

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология дайджест

3 (78)
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. председа-
теля, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гума-
нит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:
И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М., 2016. – (Сер.: Теория и
история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). –
2016. – № 3(78) / Ред.-сост. вып. *И.Л. Галинская*. – 238 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

ББК 71.0
УДК 008
© ИНИОН РАН, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>С.Я. Левит. Культурфилософия Самария Великовского</i>	7
<i>А.Г. Заховаева. Феномен «лакшери», «элитарное»</i> <i>и «массовое» в культуре постмодерна</i>	21

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>И.И. Ремезова. У меня есть тайна. Эта тайна – мы</i>	29
<i>В.И. Самохвалова. Сверхчеловек: Образ, метафора, программа</i> ...	43
<i>Рената Гальцева. К вопросу об утопии</i>	51
<i>Н.И. Рокунова. Философия Зигмунда Фрейда</i> <i>в сюрреалистическом художественном творчестве</i> <i>XX–XXI веков</i>	56

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Е.Н. Меньшикова, М.Ю. Семенов. Конструирование</i> <i>репрезентативного образа женщины «нового типа» конца</i> <i>XIX – начала XX века</i>	58
---	----

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Т.С. Терещенко. Дихотомия «римляне – варвары»,</i> <i>этническая идентичность и границы в контексте</i> <i>этнокультурной трансформации эпохи</i> <i>Великого переселения народов</i>	62
---	----

<i>О.С. Давыдова. От романтических садов к символическим идеализациям: Иконография сквозь призму мировоззрения</i>	<i>66</i>
<i>Е.В. Глаголева. Студенческие миграции</i>	<i>70</i>
<i>Александр Васильев. Русская мода в Париже.....</i>	<i>76</i>
<i>А.В. Ильин. Английское движение прерафаэлитов как «контркультурное» явление.....</i>	<i>79</i>
<i>Д.В. Шиняк. Отоко-гейши как часть традиционной японской культуры</i>	<i>83</i>

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Анна Мойсинович. Символика красного на страницах сатирических журналов периода первой русской революции</i>	<i>85</i>
<i>Ольга Давыдова. Тайный романтизм передвижников</i>	<i>87</i>
<i>Федор Софронов. Слова и музыка национализма Восточной Европы. Краткий очерк региональной гимнологии XIX – первой половины XX века</i>	<i>89</i>
<i>Т.Б. Будаева. Истоки пекинской оперы: Музыкальная драма куньюй</i>	<i>95</i>
<i>Мораг Мартин. Красота: Рисунки искусственное. Косметика и портретная живопись во Франции и Англии конца XVIII века</i>	<i>101</i>
<i>Питер Брук. В поисках Шекспира.....</i>	<i>107</i>

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>А.Е. Махов. Hortus daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения.....</i>	<i>114</i>
<i>Античность</i>	<i>116</i>
<i>А.Е. Махов. Эмблематика. Макрокосм</i>	<i>118</i>

ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

<i>В.Н. Волков. Патриот и герой в дискурсе жертвенности и смерти</i>	<i>123</i>
--	------------

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Л.С. Емельянова. Развитие символики</i>	
раннехристианских храмов	128
<i>В.П. Даркевич. Львы и древо жизни</i>	136
<i>Р.М. Зиганшин. «Центр» как сакральное-мистическое</i>	
и культурное понятие	140
<i>О.Н. Ерченков. Герменевтика образа Хамсы</i>	
как символа трансперсонального опыта	144
<i>Сергей Хромов. Пирамиды майя.</i>	
О чем рассказал храм надписей	149

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>Н.Н. Непомнящий. Черные камни Ики</i>	151
<i>Н.Н. Непомнящий. Самые древние граффити?</i>	155

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Екатерина Шеко. Проблема канона в современном</i>	
церковном искусстве	158
<i>Е.С. Пушкарева. «Черный» и «белый» шаманы</i>	
в представлениях бурятского народа	161
<i>Т.В. Юрьева. Канонизация святых русской</i>	
церкви как культурологическая проблема	163

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Взаимовлияние русской и китайской культур	166
---	-----

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

<i>Н.А. Хренов. История искусства как история культуры:</i>	
Белые пятна искусствознания с точки зрения	
циклической парадигмы П. Сорокина	174
<i>О.В. Кулешова. М.Н. Катков и его вклад</i>	
в русскую культуру XIX века	180

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>О.Ю. Захарова. Танец – зеркало времени</i>	<i>198</i>
---	------------

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Д.Н. Ткаченко. Пурпур римских магистратов: Praetexta и trabea в эпоху республики</i>	<i>202</i>
<i>Василий Щукин. Вокзал как книга и здесь-пространство</i>	<i>204</i>
<i>Размышления о красоте</i>	<i>207</i>
<i>Дмитрий Горин. От карнавала к литургии: Мотивы атеистической космогонии в главном советском празднике</i>	<i>211</i>
<i>Телесность в социокультурном контексте</i>	<i>216</i>

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>А. Шаталов. Фрида Кало</i>	<i>223</i>
-------------------------------------	------------

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>М.В. Воробьева. Коммунальная квартира в советских кинофильмах и анекдотах: Попытка объемного портрета</i>	<i>225</i>
<i>В.А. Бердина. Социокультурные факторы популярности лженауки в современном российском обществе</i>	<i>228</i>
<i>Павел Прядкин. Плата за страх</i>	<i>230</i>
<i>В.В. Плужник. Социальная критика действительности в советском кинематографе 1970-х годов</i>	<i>232</i>

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>И.С. Алексеева. Пропагандисты русской культуры и восточный вектор</i>	<i>235</i>
--	------------

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

С.Я. Левит

КУЛЬТУРФИЛОСОФИЯ САМАРИЯ ВЕЛИКОВСКОГО

Самарий Израелевич Великовский (1931–1990) – известный российский философ, культурфилософ, литературовед – принадлежит не к той категории людей, которые заставляют идею служить себе, а к тем людям, которые «углубляются в идею и словно растворяются в ней», так, что их самих совсем не видно. И хотя их собственные имена могут говорить нечто существенное не многим, но «их идеи входят в *генетическую память* общества и бывают в конечном счете связаны с тем, что оказывается более существенным, нежели достижение личной известности»¹. Великовский по своему общему психологическому складу и стилю был индивидуалистичен. Его путь – это путь индивидуального духовно-интеллектуального труда, «не имеющего никакого непосредственно зримого выхода в сферу практически-политического успеха, не нацеленного на него, а как бы даже берегущегося такого успеха и заведомо берущего его под подозрение»². Он был безоговорочно скромнен по манере и стилю жизненного поведения, всегда отстаивал сугубую ценность, отвергая чуждое. Как отмечает А. Лебедев, в его скромности было нечто субстанциональное, «то, что составляло внутреннюю идею его жизни, суть его литературной работы и выражало ту *мировоззренческую* позицию, которая для многих оказалась важным, даже спасительным духовным подспорьем в ситуации принудительного лицемерия “эпохи застоя”, но не оцене-

¹ Лебедев А. Апология Сизифа // Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 678.

