания.

Лабрис в руках героя – это главный символ лабиринта. Герой направляет его на преображение внешнего мира, и с такой же силой – на преображение собственной души. Тот, кто выходит из лабиринта, выходит обновленным.

Лабиринт – это хаос для тех, кто теряет путь, и космос для тех, кто способен его найти.

С.Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

А.Ю. Демшина

МОДА ПОСЛЕВОЕННОГО ВРЕМЕНИ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ*

После окончания войны в Европе был принят план экономического развития Европы – «план Маршала». Результаты проявились быстро, стали говорить об экономическом чуде, «беби-буме», увеличении в обществе доли среднего класса. Теперь основной лозунг – не экономить для победы, а покупать для развития экономики.

После Второй мировой войны определяющую роль в развитии моды и западного общества в целом начинает играть средний класс. Хотя в 1950-е годы мода «от кутюр» является образцом для массовой одежды, а благодаря системе лицензирования модные дома приносят больше прибыли, уже появляется прет-а-порте – готовая одежда, рассчитанная на амбициозный средний класс. В США и Европе появляются маркетинговые институты, развивается реклама модных товаров. Мода 1950-х годов удовлетворяла мечты о роскоши и благополучии, предлагая варианты и для богатых, и для бедных.

Развивается индустрия досуга, конкурируя с телевидением, кинематограф предлагает фильмы-гиганты с шикарными костюмами и огромными бюджетами («Клеопатра» с Э. Тейлор), попу-

* Демшина А.Ю. Мода послевоенного времени в контексте формирования общества потребления // Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: Вторая половина XX– начало XXI в. – Режим доступа: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks325711

ляры автомобильные кинотеатры, в Калифорнии в 1955 г. открывают Диснейленд. Появляется новая одежда для досуга. В 1946 г. Луи Рерар показывает открытый раздельный купальник. По примеру Э. Пресли мужчины надевают гавайские рубашки, а вслед за М. Брандо – белые футболки, обтягивающие тело. Появляются брюки капри и обтягивающий костюм для горных лыж.

После войны усталость от нестабильности приводит к возврату традиционных семейных ценностей. Женщина – показатель достатка, хозяйка и мать, мужчина – добытчик, глава семьи. Красивая картинка из рекламы демонстрирует аккуратный домик с бытовой техникой, гаражом и шторами на окнах, в котором живет безупречно ухоженная женщина, улыбающийся мужчина и аккуратно причесанные дети. Можно говорить, что для среднего слоя наступил временный закат феминизма, но поколение «беби-бум», которое взорвет консервативный уклад жизни, уже подрастает, уже в студенческих городках появились битники.

Со времен войны сохранил популярность образ симпатичной, пикантной девушки, похожей на тех, что приезжали на фронт, пели, танцевали, развлекали бойцов. Их называли «пинап» или секс-бомбы (по названию бомбы). Это повлияло и на популярность Мэрилин Монро в 50-е годы. Простые американки подражали пинапам, проводили конкурсы красоты. Появление куклы Барби как образа гиперженственности также относится к концу 1940-х годов, прототипом для нее послужили все те же «пинапки». 1950-е годы для Америки – «золотой век», когда реализовалась американская мечта. По общепринятым стандартам замужняя женщина в это время должна была иметь тонкую талию и пышный бюст (соответствие этим стандартам достигается при помощи корсета, накладок на бедрах, прокладок в бюстгальтере).

Женщина и за домашними хлопотами должна была выглядеть, как кинозвезда или манекенщица – модное платье, идеальная укладка, макияж. Этот образ пропагандируется и рекламой, и телевизионными передачами, телесериалами. Кумирами остаются киноактрисы – Джина Лоллобриджида, Элизабет Тейлор, Лолита Торрес, блондинки Мэрилин Монро и Джейн Менсвилд. Кинозвезды снимаются в рекламе, увеличивается популярность декоративной косметики.

Ностальгия и желание возврата к довоенному пониманию женственности оказалось созвучно стилю «Нью лук» («New

Look»)), который родился в феврале 1947 г. с показом коллекции модного дома К. Диора. Первый показ стал триумфом, внимание привлекли не только модели, но и организация действия – благоухание цветов, надменные манекенщицы, элегантные интерьеры. К Диору приходит много клиенток, в том числе и такие, как герцогиня Виндзорская, Грейс Келли, Эвита Перрон и Марлен Дитрих. Новый стиль после статьи Кармен Сноу в «Харперс Базар» получил название «Нью лук» (новый взгляд). Сам Диор назвал коллекцию «corolle» (венчик цветка), а силуэт «huit» (восьмерка). Ретроспективность, историчность отличали этот стиль. Женщины устали от военизированного костюма, утяжеленного, приземленного «плечистой модой» силуэта, поэтому восприняли новый стиль с радостью.

Огромное значение приобретает силуэт и целостность образа. Платье в сочетании с сумочкой, перчатками, туфлями. Плечи имели покатуую форму, юбка стала пышной, талия была сильно затянута в корсет. В Европе стиль Диора пользовался огромной популярностью. Феминистки недовольны такой модой. В Америке проходят демонстрации женщин за возврат удобных коротких юбок, выступления против стиля Диора, опять заковывающего женщину в корсет. Действительно, на некоторые модели уходит до 30–45 метров ткани, юбки опускаются ниже колена, вес платьев около 5 кг, а вечерних – до 30. Благодаря Диору расширяется ассортимент дамских туалетов – вечерние и коктейльные платья, платья для путешествий, для танцев, для посещения театра, дневной костюм и послеобеденный ансамбль. Это требовало не только большой гардеробной, но и тонкого знания этикета, законов «хорошего вкуса» при подборе туалета и аксессуаров. Именно Диор вводит систему лицензирования в модную индустрию, продавая патенты на производство товаров под своей маркой. В 1980-е годы лицензирование, хоть и служа развитию модной индустрии, дискредитировало имена нескольких модных домов, которые не только бесконтрольно раздавали лицензии, но и часто меняли модельеров.

В русле «Нью лук» работает большинство модельеров данного периода, отдавая дань ностальгии по прекрасному довоенному времени. Наличие богатых клиентов из США, Латинской Америки и Ближнего Востока, ездивших за новыми нарядами в Париж, стимулировало развитие и процветание большого количества модных домов, которые открывают бутики, где продают и обувь, и аксессуары, и украшения. Высший свет любит балы, праздничные вече-

200

ра, вечеринки в определенном историческом стиле (Жак Фат и Этьен де Бомон вошли в историю как организаторы подобных мероприятий). Кинофестиваль в Каннах и вручение премии «Оскар» также превращаются в площадки демонстрации модных туалетов. Большинство модных домов работает в стиле «Нью лук».

Продолжают работу такие дома как Ланвен, Нина Риччи, открываются дома П. Бальмен, Ю. де Живанши, П. Лапидус, П. Карден. Развивается «Альта мода» – высокая итальянская мода с центрами в Риме и Флоренции. На развитие итальянской моды повлиял и расцвет кинематографа. Э. Пуччи разрабатывает удобную одежду для спорта, в 1959 г. открывается дом Валентино.

К. Баленсиага, начав работать еще в 1930-е, в 1950-х годах был одним из признанных лидеров моды. Его стиль отличался от стиля Диора, он не часто меняет силуэт, создавая платья, которые можно носить несколько сезонов. Баленсиагу интересуют вопросы формы, художник-модельер ему видится скульптором формы, архитектором кроя. Вдохновение Баленсиага черпал в эпохе Возрождения, в Средневековье. Он считал, что повседневная одежда должна быть простой и строгой, а вечерняя роскошной, его модели часто были вразрез с модой, но неизменно пользовались популярностью. В 1950 г. Баленсиага делает блузы без воротника, в 1955 г. – узкие платья с туниками, а в 1958 г. – платья «беби долл» в стиле «ампир» (с завышенной талией) и шляпы-коробочки.