² Там же. – С. 680.

на в должной мере и по сию пору»¹. Он не был «любителем хорового исполнения даже самых прогрессивных напевов». Ему чужда была *коллективизация* интеллекта, при которой план на мысль и творчество «спускали сверху», наперед задавая таким образом результат, что приводило к отчуждению человека от собственных мыслей. Ему чуждо было *кафкианство* системы научно-исследовательских организаций, вменяющих человеку в обязанность утвердить *план творчества*, а затем отчитаться в выполнении этого плана в «листаже», т.е. буквально на вес².

Друг и исследователь его творчества А. Лебедев отмечает, что Великовский сторонился всяких экзальтаций, ему импонировали «порядочность», а не героизм, добрая воля, а не подвижнический долг, работа, а не самопожертвование. Ему свойственно неприятие любых «крайностей» в суждениях, позициях, оценках, «ибо все эти крайности» тяготеют к некоему взаимозамещению, все они замешаны на одном тесте, отравленном нетерпимостью»³.

Великовский сам о себе писал, что он лишен вкуса к героизму и святости – для него единственно важно – это быть человеком. В потоке действительной жизни, отмечал он, приходится включать исповедание самых простейших заветов морали в неоднозначные представления о смысле, целях предпринимаемого дела, каждый раз заново определять *меру* соотношения добра и пользы. Неточность в определении этой меры мстит за себя в будущем, приводит к перекосам в ту или иную сторону. В итоге или благие намерения мостят дорогу в ад, или бесчинствует иезуитство «рубки леса».

По глубокому замечанию Н. Стрижевской, у Великовского «героизмом времен упадка является само творчество, добывание смысла бытия для всех, во имя всех, противостояние отчаянию и самостояние

¹ Лебедев А. Апология Сизифа // Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 677.

² Там же. – С. 681.

³ Стрижевская Н. Последний экзистенциалист. О поэтике Самария Великовского // Великовский С.И. В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX–XX веков. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 406.

личности, в полном согласии с любимой им мыслью Камю “дать отчаянию имя – значит победить его”»¹.

Он чурался той чрезмерности и категоризма, которые были связаны с насаждавшимся в науке духом «воинственности» и «наступательности». При таком подходе к предмету актуальность исследовательской тенденции обнаруживается в самом предмете, а не предписывается этому предмету, не спускается сверху в виде «классового подхода» в науке, «партийности» творчества.

Личность С. Великовского была сформирована советской эпохой, но он никогда ей не принадлежал: был независим в оценках и суждениях, никогда не допускал реверансы в сторону официальной методологии.

В 1999 г. в серии «Российские Пропилеи» вышла книга С. Великовского «Умозрение и словесность. Очерки французской культуры»². В книге собраны наиболее значительные работы С.И. Великовского, отражающие круг его основных интересов в области литературы, философии, культурологии и идеологии. В это издание вошли работы по французскому экзистенциализму, статьи об эстетическом переломе в искусстве – от классики к «авангарду» – на рубеже XIX–XX вв., исследования о духовно-идеологических поисках интеллигенции, опыты культурологических размышлений. Эта итоговая книга С. Великовского вышла в свет через девять лет после его смерти. Как отмечал в своей рецензии А. Зверев, к моменту выхода этой книги подошел к концу период скоропалительного дезавуирования недавних корифеев, угомонились «отечественные деконструктивисты с кистенем»³, которые, вышвыривая стремительно устаревшие и невостребованные литературоведческие работы, несущие на себе более отчетливую печать времени, чем вся другая литература, попутно вытапывали живые ростки.

¹ *Стрижевская Н.* Последний экзистенциалист. О поэтике Самария Великовского // *Великовский С.И.* В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX–XX веков. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 406.

² *Великовский С.И.* Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 711 с.

³ *Зверев А.* Школа упорства и ясности // *Вопросы литературы.* – М., 2000. – № 6. – С. 343.

Эта книга несколько не устарела, потому что актуальное в ней осмыслено под знаком если не вечных, то по крайней мере «длительных и пока еще не вполне исчерпавшихся культурфилософских коллизий»¹. Кроме того, «преобразования» в сфере культуры, науки и образования, предпринятые в настоящее время, осуществляются разрушительными методами, механизмы которых стремился осмыслить С. Великовский.

Его неизменно интересовали стимулы, логика, социальная психология подобных преобразователей, деятельность которых напоминает ритуалы племен, время от времени предававших огню все накопленное достояние и на пепелище начинающих новое обустройство.

В центр своих исследований С. Великовский помещает культуру. Основная культурфилософская коллизия – постижение «культуры как *полагание смысла*» или, помимо этого, еще и как фактора непосредственного воздействия на общественное сознание, как силы, способной определять преобладающую систему ценностей, моральных установок и жизненных ориентиров.

Анализ С. Великовским текстов французских мыслителей и поэтов перерастает границы интерпретации, становясь формой философского размышления, анализа самосознания отечественной культуры, творческий потенциал которой может реализоваться только на путях свободы.

Как отмечает Зверев, авангард притягивал Великовского не только и не столько своим новаторским художественным языком, но прежде всего настойчивыми попытками доказать или даже «засвидетельствовать торжество *раскрепощенного человеческого духа* над косной материальностью вещей», а значит, – «возможность “возобладать над судьбой”», быть на земле хозяином»². История авангарда от романтиков до идеологов парижского мая 1968 г. привлекала его страстью обновления ценностей, самоопределением широкого круга интеллигентов, покончивших с «гражданским неучастием», с «затворниче-

¹ Зверев А. Школа упорства и ясности // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 6. – С. 346.

² Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 668.

ской созерцательностью» ради «действенно-преобразующего вмешательства в ход истории»¹.

Он всегда шел от анализа произведения, от особенностей художественного видения и поэтического языка, от проблематики, организующей тот эстетический мир, который им исследовался. Но красноречив был сам выбор предмета исследования – бунтари, новаторы, пролагатели новых путей. Особенно внимателен С. Великовский был к тем моментам литературной биографии своих героев, «когда за литературой ясно обозначились... не только художественные, но и иные контексты: непримиримость с существованием по инерции, попытка преодолеть заведенный порядок вещей, вызов, судьба. Почти неизменно – тягостная, жестокая судьба»². Повторяющиеся сюжеты бунтов с драматическим итогом, характерным для истории авангарда, и в еще большей степени «слишком очевидная неосуществимость прорывов через “косную материальность” во времена, когда косность во всем стала будничным состоянием нашего общества, – вот та внутренняя логика, которая привела С. Великовского к идее “трагического гуманизма”, наиболее аутентично характеризующего его духовную позицию»³.

С. Великовский находил иллюзорным все то, что казалось выходом другим – будь то либеральные упования шестидесятников, более простодушных и энтузиастически настроенных, чем был он сам, или поспешно обретенная религиозность вчерашних разоблачителей «поповщины». Он считал абсолютно беспочвенными «верооткровенные упования», перенесенные «на вполне мирские, посюсторонние ценности», и полагал, что «гуманизм моралистический» должен перестроиться в *гуманизм революционный*⁴, приносящий зримые плоды.

Огромное значение имела для него культура авангарда с ее «посюсторонностью», с вечной ее зачарованностью доктриной прямого воздействия на жизнь, подвергаемую резким преобразованиям. Он и у

¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 624.

² Зверев А. Школа упорства и ясности // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 6. – С. 347.

³ Там же.

⁴ Там же. – С. 95.

Камю акцентировал мысль о невозможности просто «претерпевать историю», сохраняя *трагическое достоинство* перед тотальной бессмыслицей мира, и подчеркивал необходимость не только «морального противодействия», не способного что-либо изменить в абсурдно устроенном порядке бытия, но и активного противодействия жестокой нелепице мироустройства. Именно радикальное неприятие абсурдности бытия и «смыслоутраты» предопределяет сущность *трагического гуманизма*», представленного в работах С. Великовского, анализирующих творчество близких ему по мироощущению художников. Анализ творчества Камю, Мальро, Сартра и т.д. позволяет выразить мысли, существенные для *самосознания* целой генерации российских интеллигентов, к которой он принадлежал¹, интеллигентов, которые осознали необходимость покончить с «гражданским неучастием» и понять невозможность «держаться в стороне от текущей истории»². Эти идеи Великовского по прошествии десятилетий вызывают активный отклик у истончившегося слоя интеллигенции, опять стоящей перед необходимостью защищать право на интеллектуальную деятельность, работу по профессии, человеческое достоинство.

В книге «Грани “несчастливого сознания”»³ Великовский дает всесторонний анализ творчества А. Камю – «властителя дум» интеллигенции Запада середины XX столетия. Великовский рассматривает наследие Камю в целостности, прослеживая, как идеи мыслителя воплощаются в творчестве художника и как Камю-писатель выражает себя в философских работах. Достоинство книги – установление взаимодействия между поисками мировоззренческих и нравственных опор в художественных произведениях («Посторонний», «Чума», «Падение») и собственно философскими умонастроениями экзистенциализма («Миф о Сизифе», «Бунтующий человек» и др.).

¹ Зверев А. Школа упорства и ясности // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 6. – С. 349.

² Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 611.

³ Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философия, эссеистика, эстетика Альбера Камю. – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с. – (Серия «Humanitas»).

Для Великовского важен прежде всего поиск связи мировоззрения и жизневоззрения. «...Все дело в том, – пишет он, – что “Чума” прежде всего книга о сопротивляющихся, а не сдавшихся, книга о смысле существования, отыскиваемом посреди бессмыслицы сущего»¹. Чума у Камю – иероглиф вселенской нелепицы, сокрушительным обнаружением которой была для него европейская трагедия 1939–1945 гг.

Великовский постоянно обращается к ключевому произведению творчества Камю – «Мифу о Сизифе», написанному автором «Чумы» в месяцы разгрома его страны фашистами. В истолковании Великовского «Миф о Сизифе» – своего рода «гимн трагическому достоинству стоицизма мужественной личности, которая исповедует культ непокорности и продолжает жить без всякой надежды на лучшее. «Трагедия здесь предельно, – как подчеркивает Великовский, – усугублена, – во всяком случае, лежащая на ней печать безысходности по своему даже сильнее, чем у самой мрачной христианской апокалиптики»². Именно готовность к худшему призвана вернуть вкус к быстротекущей жизни. Ведь очень примечательно, пишет С. Великовский, приводя цитату из Камю, «последней из ящика Пандоры, где кишели беды человечества, греки выпустили именно *надежду* как ужаснейшее из всех зол. Я не знаю более впечатляющего символа. Ибо надежда, вопреки обычному мнению, равносильна смирению. А жить означает не смиряться»³. Поиск смысла существования приравнивается к сопротивлению, противлению судьбе и отчаянию. Воплощение сизифовой идеи – сизифов труд художественного творчества. «Трудиться и творить “ни для чего”, строить на песке, зная, что у построенного нет будущего... и что в конечном счете все это столь же несущественно, как строить на века, – вот, по Камю, трудная мудрость, полагаемая абсурдной мыслью»⁴. Люди, выдержавшие такую проверку, свидетельствуют для остальных о *достоинстве человека*, о его несогласии с бренностью его самого и его творений. Речь идет о «трагиче-

¹ Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания»... – С. 113.

² Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 42.

³ Там же. – С. 45.

⁴ Там же. – С. 48.

ском *стоицизме* того самого *нерелигиозного гуманизма*, о котором порой говорят с той интонацией снисходительно-пренебрежительного уничижения, которая на самом деле готова свидетельствовать о негуманизме определенного типа религиозности»¹.

Можно сказать, отмечает А. Лебедев, что С. Великовский сам был до некоторой степени Сизифом – этим рыцарем не-успеха, непопулярности, не-известности – в том понимании этого образа, который он же и утверждал, обращаясь к произведениям Камю.

Великовский всю жизнь писал о Камю. Камю был его нравственным камертоном, он был его *alter ego*. Трудно отделаться от ощущения, что говоря об эссеистике Камю, он говорит о себе: «В работах, посвященных своим собратьям по перу и художественному творчеству вообще, Камю еще больше, чем в других своих трудах, выглядит мыслителем-эссеистом с тем редко встречающимся за пределами Франции обликом, какой складывался там веками от Монтеня до Алена. Среди философствующих эстетиков германской выучки он слишком писатель, среди высказывающихся об искусстве писателей – слишком философ. Он лишен вкуса к остранным ученым исследованиям, для него анализ материала не самодостаточен, а служебен и насквозь личностен: по преимуществу это самоанализ, когда опосредованно уясняются собственные устремления. С другой стороны, Камю не довольствуется пронизательными, остроумными, но дробными и разрозненными высказываниями: ему важно включить их в стройную вереницу посылок, доводов и заключений, вместе дающих нечто тщательно продуманное и подогнанное во всех звеньях... Отсюда – биографически и логически отправной взгляд для Камю на творчество прежде всего со стороны самого творчества, который берется, впрочем, отнюдь не изнутри, не в психологическом, а, скорее, в онтологическом разрезе»².

Его работы созданы на грани словесности и философии. Свой жанр он определял как «...эссе, располагающееся на стыке собственно литературоведения, социальной психологии, истории философии и

¹ *Лебедев А.* Апология Сизифа // *Великовский С.И.* Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 91.

² *Великовский С.И.* Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 148.

еще чего-то трудноуловимого, что условно решился бы назвать *исповедальным со-размышлением*»¹. Как отмечает исследователь Н. Стрижевская, С. Великовский стоит в стороне не только в русской словесности, но и в русском умозрении, и среди современников его можно сравнить только с Мерабом Мамардашвили, но «это сходство скорее величин и вершин, чем голосов»².