Пьер Бальмен делал акцент на декоре костюма, роскошном оформлении моделей, при отсутствии экспериментов с формой и силуэтом. Модели дома Бальмен любимы голливудскими звездами и американскими состоятельными дамами.

Юбер де Живанши открыл свой салон в 1952 г. Его прославила белая блуза из хлопка с воланами на рукавах. Фасон назвали «Беттина» в честь манекенщицы Беттины Грациани. Стиль Живанши был популярен благодаря элегантным и лаконичным формам, оригинальному декору и смелым, выразительным цветам. Силуэты – линия, шар, капля – были особо любимы мастером. Известность дому принесло и сотрудничество Живанши с актрисой Одри Хепберн, которая была музой мастера и носила созданные им платья и в жизни, и в кино. Живанши создал костюмы к таким фильмам, как «Сабрина», «Завтрак у Тиффани». Для Хепберн Живанши на основе маленького черного платья Шанель создает узкое черное платье-футляр без рукавов с простым круглым вырезом.

Пьер Карден первым из модельеров высокой моды создает коллекции «прет-а-порте». За это он был исключен из синдиката высокой моды, хотя уже в 1960-е годы практически все ведущие дома начинают создавать коллекции «прет-а-порте».

«Прет-а-Порте» («готовый к носке») развивается еще с 1948 г., и появился в США чуть раньше, чем в Европе, как альтернатива низкокачественной конфекции. На одежде «прет-а-порте» стоит либо имя известного кутюрье, либо известная марка. В 1948 г. состоялась ярмарка промышленной моды в Дюссельдорфе, с 1956 г. подобные ярмарки проходят в Париже. Уже в 1950-е годы есть известные марки готовой одежды, на которые работают талантливые стилисты, разрабатывающие модели одежды для массового производства с учетом последних модных трендов, такие, как Клаус Штальман в ФРГ, Мадзотти в Италии. В «прет-а-порте» начинают активно использовать более демократичные синтетические материалы.

Карден сотрудничал со многими известными модными домами, с художником Ж. Кокто участвовал в создании фильма «Красавица и чудовище», в 1951 г. показал первую собственную коллекцию. В 1958 г. он предлагает коллекцию, включавшую одежду как для мужчин, так и для женщин в стиле «унисекс». В 1958 г. он придумывает силуэт «баллон».

Коко Шанель обвиняли в сотрудничестве с нацистами, что отразилось на ее послевоенной карьере. В 1954 г. она возвращается в мир высокой моды. Первый показ провалился, но Шанель нашла силы продолжить работу, несмотря на солидный возраст. Ее возмущали модели К. Диора, вернувшего корсеты. Шанель предлагает моду для всех, она создает своеобразную униформу – костюмы на все случаи жизни, созданные по законам функционализма. Шанель вовремя предложила свой стиль, так как в середине 1950-х годов уже чувствовалась усталость от «Нью лук». Шанель предложила не новый силуэт, а новый подход к одежде – удобные и продуманные костюмы для деловых, самостоятельных женщин, желающих быть элегантными в любой ситуации. Удобный твид, клеевые прокладки, держащие форму жакета, эластичная подкладка на юбке, цепочка внизу жакета, делающая силуэт прямым. Длина у юбки – чуть ниже колена, так как для Коко Шанель колени были самой некрасивой частью женского тела, жакет – универсальной длины до середины бедра, без воротника.

С.Г.

Л. Бердников

ДРЕСС-КОД И САМОВЛАСТЬЕ*

В российской истории, по крайней мере три монарха – Петр Великий, Павел I и Николай I, стремившиеся регламентировать все стороны жизни страны, строго предписали подданным, как надлежит им выглядеть и в какое платье облачаться. Дресс-коды первых двух монархов охватывали просвещенное население империи. И если у Петра повышенное внимание к регламентации внешнего вида состояло в стремлении к европеизации, т.е. к изменению, к новации, то у Павла – к унификации, единообразию. Реформы, осуществленные в этой сфере императором Николаем I, коснулись и иудеев, оказавшихся под российским скипетром после трех разделов Речи Посполитой, и, по разумению сего самодержца, остро нуждались в «коренном преобразовании».

Регламентации внешнего вида подданных Николай I распространил и на иудеев, поправ их национальные традиции, чего ни Петр, ни Павел не делали. Вообще говоря, попытки ограничить ношение еврейской одежды были предприняты еще в царствование Александра I. Тогда польское и немецкое платье обязали носить учеников гимназий и Академии художеств, членов магистратов, а также во время пребывания иудеев во внутренних губерниях империи и т.д. Но эти правила коснулись лишь горстки российских иудеев.

Николаевский дресс-код был всеобщим и тотальным. В 1844 г. вышло положение о коробочном сборе, разъясняющее, что всем и каждому «будет решительно запрещено употребление нынешней

* *Бердников Л.И.* Дресс-код и самовластье. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/8/be10.html>

еврейской одежды». Таковая облагалась существенными налогами, в зависимости от общественного положения ослушника.

Год за годом правила все ужесточались, и в 1952 г. явилась обязательная к исполнению инструкция: «1. всякое различие в еврейской одежде с коренным населением должно быть уничтожено; 2. ношение пейсиков строго воспрещается; 3. употребление талесов (одеяние, накидываемое на плечи иудеев во время молитвы), тфиллинов (элемент молитвенного облачения иудеев – две коробочки) и ермолок дозволить только при богомолении в синагогах и молитвенных домах; 4. предписать, чтобы раввины имели одинаковое платье с коренными жителями; 5. обязать раввинов, чтобы они отнюдь не допускали бритья головы еврейкам, а с евреек, нарушивших это запрещение, взыскивать штраф».

Однако вскоре стало очевидно, что многие евреи ни в какую не желали носить костюмы христиан. Как горькую необходимость и жестокое надругательство они восприняли указ обрезать свои пейсы, снять меховые шапки и нарядиться в кургузое немецкое платье. Особо неприемлемыми казались правила раввинам и другим духовным лицам, поскольку они в глазах массы являются хранителями духовных традиций и освященных временем обычаев евреев. Некоторые изошрялись и надевали на кафтан старозаконную деле – длинный плащ с маленьким стоячим воротником и рукавами чуть не до земли и т.д.

Всем известны черные кафтаны, чулки, большие шляпы и ермолки евреев как «законсервированная норма», которую им удавалось сохранять за счет крайней закрытости общин и отсутствия интереса к каким-либо иным нормам, кроме строго соблюдения своих. Еще во времена варваров известны случаи, когда иудеи готовы были даже лишиться жизни, только бы не надевать ненавистную хламиду язычника.

Но веками находясь в рассеянии, евреи не могли не соприкасаться с коренным населением галута, что не могло не отразиться и на их одежде. Правила ношения одежды евреев были подчинены скромности и смирению перед лицом Всевышнего. Вместе с тем эти правила вызваны вполне объяснимым желанием не возбуждать у иноверцев ревнивые чувства. Внешнюю скромность, умеренность евреи воспринимали как добродетель, как знак собственного превосходства над окружающими и в моральном, и в религиозном отношении.

К этому времени, уже с XVIII в. во многих странах обсуждались многочисленные либеральные проекты реформ быта евреев, а также вопрос о ликвидации их «внешнего особнячества». Во многих странах Европы распахнулись ворота гетто, и иудеи, живущие теперь бок о бок с коренным населением, иногда добровольно рядились в платье христиан.

Император Австро-Венгрии Иосиф II в своем патенте от 1789 г. настаивает на смене евреями традиционного костюма, после чего предоставляет им равные права. Король польский Станислав-Август призывает иудеев брить бороды и одеваться «по-кавалерски», дабы они по внешнему виду выглядели как поляки, хоть и Моиссева закона. Он значительно расширил права иудеев, запретил повышать налагаемые на них городские повинности и даже разрешил им держать в доме христианскую прислугу и т.д.