Его книги не укладываются ни в границы философской эссеистики, ни в рамки литературоведения. Они представляют собой культурологические исследования, хотя Великовский считал, что междисциплинарные исследования не способствуют формированию культуроведения, культурологии как относительно самостоятельной отрасли знания о человеке. Он полагал, что «простым сложением, скажем, лингвистики с историей живописи – даже если к ним добавить еще и этнографию или фольклористику, или любую другую частную и частичную науку, вычленяющую свой особый предмет... из огромной совокупности явлений, именуемой культурой, – получить сколь-нибудь удовлетворительной культурологии, к сожалению, нельзя»³.

В 1984 г., когда замечательные идеи Л. Уайта и В. Оствальда еще не проросли в монографических исследованиях российских ученых и не оформились монументально в не имевшие аналогов в мировой науке коллективные труды⁴, Самарий Великовский пишет: «В порядке выдвижения чего-то вроде эвристической гипотезы применительно к рисующейся нам пока что в мечтах культурологии не кажется бес-

¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 10.

² Стрижевская Н. Последний экзистенциалист. О поэтике Самария Великовского // Великовский С.И. В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX–XX веков. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 390.

³ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 672.

⁴ Культурология. XX век: Словарь / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.; Культурология. XX век: Энциклопедия / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1. – 447 с.; Т. 2. – 447 с.; Культурология: Энциклопедия: В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1/ Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – 1392 с. – (Summa culturologiae); Т. 2. – 1184 с. – (Summa culturologiae).

полезным попробовать нащупать некую первично-сущностную клеточку всякого культуротворчества, отправляясь от которой можно было бы проследить ее бесконечные метаморфозы в необъятном разнопластном пространстве культуры того или иного народа, отрезка истории, той или иной цивилизации... Подобной моделирующей единицей культурологии как отрасли знания не без успеха послужило бы понятие *способа полагания смысла*»¹.

Культуру он понимает как «осознанно или непроизвольно принимаемую человеком попытку вскрыть и утвердить *смысл* человеческой жизни в соотнесенности его со смыслом сущего»². Типы смыслополагающей деятельности человека, способы полагания смысла, пронизывающего любое из образований культуры, и отличают одну цивилизацию от другой.

Эти отвлеченные философские размышления С. Великовский проиллюстрировал следующим образом: «XX век на Западе, да и не на одном Западе, во-первых, развел между собой *телеологическое целеполагание смысла* вселенского бытия и смысла человеческой жизни, дотоле обычно как бы перетекавших друг в друга, взаимозависимых, а то и взаимоспаянных в умах. И, во-вторых, в самых разных, между собой вроде бы не соприкасающихся ответвлениях своей культуры XX век постепенно внедрил то, что допустимо обозначить как неклассическое виденье вещей, а следовательно, неклассические орудия и приемы их освоения»³.

В живописи – это замена «возрожденческой» пространственной перспективы плоскостной декоративностью, развернутым на полотне круговым обзором своего предмета.

В музыке – отказ от лада и тональности и признание всех ступеней звукоряда равноправными.

В литературе – это «прустовско-джойсовские» приемы повествования. Для лирики – это свободный стих, где сложно построенное разностроичие заменило одноразмерность и повторяемость в пределах словесного целого. Эти ссылки можно умножать за счет наук о при-

¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 673.

² Там же.

³ Там же.

роде, за счет математики с ее теорией множеств, за счет «глубинной» психологии, исторической антропологии, философии...

Во всех этих переменах, протекавших не как перечеркивание классики, а как включение ее в резко раздвинувшееся пространство культуры XX в., Великовский нащупывает единый корень: «повсюду пробивает себе дорогу особое *относительно-дополнительное* виденье вещей и осваивающей их личности»¹. Истина заведомо мыслится разнотранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных истин – частичных ее составляющих. Всякий мыслитель (исследователь, живописец, повествователь) расстается со своей горделивой верой, будто его деятельность в культуре протекает *sub specie aeternitatis*, числится по ведомству «абсолютного Я». Из разных отсеков культуры XX столетия вытесняется прежнее классически «абсолютистское» виденье вещей вместе с соответствующим инструментарием.

Великовский также обращает внимание на то, что XX век в западноевропейских странах ознаменован «иссяканием христианства и постепенным упрочением первой на земле насквозь *безрелигиозной цивилизации*, утрачивающей понятие “священного” в его прямом сакрально-иератическом значении высшей санкции всех прочих духовно-поведенческих ценностей»². В то время как все культуры прошлого до сих пор всегда соприкасались с *вероисповедно-священным* как с конечным и высшим оправданием *смысла жизни*. Отсюда вытекает телеологическая устремленность западных философий – «своего рода обмирщенное инобытие собственно теологического целеполагания, а также – «мысленное самопомещение деятеля культуры, от древнего колдуна через жреца – священнослужителя до ученого XIX в., непосредственно у средоточия истины абсолютного толка, генетически структурно восходящее к откровению божественно-священному»³.

«Поиск утраченного смысла», утрата смысла бытия, составляющая мыслительное ядро целого пласта западной культуры XX и частично XIX в., – главная тема Великовского. Суть ее исчерпывается

¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 674.

² Там же. – С. 674–675.

³ Там же. – С. 675.

строкой Жерара де Нерваля: «Нет Бога! Бога нет!» Одну из своих книг С. Великовский так и называет: «В поисках утраченного смысла»¹. В этой книге он прослеживает судьбы *гуманистического сознания* в обстановке потрясений, переживаемых цивилизаций Запада в XX в. На общем фоне развития философской мысли в Европе дан глубокий анализ творчества выдающихся мыслителей Франции – Мальро, Сартра, Камю, раскрывающий мировоззренческую сущность умонастроения *трагического гуманизма*, его двух исходных слагаемых – «*смыслоутраты*» и «*смыслоискательства*». Название этой книги не просто формулирует главную тему Великовского, тему «смыслоутраты», постигшей часть французской культуры «со смертью Бога», но отсылает к названию прустовской эпопеи, подчеркивает исповедальный характер книги. Поиск утраченного времени для Пруста есть не поиск решения проблемы времени, а его собственный «*путь спасения*», путь обретения его собственного *смысла* бытия и способы быть. Для Великовского создание любого произведения, включая его собственного, также есть поиск смысла и личный путь спасения.

«Пруст пишет “о пути познания и пути прекрасного”, и для Великовского это тождество незыблемо, и проходя, проживая... пути познания различных художников... он, так же как Пруст, видит в их страницах “истины, уже расшифрованные в мире”, и свой “опыт о мире” он создает из соотнесения их, установления своей системы связей»².