Показательно отношение к евреям Наполеона Бонапарта. Узнав, что люди в желтых головных уборах и желтых нарукавниках и с шестиконечными звездами на груди, восторженно приветствующие его среди толпы – евреи с опознавательными знаками, которые должны носить вне стен гетто, Наполеон немедленно распорядился и нарукавники снять и желтые шапки заменить обыкновенными, и ворота гетто открыть. Он объявил, что отныне иудеи вправе жить там, где им хочется – сделал их полноправными подданными Франции.

В России не произошло ничего похожего. Царствование Николая I ознаменовано для евреев ограничениями в передвижении, изгнаниями из городов, тяжким податным бременем, непомерными рекрутскими наборами, печальной памяти Велижским делом и «Мстиславским буйством» по обвинению в ритуальном убийстве и т.д. Все усилия правительства, направленные на уничтожение кастовости евреев, коснулись только одежды. Их положение думали изменить только распоряжениями. Приказали снять традиционные лапсердаки и ермолки – евреи сняли. Приказали обрезать пейсы – евреи обрезали. По существу ничего не изменилось. Их правовое положение только ухудшилось. Достаточно сказать, что именно в тот момент, когда были осуществлены правительственные меры по приобщению евреев к общей культуре, последовало секретное высочайшее повеление о запрете их приема на государственную службу (хотя это разрешалось действовавшим законодательством).

Что касается старой одежды евреев, то широкополые шляпы с опушью и ермолки держались очень долго и на местах еще не окончательно исчезли. Длиннополые охабни нашли компромисс в длинных сюртуках по щиколотку, а лапсердаки и цицисы уступили не настоящим полиции, а «австрийской моде».

В настоящее время прежнюю одежду восточноевропейского типа носят лишь ортодоксальные ашкеназские евреи Иерусалима, Амстердама, Нью-Йорка и некоторых других городов. Пейсы и парики (для женщин), как правило, носят религиозные иудеи. А вот такая характерная особенность еврейской одежды, как скромность, прошла через столетия и сохранилась до наших дней. Как и раньше, каждая община по-своему регламентирует и длину юбок и рукавов, и плотность ткани, цвет одежды и толщину колготок и чулок (которые во многих общинах считаются обязательными в любую погоду, включая израильскую 40-градусную жару). Приходится, однако, признать, что одежда большинства современных евреев ничем не отличается от одеяния окружающих.

Т.А. Фетисова

Олег Ивик

ЧИН СВАДЕБНЫЙ*

На Руси семейное и брачное право впервые зафиксировано в 1051–1053 гг. Был издан специальный документ: «Указ князя Ярослава о церковных судах». К тому времени Русь была давно крещена, и разрешение семейных споров князь передал под юрисдикцию церкви. Церковное венчание еще не привилось: по свидетельству современника, венчались только князья и бояре, а простой люд заключал помолвки и играл свадьбы по старинке. Однако развестись по старинке уже не получалось: поругавшиеся супруги бежали искать княжеской правды, а найти ее можно было только в церковном суде. Церковь разрешала семейные споры даже в том случае, когда семья была невенчанной и супруги жили «во грехе». По мудрому решению князя, церковь получала большую компенсацию, чем потерпевшая сторона. Так, если жених после помолвки отказывался жениться, то невеста согласно «Указу» Ярослава получала за свой позор три гривны, а митрополит, хотя позора и не терпел, — шесть гривен. Еще одна гривна доставалась родителям невесты «за сыр» (обряд разрезания сыра был главной частью помолвки). Таким образом, оскорбленные чувства невесты оценивались в три головки сыра.

Предусмотрел Ярослав и санкции против умыкания невесты; каралось как «добровольное» умыкание, так и насильственное. Этот закон был направлен не на защиту самой невесты, а на защиту родительских прав. Согласно «Указу», родители имели право поженить детей без их согласия. Впрочем, «если девушка не захо-

* Ивик О. Чин свадебный // Ивик О. История свадеб: Краткий курс. – Режим доступа: https://vk.com/doc-59221356_271583414?dl=36e4604a9cea08a368

чет замуж, а отец и мать выдадут силой, а она что-либо сделает над собой, отец и мать отвечают перед митрополитом». Закон ставил в трудное положение родителей, у которых дочери вообще не хотели замуж: выдашь насильно – будешь отвечать перед митрополитом, не выдашь – опять-таки будешь отвечать: «...если девушка из великих бояр не выйдет замуж, родители платят митрополиту пять гривен золота, а меньших бояр – гривна золота, а нарочитых людей – двенадцать гривен серебра, а простой чади – гривна серебра».

Но в основном, конечно, девушки замуж хотели и выходили. После свадьбы они поступали под почти полную власть мужа. Указ Ярослава предусматривал ответственность мужчины за побои, нанесенные чужой жене, но свою жену он бить мог. Если жена уходила к другому, она, как существо бесправное и неимущее, материальной ответственности перед законом не несла: штраф должен был уплатить соблазнитель. Преступную жену обратно мужу не возвращали, а передавали ее «в церковный дом», дабы она впредь не грешила.

Указ Ярослава не был направлен на умножение церковных браков. Скорее, наоборот: он гласил, что, если муж оставит венчанную жену, он должен уплатить двенадцать гривен (естественно, не жене, а митрополиту). За развод с невенчанной женой штраф причитался в два раза меньше. Но то ли русичи, вступая в брак, не задумывались о разводе, то ли считали, что двенадцать гривен за свободу – не деньги, и венчание приняло на Руси массовый характер. Но венчаться соглашались не все, и для них в 1774 г. Священный синод издал «высочайший указ», угрожающий уклонистам анафемой.

К XVI в. сложилась церемония свадьбы, соединяющая религиозные и народные традиции. Чтобы молодые и их родичи не запутались в многочисленных правилах, был записан «Чин свадебный» – руководство по проведению сватовства, свадьбы и последующих пиров. В «Чине» расписано все: и как приезжают сваты, и как «сажаются по чинам за стол: какие приехали с женихом – на лавке, а здешние – на скамье», и как священник перед сговором вспоминает «праотцев Авраама и Сарру», и как пишут «записи договорные и рядную грамоту, условясь, и сколько за договор, и сколько приданого...» Указывается даже, кто, с кем и как должен целоваться при заключении брачного договора. Так, теща и ее боярыни после

208

подписания договора целуются через платок со всеми приезжими. Невесте же целоваться не должно. Простолюдника, впрочем, могла наблюдать чужие поцелуи, стоя подле матери, а боярышне не дозволялось даже присутствовать при решении своей судьбы. И позднее, когда назначен день свадьбы и начинается всеобщая суета, автор «Чина» рекомендует: «...и с обеих сторон тут съезжаются, перебирают наряды, лошадей, а невесту положат за занавеской на постели».

Свадьбу играют в доме невесты. В этот день, после того как в обоих домах отслужили службу, к жениху отправляется торжественный поезд. Но везут пока еще не молодую жену – везут постель. Столь важный предмет супружеской жизни должны доставить к дому жениха его дружка, пятеро-шестеро конников, одетых в шитые золотом одежды, и десять пеших сопровождающих.

А в санях две лошади сивые, а около саней боярские слуги в нарядном платье, на облучке же станет постельничий из старших в золоте, держит образа. А за постелью следом поедет сваха в наряде, а наряд – желтый летник, шубка красная, а еще в платке и в бобровом оплечье.

После многочисленных церемоний постель водружают в подклети, в сенцах. Ее укладывают на стоящие стоймя «тридевять» ржаных снопов.