Отправной точкой литературного и жизненного пути Великовского было определение «*этических измерений*» действия на историческом поприще или вопроса о природе и конечных предпосылках *морального выбора* в обстановке износа священно-надмирных, религиозно-метафизических обоснований смысла отдельной и всей кос-

¹ Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 271 с. – (Серия «Humanitas»).

² Стрижевская Н. Последний экзистенциалист. О поэтике Самария Великовского // Великовский С.И. В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX–XX веков. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 393. – (Серия «Российские Пропилеи»).

мической жизни, которые необратимо исчезают со “смертью Бога” в миросозерцании уже не просвещенных одиночек, а множества людей XX века»¹.

Смыслоутрата, полагает С. Великовский, возникает только тогда, когда невозможно обосновать вселенский порядок, где человек не чувствовал бы себя лишним, если небеса пусты, если нет одаренного всеблагим разумом устроителя бытия – Бога. «Если для Канта Бог есть, потому что сущее – царство порядка, то для Сартра сущее – царство беспорядка, потому что Бога нет. Выходит, что окружающее обесмысливается из-за смены веры неверием»². Крайне заостренное истолкование «смыслоутраты», своего рода манифест «абсурдизма» в западноевропейской мысли и культуре – в эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе». Предпринятое в «Мифе о Сизифе» низложение разума есть своего рода «иносказание о рассыпавшейся в пыль вере в ... благожелательную осмысленность творения, залогом которой выступало бы Провидение, облаченное в одежды рационалистической истины»³.

Различные по своему вероисповеданию мыслители – С. Кьеркегор, К. Ясперс, Л. Шестов – «расстаются со своим философским первородством, перекидывая мостик от *умозрения* к *откровению*. Провозвестники абсурдистской правды, они, согласно “Мифу о Сизифе”, в конце концов отступники от нее»⁴. Они сначала прилагают старания для показа нашей обреченности испытывать разочарования, страх и трепет перед пространствами мировой бездны, но на самом дне безнадежности постичь полноту истины всех истин, познаться до сокровенной сути вещей, упоминаемые Камю философы не выдерживают и допускают умысел божественного Творца. «Отправляясь от абсурда, возобладавшего на развалинах разума... они в конце концов обожают то, что их подавляет, и обретают залог надежды в том, что их

¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 9.

² Там же. – С. 37.

³ Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 35.

⁴ Там же. – С. 36.

обездоливает»¹. Вера в провиденциальный смысл, оправдывающий все на свете, вплоть до бессмыслицы, возрождается из пепла. Преисполненный решимости Камю замышляет построить свою разновидность «абсурдизма» без уступок вере, как *философию неверия*. Камю пишет, что он может от всего отречься, кроме собственной жажды ясности и упорядоченности. «Я могу всем пренебречь в окружающем меня мире, кроме его хаоса, его всевластной случайности. Я не знаю, есть ли в этом мире превосходящий его смысл. Но я знаю, что я этого смысла не знаю и что у меня сейчас нет возможности узнать его... И я знаю также, что не могу примирить обе эти уверенности – мою жажду *абсолюта*, единства, и несводимости мира к одному рациональному разумному принципу»².

Великовский отмечает, что правда, которой Камю присягает на верность, – вечное столкновение неподатливого, непроницаемого в своей скрытности бытия и сознания, тщетно пытающегося его высветить, убежденного в своем неуспехе и упорствующего в своей деятельности. Окруженный ореолом стоического подвижничества, вечный труженик Сизиф, согласно Камю, еще обладает той малой толикой преходящего счастья, какая достается смертным. Сизиф учит высшей мудрости, бросая вызов богам и поднимая обломки скал. Одного восхождения на непокоряемую вершину достаточно, чтобы наполнить до краев сердце человека, дать ему счастье – абсурдное сизифово счастье.

Книги Самария Великовского открывают возможность некоей действительной альтернативы настроениям слепого отчаянья, они готовят к жизни без надежды на зримый просвет «в конце туннеля».

¹ Цит. по: Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 37.

² Цит. по: там же. – С. 38.

А.Г. Заховаева

**ФЕНОМЕН «ЛАКШЕРИ», «ЭЛИТАРНОЕ»
И «МАССОВОЕ»
В КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНА**

Предметом исследования является новый феномен современной культуры XXI в. – культура «лакшери». В связи с этим явлением автор рассматривает критерии «массового» и «элитарного» в культуре. Особое внимание уделяется сравнительному анализу нового феномена «лакшери» («**Luxury**» – лакшери; англ. «роскошь»), культуры «массовой» и «элитарной»

Наука о культуре, философия культуры с середины XIX в. ведет спор о «массовом» и «элитарном» в культуре. Не потеряла остроту эта проблема и сейчас. Особенная актуальность вопроса связана, во-первых, с девальвацией культурных ценностей, изменением ее отношения к культуре в целом, во-вторых с интерпретацией так называемого «искусства (культуры) постмодерна», в-третьих, с появлением феномена культуры – «лакшери».

Что мы понимаем под «культурой постмодерна»? Постмодерн – это интеллектуальный мятеж против канонов классической эстетики, всевластие индивидуального, особая ментальность информационного общества, которая возникла в культуре XX в., когда рушились духовные ориентиры, шел пересмотр нравственных ценностей. Это новое миропонимание, утверждение новых ценностей, где господствует сверхличностное бытие, прагматизм, субъективное сознание индивида; где бессознательное доминирует над сознанием; где нарушена гармония чувственного и разумного; где внешнее господствует над

сущностью. Исходя из этого, само понятие «культура» обретает особый смысл. В этом плане можно говорить и об аккультурации.

Что такое «культура»? Культура – это акт человеческого творения, осуществленный в сферах материального и духовного, осознание человеком своего бытия посредством символов, это компромисс между личностью и обществом. Культура – это все, что создано, создается и будет создаваться человечеством от предметов быта до науки, искусства, морали и религии.

Культура совершенствует нас и совершенствуется вместе с нами. Человек творит культуру и в то же время сам является ее творцом. П.С. Гуревич в работе «Философия культуры» цитирует замечательные слова А. де Бенуа: «Культура – это специфика человеческой деятельности, то, что характеризует человека как вид. Напрасны поиски человека до культуры, появление его на арене истории само по себе надлежит рассматривать как феномен культуры... Человек и культура неразрывны, подобно растению и почве, на которой оно прорастает... Всякое противокультурное действие неизбежно превращается в противочеловеческое» (1, с. 31–32).

Для человека культура – это «вторая природа», в этом плане прекрасно писал поэт Н. Заболоцкий:

*Два мира есть у человека:
Один, который нас творил,
Другой, который мы от века
Творим по мере наших сил.*

Культура – это неисчерпаемая система ценностей, в которой есть вечное и временное, национальное и сверхнациональное (интернациональное), массовое (демократическое) и элитарное. Культура – это все, что создано человечеством.