В головах же поставят образ, а по четырем углам на прутьях по паре соболей, да по калачику крупитчатому, да поставец, а на нем 12 кружек с разным питьем, с медом и с квасом, да ковш один, да чарку одну же, чтобы была она гладкая и без выступов; или братину круглую без носка.

Не забыл автор «Чина» и блюдо, на котором невеста оставит свое монисто, и миски, в которые будут уложены жениховская шляпа и невестина кика. В углу, за занавеской, надлежало положить пуховик и поставить «большой кумган теплой воды, два таза, большую лохань да две обычные». Когда все устроено, дружки запечатывают двери сенцов своими печатями, но этой предосторожности мало: комнату остаются стеречь двое постельничих, «и быть им, постельничим, без еды».

И так, шаг за шагом, описывается в «Чине» весь ход брачной церемонии. И то, как накрывают стол, на котором должны быть «скатерть, и посуда, и хлеб, и калачи одни и те же для всех, до самого последнего гостя». И как должны быть одеты званые бояры-

ни: «на всех летники желтые и шубки красные, в платках с оплечьями бобровыми, а зимой в меховых шапках». И кто с какой стороны должен подходить к столу, и кто где сидеть: боярыни с одной стороны, а бояре – напротив. И в какой именно момент невесте полагается плакать... И как должна сваха расчесывать головы молодым, возложив после этого кичу на расплетенные волосы невесты... И как после венчания новобрачные должны разбить чашу: «вниз ее не швырять, а просто выпустить из рук и осколки разбить ногою». И кто именно должен раздевать молодую пару в сенцах перед тем, как уложить в постель.

Этим рекомендациям нет числа. И лишь одно оставляет автор «Чина» на усмотрение самих новобрачных: «и когда свекровь, и дружка, и сваха из сенцев выйдут, жених с невестой что хотят, то и делают».

Следующее руководство, тоже созданное в XVI в., относится уже не к свадьбе, а к семейной жизни. Это – знаменитый «Домострой», записанный духовным наставником Ивана Грозного Сильвестром в виде наставления сыну Анфиму, служившему «в царской казне у таможенных дел». «Домострой» дает юному таможеннику детальнейшие советы на все случаи жизни. Достаточно почитать заголовки: здесь и «Как тайнам Божиим причащаться... и Страшного суда ожидать», и «Как порядок в избе навести хорошо и чисто», и «Как в погребке хранить всякие припасы соленные... икру, рыжики, грузди». Есть и глава «Как дочерей воспитать и с приданым замуж выдать». Впрочем, по поводу выдачи замуж рекомендации Сильвестра касаются в основном сбора приданого. Наставник рекомендует откладывать его со дня рождения дочери: «...добавлять всегда понемножку, а не все вдруг, себе не в убыток, и всего будет полно. Так дочери растут, страху Божью и знаниям учатся, а приданое их понемногу прибывает». Сильвестр настаивает также на том, что дочь надо отдавать замуж «беспорочной», ибо тогда «великое дело совершишь и в любом обществе похвалишься».

Сильвестр высоко ценит добродетельных, трудолюбивых и молчаливых жен, утверждая, что «получше то камня драгоценного». Хорошая жена «даст... пищу дому и дело служанкам», «руки свои протягивает к прялке, а персты ее берутся за веретено». Она «умеет и печь, и варить, и любое дело домашнее знает, и всякое женское рукоделье умеет». Она ни на час не остается без рукоделия, «разве что заболит». Она не любит «хмельного питья» и

210

употребляет лишь «бесхмельную брагу и квас и дома, и на людях». Она «тайком от мужа не ест, и не пьет и захоронков еды и питья втайне от мужа своего не держит». Она ходит в гости и зовет гостей только с позволения мужа. С гостями она беседует «о рукоделье, и о домашнем хозяйстве, и о праведном христианском житии». Она не насмешничает, и не болтает, и не допускает «песен бесовских, и всякого сквернословия, и блудливых речей». Она не общается ни с волхвами, ни с колдунами и «всяких заговоров не знает»...

Не любая жена является таким кладезем добродетелей, поэтому «следует мужьям поучать жен своих с любовью и примерным наставлением... Но если жена науке такой и наставлению не следует, и того всего не исполняет... должен муж жену свою наставлять-вразумлять один на один и в трепете, а поучив – простить, и попенять, и пожурить любовно да вразумить, но при том ни мужу на жену не сердиться, ни жене на мужа – всегда жить в любви и в согласии».

Для того чтобы рекомендуемые любовь и согласие были полными, мужу при поучении жены предлагается «за любую вину ни по уху, ни по глазам не бить, ни под сердце кулаком, ни пинком, ни посохом не колотить, ничем железным или деревянным не бить». Бить жену предлагается исключительно плетью, «по вине смотря». Но даже и здесь Сильвестр рекомендует гуманность и осмотрительность: «Плетью же в наказании осторожно бить: и разумно и больно, и страшно и здорово, но лишь за большую вину, под сердитую руку, за великое и за страшное ослушание и нерадение». После чего поумневшую жену рекомендуется «успокоить, пожалеть и приласкать». И тогда «года свои проживут они в добром мире; за хорошую жену похвала мужу и честь!»

Как проходили царские свадьбы XVI–XVII вв., мы знаем из подлинных документов, хранящихся ныне в Российском государственном архиве древних актов. Начинались торжества в воскресенье или в четверг (обязательно в мясоед) и продолжались от двух до четырех дней. Свадьбу играли в парадном зале Грановитой палаты. Здесь застилали полы дорогими коврами и сукнами. Место, на котором должны были восседать молодые, приподнимали над полом, украшали бархатом, соболями и шитыми золотом подушками. Для новобрачных ставили отдельный стол; стол для гостей располагали вокруг, «покоем». В день свадьбы жених и не-

веста не могли видеть друг друга. Жених, одетый как для коронавания, сидел у себя, а невеста ждала в Золотой Царицыной палате.

Торжества начинались приходом царя со всем его «поездом» в палату к невесте. Общаться молодые еще не могли, и царь через своего дружку повелевал невесте отправляться в Грановитую палату. Невеста шла первой, ее сопровождали свахи, боярыни и постельницы. Специальный «окольничий» вместе с дьяком «берегли путь», а протопоп кропил этот путь святой водой. Царь отправлялся следом, его сопровождали «тысяцкий» — главный свадебный распорядитель со стороны жениха — и дружки. Тут же шли свечники, каравайники, фонарщики...

Свадебный стол встречал новобрачных символическими хлебом, солью и сыром. Но доставалось это скромное угощение не им. Пока дружки жениха кормили гостей, сваха — обычно жена тысяцкого — чесала молодым волосы, смачивая гребень в вине и в меду. Так что похвастаться пышной свадебной прической будущая царица, в отличие от современных невест, не могла. Потом на ее слипшиеся волосы накидывали фату, молодых обсыпали хмелем (символом достатка и плодородия) и обмахивали соболями (знаком царственного богатства). Подаркам невеста тоже порадоваться не могла: согласно ритуалу именно она должна была сделать через своего дружку подарок царственному жениху. А потом, строго по списку, столтники от имени молодых подносили подарки их родителям и близким.

Венчание проходило в Благовещенском соборе Кремля. А в 1671 г. царь Алексей Михайлович перенес его для пущей торжественности в кафедральный Успенский собор, где было принято отмечать особо значимые для страны события. С этого момента свадьба царя из его семейного дела превратилась в дело первостепенной государственной важности.

Зимой жених ехал к венчанию верхом, а невеста в санях. Если же свадьбу играли летом, то молодые шли пешком, взявшись за руки. Им под ноги кидали ковровые дорожки, а над ними по всей Москве звонили колокола.

Потом в Грановитой палате начинался свадебный пир. Но жениху и невесте ни есть, ни пить было нельзя. По традиции дружка царя забирал для них со свадебного стола хлеб, соль и курицу, заворачивал в скатерть и относил в спальню. Так что свою супружескую жизнь изголодавшиеся молодые, по-видимому, начинали не с

любовных утех, а с поедания курицы. Для любовных утех тоже все было подготовлено. Перед входом в спальню сваха еще раз осыпала молодых хмелем. На свахе теперь была надета овчинная шуба наыворот – символ плотского начала. Роскошная постель, увенчанная балдахинном, была уложена на ритуальные ржаные снопы, застланные ковром, многочисленными перинами и шелковой простыней. Сверху лежали одеяла на выбор: холодные и теплые, на соболем или куньем меху. В ноги клали ковер или шубу. Все эти «утепляющие» мероприятия были данью не только традиции, но и элементарной необходимости: царева спальня не отапливалась.

Наутро новобрачные шли в баню – «мыленку». Воду сюда привозили водовозы, а в 1633 г. появился водопровод, с помощью специальной машины подававший воду из Москвы-реки через Водовзводную башню Кремля. Впрочем, молодых в этот день мыли не столько водой, сколько вином и медом. Неизвестно, становились ли они от этого чище физически, но ритуальное очищение таким образом обеспечивалось.

А потом снова начинались праздничные пиры, в которых новобрачные наконец могли принимать участие. Происходила и раздача подарков: они причитались всем, кто так или иначе имел отношение к царской свадьбе.

Так женились цари. Но и свадьбы простого люда проходили примерно так же.

Свадьбы на Руси играли весело, хотя невесте и полагалось в течение нескольких дней перед свадьбой и во время свадьбы поплакать и попричитать, причем не как-нибудь, а по специально заученным текстам. В помощь невесте нередко приглашали специальную женщину – «вытницу». По традиции вытница часто бывала «старой девой» и о горестях замужней жизни знала лишь понаслышке. Но это не мешало ей вместе с невестой оплакивать девичество.

«Вить» полагалось не только дома. В некоторых местностях вытница с невестой и ее подругами разъезжали по гостям, и всюду их встречал накрытый стол, а иногда и подарки. Так что «витье» превращалось в веселый праздник. Но сами песни были, конечно, печальными:

*Вы подруги мои милые,
Отгуляла, видно, с вами я.
Увезут меня в неизвестный край,*

*Поселят меня во чужую семью.
Не певати мне с вами звонких песенок...*

На предсвадебных вечеринках, на которые приезжал жених со своими родственниками и друзьями, девушки нередко сменяли «вытье» на «посрамление» жениха:

*Твой жених не хорош, не пригож –
На горбу роца выросла;
В этой роцице грибы растут,
Грибы растут березовые;
В голове же мышь гнездо завила;
В бороде деток вывела.*

Однако за 10–20 копеек, подаренных женихом (в ценах 1877 г.), девушки добрили и меняли текст:

*Твой жених и хорош и пригож;
Его кудри наложенные;
Черные брови наведенные,
Ясны очи, как у сокола...*

Еще одно развлечение девушек – приготовление забавного свадебного пирога. В селах под Нижним Новгородом подруги невесты утром в день свадьбы лепили из пресного теста пирог с начинкой. В этот пирог втыкали лучинки, покрытые тестом, на одну из них насаживали фигурку поросенка, сделанного из того же теста. Верхом на поросенка водружали пастуха, в руки ему вручали кнутик из ниток. После того как пирог испечен, его украшали веточками, увитыми лентами и разноцветной бумагой, так, что самого пирога не было и видно, только пастух с поросенком высовывались наружу. Этот пирог подавали на стол днем, после венчания.

В свадебных обычаях переплелись традиции христианские и языческие. Все они прекрасно уживаются друг с другом. И даже священнослужитель Ж.М. Поспелов, опубликовавший в конце XIX в. прекрасную статью о свадебных обычаях Нижегородской губернии, без всякого осуждения пишет, что, когда молодые собираются в церковь, «обыкновенно жениху и невесте кладут в карманы по луковиче и втыкают в одежду иголки – для того, чтобы их

214

не испортили. Те же предосторожности принимают и все поезжане». Но и обвешанный иголками жених не так-то легко довозит невесту до церкви: по дороге ему мешают девушки, пытаются отбить подругу. Потом, при выезде из деревни, мужики загораживают дорогу и не пропускают поезд, пока их не угостят водкой. А тем временем невестин брат направит лошадей в другую сторону или вывалит невесту в снег.

После венчания чаще всего свадебный поезд возвращается в дом невесты. Здесь все садятся за обеденный стол, но это еще не пир: спиртного не подают, да и молодых за столом нет, они обедают отдельно. Зато в центре внимания – тот самый забавный пирог, который все утро пекли подруги невесты. Тысяцкий выкупает его у девушек, а дружка должен так его разрезать, чтобы не уронить ни одного бантика. Потом лучинки с бантиками девушки унесут к себе домой – на счастье.

Не успел закончиться обед, как начинается свадебный пир. Теперь уже и молодые за столом, и вино льется рекой. А впереди третий пир, на соседней улице или в соседней деревне – в доме у жениха.

Так или примерно так проходили, а иногда и сейчас проходят свадьбы под Нижним. Впрочем, по всей России традиции схожи. А если и отличаются – это не главное. Главное – всеобщее напутствие: «Совет да любовь».

С.Г.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР

И.В. Малыгина

РОССИЙСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ РАЗЛОМОВ ЗАПАДА И ВОСТОКА*

Тема цивилизационной идентичности России, которая формировалась на границе культурных миров Запада и Востока, а потому содержит в своих глубинных слоях латентный цивилизационный конфликт, на протяжении, по меньшей мере, двух последних столетий занимала центральное место в отечественном социально-гуманитарном дискурсе. Тем не менее в своем решении эта проблема до сих пор не приведена к «общему знаменателю» даже в рамках евразийских концепций.

Казалось бы, глобализация ставит точку в споре двух равновеликих цивилизаций – Запада и Востока. Но в том-то и дело, что культура оказалась самым непредсказуемым и плохо управляемым игроком в сценарии глобального проекта: чем прозрачнее становились территориальные и государственные границы, тем больше нарастала плотность культурно-цивилизационных границ.

Линии наиболее глубоких разломов в современном мире пролегли по культурным границам государств и цивилизаций, а глубина «разломов» сегодня определяется не столько разницей в уровнях экономического развития, сколько возможностью примирения мировоззренческих установок, религиозных и нравственных

* Малыгина И.В. Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 309–314.

традиций, исторически сложившихся образов жизни взаимодействующих сторон.

Как отмечает М. Кастельс, в ситуации эфемерности культурных проявлений «идентичность становится главным, а иногда и единственным источником смыслов» (цит. по: с. 309). Именно идентичность становится объяснительным принципом нового противостояния Запада и Востока, как будто бы и сошедших со своих мест, но продолжающих демонстративно манифестировать собственный цивилизационный выбор, причем далеко не всегда в дружественной форме.

Культурные сценарии и цивилизационные столкновения в XXI в. зачастую выходят к глубинному противоречию *традиционности и модернизации*, наиболее адекватному цивилизационной оппозиции Запад – Восток. Конец XX – первое десятилетие XXI в. стали по выражению А.Я. Флиера, «эпохой восстания традиционалистов», возникшей как реакция на вторжение индустриальной культуры «на территорию традиционных культур к востоку от Европы» (цит. по: с. 310).

Взаимоотношения традиционности и модернизации в современной культурной ситуации содержат в себе потенциальный конфликт, который разворачивается преимущественно, на оси «Восток – Запад». Поскольку именно эти цивилизации стали в современной культуре символами, в первом случае, традиционности с ее силой обычая, а во втором – превосходства «логоса» и последовательного рационалистического преодоления традиции. Поэтому именно в плоскости Запад – Восток обнаруживают себя самые глубокие разломы современного многополярного мира. Более того, теперь данное противостояние не ограничивается больше сопротивлением ценностям западной цивилизации со стороны некоторой части исламского Востока. Не менее жестким оно неожиданно оказалось на Украине, о чем свидетельствует гражданская война, развернувшаяся на глазах всего мира и расколовшая страну на Запад и Восток.