Феномен разделения культуры на массовую (демократическую) и элитарную возник в конце XIX в. До этого культура считалась достоянием высших слоев общества, аристократии. Хотя, вероятно, следы «массовой культуры» можно обнаружить и в античную эпоху (выступления риториков перед многочисленной толпой, гладиаторские бои и др.). Однако гораздо чаще возникновение «массовой культуры» относят именно к XIX в. Это связано с рядом европейских демократических революций, где были провозглашены свобода и равенство в

духовной сфере. Культура охватила своим влиянием все слои общества, но народ не вполне был готов воспринимать «высокое искусство (культуру)». Испанский философ-культуролог Хосе Ортега-и-Гассет пишет: «Все новые и новые толпы, которые с таким ускорением низвергаются на поверхность истории, что не успевают пропитаться традиционной культурой» (2, с. 13).

Требовались «новые стандарты» культуры. Так возникла «массовая культура».

Попытаемся выделить основные критерии «массовой культуры»:

- культура, понятная большинству людей;
- не требует особого восприятия и высокого уровня интеллекта;
- информативность;
- повторяемость (растиражированность);
- стандартизация продуктов культуры;
- культура временных ценностей;
- средство общения;
- прагматизм;
- потребительский, утилитарный характер;
- главная форма (внешняя сторона), а не содержание (сущность);
- идеологическая окраска.

«Массовая культура» очень разнообразна в своих проявлениях. Это, прежде всего, предметы быта (одежда, мебель и т.д. и т.п.), которые в «массовой культуре» более важны, чем духовные ценности. При этом так называемые «продукты массовой культуры» стандартизированы, а человек лишается индивидуальности, растворившись в толпе таких же, как он. Одинаковая одежда (джинсы, майка), одинаковые дома-коробки, похожие мелодии «песен-хитов» и т.д.

Наиболее яркий феномен «массовой культуры» – это реклама. Реклама действует на подсознание, обращается к иррациональному, к чувствам человека. Современный рынок насыщен товарами и услугами, необходимо представление и продвижение товаров и услуг. Начало «века рекламы» – это середина XIX в., когда она начала проникать в СМИ, т.е. стала достоянием общественности. Часто в рекламе используют психологически ориентированные подходы, она оказывает на потенциального потребителя эмоционально-психологическое воз-

действие, сочетая информативность с убедительностью и внушаемостью. И все это ради того, чтобы побудить человека к действию, т.е. к покупке товара. При этом используются приемы, действующие как на сознательном, так и на бессознательном уровне. Профессиональное использование этих методов позволяет привлекать интерес человека, влиять на его выбор. Говоря об этом, нельзя забывать о том, что реклама оказывает и позитивное действие, информируя о новых товарах, что способствует свободной конкуренции. Реклама – источник финансирования СМИ, благотворительных, спортивных и образовательных организаций.

Мы живем в эпоху разрушения традиционного (реалистического) искусства, эпоху господства, так называемого «массового искусства». Именно «массовая культура» и сформировала «массовое искусство», когда рингтоном для сотового телефона становится мелодия «Симфонии № 40» Моцарта или изображение «Моны Лизы Джоконды» Леонардо да Винчи растиражируется на тубиках с кремом для рук. Таким образом, искусство спускается в толпу, теряя свое истинное предназначение – гуманизировать Личность.

«Массовая культура» носит манипуляторный характер, является опасным орудием вмешательства в личную жизнь человека, отвлекающим человека от истинного смысла жизни. Это пропаганда определенного образа мышления и отвлечение людей от социальной активности. Здесь предлагаются готовые шаблоны, которые уравнивают, лишают истинного личностного стержня. В результате личность выбирает конформизм, приспособленчество и социальную пассивность. Н.А. Бердяев утверждал, что демократизация культуры понижает ее качество и уровень ценностей: «Социальная демократизация культуры, вступление в культуру большого количества рабочих масс, есть процесс необходимый, которого никакими силами остановить нельзя. Но масса, которая не организована никакой верой и никакой высшей идеей, есть явление страшное, она легко превращается в ту “чернь”, которая грозит истреблением творческой свободы, вульгаризацией культуры и понижением ее качественного уровня, уничтожением ее благородства. Демократизация культуры есть принцип справедливый. Но как сделать так, чтобы процесс этот не означал отдания ценностей культуры на растерзание “черни”? “Чернь” совсем не есть трудящиеся классы, рабочие или крестьяне, “чернь” есть грубая и

вульгарная масса, живущая обыденными интересами, для которой не существует духовных ценностей жизни; существовала чернь дворянская, и существует и господствует чернь буржуазная. Опасность же демократизации заключается в том, что в культуру входят слишком большие массы, не одухотворенные и непросветленные» (3).

«Массовая культура» может стать орудием в идеологической борьбе, с ее помощью возможна манипуляция массами, формирование так называемой «идиотии толпы». Что используется, прежде всего, в политической пропаганде («политическая реклама», например).

Кроме того, «массовая культура» выполняет в обществе, по мнению американских ученых Р. Мертона и П. Лазарсфельда (4) наркотическую функцию, она приводит к деструкции личности и лишает человека подлинных чувств и переживаний, уводит в мир синтетических грёз. Все это вызывает у человека апатию, пассивность, шаблонность идей и поступков, лишает самостоятельности и творческого мышления. «Массовая культура» превращает людей в патентованных наблюдателей жизни, а окружающий мир в иллюзорную действительность.

Конечно, «массовая культура» имеет и положительные моменты (несет просвещение, она доступна, демократична, служит средством общения, содержит информацию), но массовая культура – это, прежде всего, культура толпы.

Еще более сложен вопрос о сущности «элитарной культуры».

Первоначально «элитарная культура» понималась как культура для «элиты» («для лучших») – «избранных гениев», творческих, высокообразованных и высокоинтеллектуальных личностей, в отличие от «толпы» («примитивных людей»). Однако демократизация духовной сферы изменила отношение к «элите», как и в целом – к «элитарной культуре».

«Элитарная культура» – это высочайшие достижения, шедевры культуры, все лучшее, что создано человечеством, т.е. не культура для элиты («лучших»), а **лучшие** достижения культуры.

Попытаемся выделить основные критерии «элитарной культуры»:

- творческий порыв;
- индивидуальность (самовыражение личности);
- чувственность;

- продукты «элитарной культуры» не имеют коммерческой цели;
- выражение ценностей той или иной эпохи;
- универсальность во времени.

«Элитарная культура» – это сокровищница мирового искусства, сюда можно отнести музыку П. Чайковского и А. Шнитке, творчество К. Малевича и А. Матисса, фильмы Ф. Феллини и А. Тарковского, произведения Л. Толстого, Ф. Достоевского, Т. Драйзера и многих других. Именно «элитарная культура (искусство)», в большей степени, чем другие уровни культуры способно нести высшие общечеловеческие ценности, прививать эстетический вкус, формировать истинные нравственные идеалы, показывать с огромной художественной силой негативные стороны жизни. Носители «элитарной культуры» – интеллигенция, «аристократы духа».