Этот вывод фиксирует один из наиболее тревожных рисков для России, цивилизационная идентичность которой исторически формировалась на границах культурных миров Востока и Запада, а рефлексия на эту тему всегда содержала в себе неразрешимую проблему. Если Петр Чаадаев утверждал: «Мы не принадлежим ни к Востоку, ни к Западу, и у нас нет традиций ни того, ни другого»

(цит. по: с. 311), то Н.А. Бердяев, напротив, говорил о неразрывности и одновременно неизбывном конфликте восточного и западного начала в русской душе. Была и третья точка зрения, согласно которой Россия оказывается то ли отдельным «третьим культурным материком между Европой и Азией» (Г.П. Федотов), то ли границей, за которой соединение западных и восточных традиций оборачивается столкновением двух систем не дружественных сил.

Очевидно, что в поисках цивилизационно-культурной идентичности Россия исторически тяготела к западноевропейской модели, особенно после Петровской реформы, которая, как написал в свое время Г. Федотов, «вывела Россию на мировые просторы, поставив ее на перекрестке всех великих культур Запада, и создала породу русских европейцев» (цит. по: с. 311). Но, с другой стороны, даже важнейший идентификационный признак – принадлежность к христианскому миру – Россия унаследовала не из Рима, как большинство европейских народов, а с Востока, из Константинополя.

Особенность российской культуры такова: веками здесь переплелись славянские культурные традиции с византийской, западноевропейской, мусульманской и языческой кочевой культурой. Поэтому при всех естественных проявлениях глобализма и ориентации на модернизационное развитие, ментально и культурно Россия несвободна от восточного традиционализма. Именно в идентификационном диапазоне Запад – Восток (причем Восток исламский) сегодня обнаруживает себя внутригосударственное, внутринациональное напряжение.

Глобальной культуры не случилось, современный мир по-прежнему артикулируется в терминах «Запада» и «Востока» как «своих» и «чужих», и Россия по-прежнему балансирует на границе, заключает автор.

Э.Ж.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Юрий Сапрыкин

ИОСИФ БРОДСКИЙ: ОТРАЖЕННЫЙ СВЕТ*

В 2015 г., в день 75-летия великого русского поэта Иосифа Александровича Бродского (1940–1996), телезрители Первого канала увидели фильм Николая Картозии и Антона Желнова «Бродский не поэт». Напомним, что в 1987 г. поэт И.А. Бродский, который с 1972 г. жил в эмиграции в США, получил Нобелевскую премию за свое литературное творчество. Его сборники «Остановка в пустыне» (1967), «Конец прекрасной эпохи» (1972), «Часть речи» (1972), «Урания» (1987) и другие были изданы за рубежом. Они осмысливают в романтической иронии противостояние одинокого человека окружающему миру.

Автор реферируемой статьи считает, что фильм «Бродский не поэт» – это кино о человеке, которому отказывали (и продолжают отказывать) в том, что он поэт, стихотворец, который только с горем чувствовал солидарность (с. 47). Ю. Сапрыкин напоминает, что Иосиф Бродский всю жизнь избегал по отношению к себе формулировки Евгения Евтушенко «Поэт в России больше, чем поэт», ибо ощущал себя орудием некоей высшей силы (языка, пейзажа, истории) (с. 47).

Когда в 1964 г. Иосифа Бродского судили как тунеядца и затем сослали, судья спрашивала: «А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?» Название автобиографического эссе Бродского «Меньше единицы» как раз и говорит о скромности поэта.

Фильм Картозии и Желнова показывает места, где Бродский подолгу жил или просто любил бывать и встречаться с людьми, ко-

* *Сапрыкин Ю.* Иосиф Бродский: Отраженный свет // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 17, 25 мая. – С. 47–49.

торые его знали. В фильме перемежаются эти встречи и диалоги кадрами старой хроники. В каком-то смысле «это фильм о Бродском в отражениях – на старой пленке, на фотографиях в колледже, где он преподавал, в глазах людей и особенно – женщин» (с. 47).

Антисоветизм, флирт с американскими властями, отношение к войне в Афганистане и к отделению Украины – обо всем рассказано вполне открыто и предельно корректно в фильме «Бродский не поэт» (с. 48). Часть фильма посвящена тому, как формировался судебный процесс над «тунеядцем Бродским», как готовились и публиковались в прессе обличавшие поэта статьи. Фильм показывает также, какие воображаемые мемориальные доски могли бы быть установлены в памятных для поэта местах Санкт-Петербурга.

Фильм показывает и то, как Бродский « всю жизнь уходил, не оглядываясь, и старался слиться с пейзажем – и в итоге отпечатался в русском языке так, что мы еще долго будем говорить его словами и думать его мыслями», – заключает автор реферируемой статьи (с. 49).

Следует, видимо, также сказать, что в сборнике «Три века русской поэзии» (М.: Просвещение, 1986) стихи Иосифа Бродского отсутствуют. Приведем, например, его стихотворение «Натюрморт» 1971 г.:

*Старый буфет извне,
Так же, как изнутри,
Напоминает мне
Нотр-Дам де Пари.
В недрах буфета тьма.
Швабра, епатрихиль
Пыль не сотрут. Сама
Вещь, как правило, пыль
Не тщится перебороть,
Не напрягает бровь.
Ибо пыль – это плоть
Времени; плоть и кровь.*

Литературный натюрморт встречается весьма редко. Иосиф Бродский «придал жанру философическую устремленность, зримо “декорировав” категорию времени»¹.

И.Л. Галинская

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 621.

Анастасия Углик

МУЗЫКА БЕЗ ПРАВИЛ ВЛАДИМИРА СВЕРДЛОВА-АШКЕНАЗИ*

Пианист и композитор В. Свердлов-Ашкенази родился в 1976 г. в Москве в семье музыкантов. Его дед Давид Ашкенази был выдающимся эстрадным пианистом, народным артистом СССР. Его дядя Владимир Ашкенази – также известный пианист и дирижер.

Реферируется интервью Владимира Свердлова-Ашкенази, в котором он рассказал о своем жизненном пути. Большую часть взрослой жизни он обретался за границей. Окончив школу при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, В. Свердлов-Ашкенази долго учился музыке в Ганновере (Германия), а затем жил и работал в Брюсселе и Женеве, где выиграл много важных музыкальных конкурсов.

В Москву В. Свердлов-Ашкенази вернулся всего несколько лет назад и стал уделять большое внимание композиторской деятельности. В марте 2015 г. в Малом зале Московской консерватории В. Свердлов-Ашкенази и актер В. Тараторкин представили впервые за 100 лет классическую импровизацию прямо на сцене. Было показано публике рождение музыки. Идея состояла в том, что В. Тараторкин читал стихи Блока, а В. Свердлов-Ашкенази сопровождал чтение музыкой Шопена, Скрябина и своей собственной импровизацией. Спектакль получил название «Отражение».

В. Свердлов-Ашкенази создал компанию «Музыка без правил» и планирует развить в Интернете арт-пространство, состоя-

* Углик А. Музыка без правил Владимира Свердлова-Ашкенази // The Art Newspaper Russia. – М., 2015. – № 06(35), июль, август. – С. 75.

щее из музыки, живописи, литературы и кино. В этом портале Интернета у каждого направления будет свой эксперт и своя команда.

Живя в Европе, Владимир Свердлов-Ашкенази писал музыку для кинофильмов, да и сейчас пишет для российского кино. С режиссером Леной Хазановой он готовит видеоклип со своей музыкой по своей же пьесе «Бурлеска».