Феномен «элитарной культуры» в начале XXI в. претерпел изменения. Появилось особое направление – культура «лакшери», ее представители – это в основном творческая, политическая, промышленная и финансовая элита общества, а также так называемые «нувориши» («псевдоэлита»), для которых роскошь – это самоцель.

Предметы роскоши с древности интересовали высшую аристократию, но как индустрия этот феномен принадлежит нашей эпохе.

Попытаемся выделить основные критерии культуры «лакшери»:

- фэшн-бренд (модный производитель);
- высокая цена – критерий элитности (качества);
- персонализация вещей (некоторые сделаны для определенного человека, единичны);
- стандартизация поведения, этикет (часто в рамках корпорации);
- связана исключительно с процессом потребления;
- мотивация потребления – получение особого статуса.

Культура «лакшери» – это феномен «общества потребления», это сегмент материальной культуры, связанный с высокими стандартами качества. При этом человек становится зависимым от уровня предоставляемых услуг, часто это приводит к психологическим зависимостям: вещизму, шопоголизму. В этическом плане некоторым представителям культуры «лакшери» свойственна так называемая «двойственная мораль» (Ф. Ницше), т.е. к себе подобным представители

культуры «лакшери» уважительны, а к людям вне «этой культуры» выражают пренебрежение. Для культуры «лакшери» статус человека важен больше, чем его нравственные принципы. Особое значение имеет внешняя сторона жизни. При этом появляется гипертрофированное понимание красоты тела, «нарциссизм», желание «улучшить себя» с помощью многочисленных пластических операций («эстетическая косметология»).

Положительный момент в культуре «лакшери» – это стремление к качественному образованию, хотя в основном это образование не ради знаний, повышения интеллекта, а для «статуса», авторитета. Еще один момент – это благотворительность, которой занимаются некоторые представители культуры «лакшери», но из «акта милосердия» часто получается шоу, самореклама.

Что же ожидает культуру современного общества? В связи с развитием средств массовой информации (TV, газеты, журналы, интернет), их доступностью большинству населения началось тиражирование культуры. Все лучшее, что было создано человеком в области культуры, не всегда понятно массовому зрителю, читателю, слушателю (И.-С. Бах, Ф. Кафка, А. Хичкок, С. Дали и т.д.). Целые направления современного искусства имеют узкий круг поклонников – это фовизм, сонористика, алеаторика¹, хэппенинг, гиперреализм и др. Поэтому деление культуры по-прежнему актуально. Идеально было бы, если массовый зритель пытался подняться до уровня «элитарной культуры», для этого, безусловно, требуется развитие в себе творческих способностей, знаний в той или иной сфере искусства и культуры, желание воспринять, почувствовать и осознать. Большую роль здесь играют воспитание и образование, прежде всего, гуманитарное. Однако в действительности «элитарная культура» упрощается, скатывается в толпу или обретает черты «лакшери».

Важно, чтобы культура во всех ее проявлениях несла, прежде всего, гуманистические, общечеловеческие идеалы, нравственно совершенствовала человека (5, с. 110–120).

¹ *Сонористика* – «звучный, шумный». Вид современной музыкальной композиции. *Алеаторика* – формалистический способ сочинения музыки, основанный на случайности сочетания звуков. *Фовизм* – в живописи характеризуется яркостью цветов и упрощением формы.

Список литературы

1. *Гуревич П.С.* Философия культуры. – М.: АО Аспект Пресс, 1994. – 317 с.
2. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 586 с.
3. *Бердяев Н.А.* Социальный кризис культуры – Режим доступа:
http://krotov.info/library/14_n/ov_grad/03_04.htm
4. *Лазарсфельд П., Мертон Р.* Массовая коммуникация, массовые вкусы и организованное социальное действие / Пер. с англ. // Макаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире. – М.: Аспект-пресс, 2000. – С. 52–63.
5. *Заховаева А.Г.* Девальвация личности: Откуда черпать человеческое? // Философия и общество. – Режим доступа:
http://www.socionauki.ru/journal/files/fio/2005_3/zahovaeva_devalvasiya_lichnocti.pdf

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

И.И. Ремезова

У МЕНЯ ЕСТЬ ТАЙНА. ЭТА ТАЙНА – МЫ

Все размышления о человеке как таковом, о людях в их большинстве или меньшинстве, о человечестве в целом и о его судьбе неизбежно и постоянно выливаются в мысли о таинственности человеческого образа и загадочности судьбы самого человечества. Слова Канта о звездном небе и нравственном законе – лишь малая толика того, что можно сказать о человеке и его месте в мире. Возникает вопрос, почему Канта не изумляли безнравственные поступки, о которых он наверняка узнавал, хотя и вел весьма замкнутую жизнь. Возможно, он считал зло неизбежным и неизбывным элементом человеческой природы, и с этой точки зрения нравственный закон действительно казался ему чудом, неразрешимой загадкой, прекрасной тайной.

О таинственности человеческого существа писал Мигель де Унамуно, когда размышлял о соотношении конечности человека и бесконечности мира. Но в отличие от Канта Унамуно считал человека способным любить ближнего и испытывать сострадание. Наряду с внешним, феноменальным миром Унамуно полагал существование иного, глубинного мира, но не мира кантовской «вещи в себе», а таинственного и загадочного субстанциального мира человеческого духа. Жизнь человека он рассматривает как безысходную драму, которая разыгрывается между конечностью индивидуального бытия человека и жадой бессмертия, или «жаждой Бога». Наиболее реальным проявлением жизни он считал жизнь духовную. Об этом же писал и Н.А. Бердяев: «Человек живет в природном мире и должен определять свое отношение к нему. Но тайна человека в том, что он не только природное существо и не объясним из природы. Человек есть также личность, т.е. духовное существо, несущее в себе образ божест-

венного... Человек не может быть самодостаточен, это означало бы, что его нет. В этом тайна человеческого существования: оно доказывает существование высшего чем человек, и в этом достоинство человека. Человек есть существо, преодолевающее свою ограниченность, трансцендирующее к высшему» (1, с. 220–223).