Интервьюер А. Углик попросила композитора рассказать о том, как он начал создавать музыкальные произведения. Оказалось, что еще в детстве, в возрасте пяти-восьми лет он уже увлекался музыкальной композицией, а его дедушка Давид Ашкенази эти сочинения записывал. Поэтому Владимир считает дедушку, который скончался в 1997 г., главным человеком своей жизни. Ведь дед записывал в нотной тетради все произведения внука и никогда не пропускал его концертов. Дед также научил внука чувству святости в ходе прикосновения к музыкальному инструменту.

На просьбу рассказать обо всех своих музыкальных произведениях В. Свердлов-Ашкенази ответил, что всего не перечислить. В биографической заметке, приложенной к интервью, названы некоторые из них: соната для фортепиано, фантазия для кларнета и фортепиано, музыка к церемонии закрытия Международного кинофестиваля им. Андрея Тарковского «Зеркало» и др.

В заключение композитор Владимир Свердлов-Ашкенази поделился мыслями о том, что когда исполняешь собственное произведение, то по ходу дела приходит желание кое-что добавить или изменить, чего, конечно, не бывает при исполнении произведений классиков.

И.Г.

НА СЦЕНЕ И НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

Обзор

В МХТ им. Чехова режиссером Константином Богомоловым поставлен спектакль «Мушкетеры. Сага», где герои Александра Дюма действуют в современной России. Тут Миледи вовсе не женщина, а мужчина, гасконец Д'Артаньян – родом из станицы Счастливая Краснодарского края (1, с. 43).

Как известно, романы Александра Дюма «Три мушкетера», «Двадцать лет спустя» и «Виконт де Бражелон» образуют трилогию, ибо во всех героями являются Атос, Портос, Арамис и Д'Артаньян. По этим романам спектаклей, кинофильмов и телефильмов поставлено в мире достаточно много. Что же касается спектакля в МХТ «Мушкетеры. Сага», то режиссер Богомолов «нарисовал страшный образ советского морока, продолжающего попираť нацию и ломающего сознание целого народа», – пишет Ксения Ларина (1, с. 45). Этот спектакль разрушает стереотипы, созданные поколениями советских людей.

Самой эмоциональной сценой спектакля рецензентка считает исполнение актрисой Ириной Мирошниченко, играющей Королеву Ирину Петровну, любовного хита «Не отрекаются, любя». А лучшей актрисой рецензентка называет Александру Ребенок, играющую Констанцию, или «Костю» в устах персонажей спектакля (1, с. 44).

В театре Мастерская Петра Фоменко молодой актер Федор Малышев создал моноспектакль «Смешной человек». Режиссурой он занялся впервые, поскольку в Мастерской Петра Фоменко существует традиция разрешать каждому актеру попробовать себя в роли режиссера, поработав при этом «с любым материалом» (2, с. 84). Федор Малышев выбрал для своего моноспектакля новеллу

Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека», в которой писатель рассуждает о возможности прихода «золотого века человечества». Эта новелла классика русской литературы (как и его рассказы «Кроткая», «Мальчик у Христа на елке» и др.) помогает понять основы эстетических воззрений писателя.

Моноспектакль «Смешной человек» исполнен самим Федором Малышевым. Его герой от желания застрелиться и от решения прогнать просящую о помощи маленькую девочку приходит к проповеди «Люби других больше самого себя». В моноспектакле нет никакого спора с Достоевским, а показывается добровольное самоистязание героя, поскольку «загадочная русская душа не может обойтись без страданий» (2, с. 84).

Знаменитый роман Михаила Шолохова «Тихий Дон» экранизировал режиссер Сергей Урсуляк по просьбе телеканала «Россия». Он создал 14-серийный телефильм под тем же названием. Ранее С. Урсуляк экранизировал роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», а также повесть «Долгое прощание» Юрия Трифонова.

Телесериал «Тихий Дон» снимался в окрестностях станицы Вешенская, изображающей шолоховский хутор Татарский. Поясняя замысел своего телесериала, С. Урсуляк заявил, что «Тихий Дон» показал трагедию «любого сообщества, куда приходят чужие люди и разрушают привычный мир» (3, с. 57).

В телесериале «Тихий Дон» отсутствует целый ряд сюжетов шолоховского романа. Так, нет прибалта Штокмана, нет Бондарчука и нет города Петрограда.

Фильмы по роману «Тихий Дон» ранее у нас сняли режиссеры Сергей Герасимов и Сергей Бондарчук, причем в них снимались известные актеры. А вот в телесериале С. Урсуляка исполнители – молодые люди. Такой подход он называет своей принципиальной позицией. Аксиною в сериале играет актриса Полина Чернышова, снимавшаяся в кино впервые. Роль Григория Мелехова исполнил молодой Евгений Ткачук, а матерью детей Григория Натальей стала младшая дочь режиссера Даша.

Сергей Урсуляк вовсе не считает себя специалистом по изображению казачества. Он убежден, что казачество есть прежде всего «отсутствие рабского сознания и экономическая независимость» (3, с. 59).

Амстердамский «Театр Стадшоубург» поставил спектакль голландского режиссера Иво ван Ховэ (Ivo van Hove) «Короли войны». Спектакль объединяет три исторических пьесы-хроники Уильяма Шекспира – «Генрих V», «Генрих VI», «Ричард III». В них рассматривается отношение вождей и их клик к проблеме войны.

У. Шекспир вводит нас в «темные тайны политического правления, в психологию лидеров политики, в зловещие махинации окружающих власть советников». Показано, что через 400 лет после смерти Шекспира его творчество является более современным, чем когда бы то ни было (4).

Пьеса «Короли войны», объединив судьбы трех королей, демонстрирует, как власть лицом к лицу сталкивается с необходимостью принимать жизненно важные решения. Показана дихотомия интересов нации и королевского самомнения.

Генрих V воевал с французами в ходе Столетней войны (1337–1453). Генрих VI был низложен во время междоусобной войны Алой и Белой Розы (1455–1485) и казнен в Тауэре. Ричард III описан как воплощение зла, как король абсолютно не заботившийся о национальных интересах и считавший себя «равным Богу» (4).

Спектакль «Короли войны», пишет Лин Гарднер в английской газете «The Guardian», представляет собой «нечто среднее между семейной, династической «мыльной оперой», в которой страну делят за вечерним чаем, и холодным служебным исследованием действий властей предрежающих» (5, с. 29).

Впрочем, в спектакле имеются и ироничные сцены. Так, будущий король Генрих V (актер Рамзей Наср), глядя в зеркало, примеряет корону смертельно больного отца-короля. Ричард III (актер Ганс Кастинг), стремясь определить, подходит ли ему размер короны, глядя в зеркало, прыгает как ребенок. Поскольку он стремился поскорее стать королем, то разложил собственную красную дорожку перед коронацией. А возможность стать королем Ричард III получает после того, как Генрих VI (артист Элко Смит) во время своей казни в Тауэре посылает скорбный привет Ричарду.

Итак, спектакль «Короли войны» Иво ван Ховэ, пишет рецензент газеты «The Guardian», представляет собой «нечто среднее между римской трагедией и современной ироничной пьесой» (5, с. 29).

Список литературы

1. *Ларина К.* Смерть и немного дерьма // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 39(387), 23 нояб. – С. 42–45.
2. *Смородинова Е.* Самоистязание Достоевским // Русский репортер. – М., 2015. – № 25(401), 26 нояб. – 10 дек. – С. 84.
3. *Урсуляк С.* Не надо улучшать чужую жизнь // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 40(388), 30 нояб. – С. 56–59.
4. Kings of War: Toneelgroep Amsterdam. – Mode of access: <http://www.hollandfestival.nl/en/program/2015/kings-of-war>
5. Gardner L. Kings of War // The Guardian. – L., Manchester, 2015. – 22 June. – P. 29.

И.Л. Галинская

ЖУРНАЛ «PANORAMA»*

Обзор

Общество «Международные авиалинии Украины» (МАУ) издает журнал для своих авиапассажиров. Самолеты МАУ, пишет президент общества Юрий Мирошников, доставляют людей во многие страны мира.

Журнал «Panorama» выходит на трех языках: украинском, английском и русском. Основные статьи украинские. Они переводятся на английский. Русских статей мало, на английский они не переводятся. Это материалы о лазерной коррекции зрения в Германии, о модной морской яхте, об украинском рекламном агентстве и о стоматологической клинике в Киеве. Авторы статей нигде не указаны.

В украинской статье «Я – легенда» излагается биография знаменитого итальянского кутюрье Джорджо Армани в связи с его 80-летием. Дж. Армани родился в городе Пьяченца на севере Италии в итальянско-армянской семье. После окончания школы Джорджо решил стать врачом и поступил в Болонский университет, но проучился там всего два года. Бросив учебу, Армани пошел в армию. Отслужив положенный срок, он приехал в Милан, где стал фотографом. Вскоре ему предложили занять должность оформителя витрин в универмаге. Дж. Армани трудился так рьяно, что руководство назначило его закупщиком одежды для дальнейшей реализации.

Сестра Джорджо Розана была моделью в модном ателье. Она знала многих дизайнеров и предложила брату не покупать одежду

* Panorama. – Київ, 2015. – № 7. – 135 с.

для продажи в универмаге, а самому ее создавать, стать хозяином собственного ателье. Вначале Дж. Армани поступил на работу дизайнером в ателье мужской одежды, где кроил, шил, делал лекала для пошива сложных моделей.

Когда Дж. Армани исполнилось 35 лет, он решил открыть собственное ателье мужской одежды. Вместе со своим другом Серджио Галиотти они открыли такое ателье в 1975 г. В 1980 г. Дж. Армани осуществил показ моды в Нью-Йорке. С тех пор американские модники стали считать необходимым иметь в гардеробе хотя бы один костюм из его ателье. Когда в 1985 г. Серджио Галиотти тяжело заболел и скончался, Дж. Армани открыл новую мастерскую, на этот раз по пошиву женской одежды. Придуманный им фасон жакета с широкими плечами заинтересовал деловых дам, вскоре такой жакет стал одним из символов женской моды 80-х годов. Однако Дж. Армани решил не ограничиваться пошивом модной одежды и открыл сеть ресторанов и отелей. Считается, что его состояние составляет 10 млрд долларов.

Обозреваемый номер журнала «Рапогата» публикует афоризмы известной актрисы театра и кино Лии Ахеджаковой (р. 1938), занимающейся также правозащитной деятельностью. Один из афоризмов набран заглавными буквами и гласит: «За спиной все умеют говорить, а вот говорить в лицо – это поступок очень высокого уровня».

В статье «Мюнхен Баварский» подробно описывается этот немецкий город на реке Изор, транспортный узел мирового значения. Название «Мюнхен» в древности означало «у монахов». В XII в. герцог Саксонский Генрих Лев (1129–1195) велел построить мост через реку Изор. На другом берегу реки жили монахи, которые поселились там в 1158 г. Один из важнейших памятников Мюнхена – Собор Девы Марии. Он славится тем, что перед входом имеется огромный отпечаток ноги. Легенда гласит, что это след дьявола, который якобы рассердился на строителей, собиравшихся построить храм без окон, но не выполнивших этого своего намерения.

Мюнхенский музей искусств славится произведениями Леонардо да Винчи, Дюрера, Рубенса, Веласкеса, Эль Греко и др. Известен на весь мир и Мюнхенский музей автомобилей, где демонстрируются BMW всех лет изготовления. Интересен и замок Нимфенбург, который был резиденцией баварских королей.

В статье «Человек и море» рассказывается о безграничной любви к морю Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900). Картины «Девятый вал», «Черное море», «Остров Иския», «Штиль», «Шторм на Черном море» и др. свидетельствуют о гениальности художника-мариниста.

Статья «Искренне ваш Львов» объясняет, с чем именно следует знакомиться, посетив этот город. Это места, которые любят и сами львовяне. Однако прежде всего украинцам следует купить диалектологический словарь «Гвара. Львовская аутентичная азбука», поскольку в языке львовян много польских, венгерских и австрийских слов. Этот словарь поможет понять не только разговорный язык львовян, но и их характер. В центре города расположен квартал «Холдинг эмоций» с кофейнями, музыкальным салоном, магазинами сувениров и продажи новинок украинской и зарубежной прозы.

Львовскую картинную галерею считают самым большим художественным музеем Украины. «Дворец Полоцких» называют «маленьким Версалем», тут тоже есть картинная галерея. Если вы спросите о самом знаменитом квартале Львова, вам порекомендуют сходить на «Итальянский Двор», созданный еще в эпоху Средневековья. В армянском квартале города вы увидите кафедральный собор, колокольню, дворец архиепископов и женский монастырь. Наконец, в центре города есть дом, на крыше которого устроена танцевальная площадка, где вы можете под открытым небом танцевать танго всю ночь.

Заканчивается обозреваемый номер журнала «Panorama» (с. 116–132) материалом «Мир МАУ», где рассказывается о создании этого центра, демонстрируется карта маршрутов МАУ и приводятся разные другие сведения. Президент «Международных авиалиний Украины» Ю. Мирошников приветствует всех, кто любит путешествовать и не отказывает себе в удовольствии познать мир.

И.Л. Галинская

Глеб Снитковский

ШАЛЬНЫЕ ДЕНЬГИ*

Показ сериала «Лондонград» в Москве начался на телеканале СТС 7-го сентября 2015 г. Перед началом телепоказа журнал «Новое время» опубликовал статью, рассказывающую об истории создания сериала.

Телеканал СТС еще несколько лет тому назад предложил сценаристам Михаилу Идову и Андрею Рывкину сочинить текст для серии фильмов на тему «Русские в Лондоне».

Писатели договорились написать об агентстве «Лондонград», которое «решает всевозможные проблемы русских в Лондоне» (с. 53). Созданный ими сюжет плутовского фильма «Лондонград» при съемке занял 16 серий. Первые четыре фильма снимал режиссер Дмитрий Киселев, следующие четыре – Виталий Шепелев, а остальные восемь остались на долю кинорежиссера Влада Николаева.

Фильмы рассказали о жизни русских олигархов в столице Англии. Главная роль досталась Михаилу Ефремову. Главную женскую роль в сериале «Лондонград» сыграла актриса Ингрид Олеринская.

Фамилий русских олигархов, которые живут в Лондоне, в сериале не называют. Почти все эпизоды, за исключением павильонных, снимались в Лондоне. Автор реферируемой статьи считает, что термин «Лондонград» был придуман лет десять тому назад, но кто именно его придумал – неизвестно. Что же касается количест-

* Снитковский Г. Шальные деньги // Новое время = The New Times. – М., 2015. – № 27(376), 31 авг. – С. 52–55.

ва наших соотечественников, живущих в Лондоне, то газета «The Guardian» назвала цифру – 150 тыс.

Документальных фильмов о «русских лондонцах» вышло на Би-би-си в 2015 г. два: «Богатые русские, живущие в Лондоне» и «Из России, с наличными». Что касается сериала «Лондонград», то автор статьи полагает, что это «прежде всего остроумная плутовская история, где каждый жулик норовит обмануть другого жулика» (с. 55). Заканчивается статья утверждением, что центром притяжения для русских толстосумов Лондон является именно потому, что там царит не просто запах денег, а запах очень больших и очень шальных денег, как те, что циркулируют вокруг главных героев сериала.

И.Л. Галинская

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2016 № 2(77)

Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 21/IV – 2016 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 250 экз. Заказ № 15

**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**