Соотношение сознания и телесности создает поле и материал для развертывания всех противоречий в человеческой природе. Оно создает и питает то, что принято называть тайной человека. Со словами Бердяева перекликаются высказывания С.Л. Франка: «Человек всегда и по самому своему существу есть нечто большее и иное, чем все, что мы воспринимаем в нем как законченную определенность, конституирующую его существо. Он есть в некотором смысле бесконечность, потому что внутренне срачен с бесконечностью духовного царства» (13, с. 200). Всюду, делает вывод Е.Н. Некрасова, где человек пытается оторваться от трансцендентной реальности или просто не знает о ней в силу оборванных традиций воспитания и образования, всюду, где он пытается жить только в себе и для самого себя, силой своего субъективного произвола, там, по Франку, он неизбежно погибает, становясь рабом и игрушкой трансцендентных сил. «Духовное царство», «Бог», сверхличные ценности не существуют для человека объективно, на манер окружающих вещей, а следовательно, подлинное трансцендирование – это движение не вовне, а внутрь субъекта. Как замечает Н.А. Бердяев, трансцендирование есть «переход к транссубъективному, а не к объективному. Этот путь лежит в глубине существования, на этом пути происходят экзистенциальные встречи с Богом, с другим человеком, со внутренним существованием мира...» (2, с. 27). Трансцендирование, подчеркивает Е.Н. Некрасова, ссылаясь на Н.А. Бердяева, не означает, что человек подчиняется какому-нибудь целому, относится к высшему другому, высшему существу как к господину. Трансцендирование в экзистенциальном смысле – это свобода и предполагает свободу, т.е. освобождение человека от плена у самого себя. «Человечность личности как раз и определяется ее внутренней связью с трансцендентностью, такая связь есть гарант ее человечности» (10, с. 110). Человек, оторванный от трансцендентных корней, «до ужаса бесчеловечен», он искажает свой образ. Человечность, согласно Бердяеву, есть образ Божий в человеке. «Личность только тогда есть личность человеческая, когда она есть

личность богочеловеческая» (2, с. 39). Как отмечает Е.Н. Некрасова, для Бердяева это есть не теологическая истина, а истина *экзистенциального духовного опыта*, который может быть выражен лишь в символах. **Человек несет в себе образ Бога** – это символ, невыразимый в конкретных понятиях. «Гуманизм прошлой философии до этой истины не поднимался, так как видел в привязанности человека к Богу унижение человеческой свободы, а теология старалась рационализировать эту истину, превратить ее в понятия. Это символ свободы, представляющий собой тайну, как полагает Бердяев, для всей предшествующей философии» (10, с. 110). Божественное, пишет Бердяев, трансцендентно человеку, но оно также таинственно соединено с человеческим в богочеловеческом образе. «Только потому и возможно в мире явление личности, не рабствующей миру... Человек есть символ, ибо в нем есть знак иного, и он есть знак иного... Истина о богочеловечности есть не догматическая формула, не теологическая доктрина, а истина опытная, выражение духовного опыта» (2, с. 40).

Ни природа, ни история не являются гарантами человечности. Согласно взглядам русских экзистенциалистов, человек – не продукт эволюции и не продукт общества, он вообще не является каким-то законченным продуктом. «Он непрерывно создается, самосозидается, он должен каждый день стараться быть человеком, и эта непрерывная самосозидаемость, эта непредрешенность и негарантированность со стороны окружающих обстоятельств выражена символом “образа и подобия Божьего”» (10, с. 110). Самосозидаемость, пишет Некрасова, зависит только от внутреннего усилия освободить себя, это сугубо личностные усилия, результат трансцендирования. Только освободившийся человек является ответственным и, следовательно, моральным. Путь к внутренней свободе индивидуален, тут нельзя ни на кого положиться, нет никаких рецептов и правил, и «истина самого себя, сути своей жизни (а только такие истины, согласно экзистенциальным мыслителям, являются “живыми”) – всегда новое откровение и всегда добывается в трудном и мучительном поиске» (10, с. 111). Бегство от свободы, от риска, от ужаса «невыветкания своей жизни из каких-либо правил» есть измена своему богочеловеческому образу, к которому человек, согласно Бердяеву, должен постоянно возвращаться. «Величайшая опасность, которая подстерегает человека на этом пути – это опасность автоматизма. Все автоматическое, механическое

безлично. В человеке сталкиваются образ Бога и образ автомата, и победит или богочеловечество или автоматочеловечество» (10, с. 111). Е.Н. Некрасова приходит к выводу, что русские экзистенциалисты первыми в XX в. выступили против традиционного, просветительского понимания гуманизма. «Продолжая линию Ницше, они полагают, что признание человека высшей ценностью, мерой всех вещей, его притязания на свободу и равенство должны быть подкреплены, обоснованы внутренней работой человека по самосовершенствованию, по преодолению животных страстей, низменных наклонностей, лени, злобы, чувства мести, работой по восстановлению, открытию в себе подлинно человеческой природы, т.е. образа Божьего» (там же). Без этой работы требования гуманизма бессмысленны и даже вредны, ибо они не только не содействуют свободе человека, но усугубляют его несвободу. Несостоятельность подобной абстрактно-гуманистической веры в человека, отмечает Некрасова, обращаясь к анализу трудов С. Франка, особенно наглядно проявилась тогда, когда в результате общественных потрясений «под тонкой оболочкой просвещенного европейца» обнаружилась не только неукротенная звериная природа, но и таящиеся в нем силы садизма и отвержения самых элементарных начал нравственности. «Когда человек становится неограниченным самодержцем над всем, в том числе и над своей моралью, это приводит только к аморализму» (см. 15, с. 239. Цит. по: 10, с. 111–112), примерами проявлений которого изобилует XX век. Как замечают Губин и Некрасова, «в XX веке вырвались наружу такие демонические силы злобы и ненависти, подспудно всегда пребывающие в сознании человека, которые могут в одночасье покончить с человеком и со всем живым на земле» (3, с. 5). Перед человеком остро встала проблема его конечности – не только индивида, но и человечества в целом. «Осознание собственной конечности порождает сопровождающее нас постоянно чувство случайности (заброшенности) существования и непредсказуемости судьбы. Именно эта зияющая перед человечеством пропасть и вызвала обостренный интерес к человеку, антропологический поворот в философии в целом как попытку найти рецепты спасения человека в самом человеке, в тайнах его тела, души, разума...» (там же).

Озабоченность вопросами морали и нравственности высказывает в своих публичных выступлениях Патриарх Кирилл. В частности, он

заявляет: «Мы сегодня имеем дело с попыткой создания небывалого доселе человеческого типа, воистину нового человека, покорного велению своих инстинктов, живущего в мире, где все дозволено, и не ведающего смысла греха». Зло открыто и дерзко являет себя миру.

Нравственное зло и его загадочность

Средства массовой информации постоянно снабжают нас сообщениями о множестве проявлений садизма и жестокости, бесчеловечного в человеке. Сообщения эти вызывают множество чувств, в числе которых гнев, возмущение, но также ужас и страх, ощущение нереальности происходящего. Не хочется верить, что добропорядочный отец семейства может *вдруг* взяться за оружие и за несколько минут уничтожить свою некогда любимую семью, а затем и самого себя. Или тихий и послушный мальчик-отличник может *вдруг* наброситься с ножом на родителей. Но, увы, это реальность нравственного зла, и она постоянно вновь и вновь являет себя. Явления эти всегда чудовищны и по-своему загадочны.

Ларс Свендсен в своей книге «Философия зла» отмечает, что нравственное зло есть одно из проявлений свободы человека. «Мир, лишенный свободных индивидуумов, все равно может содержать зло, однако тогда речь пойдет исключительно о естественном, а не о нравственном зле. Мир, лишенный свободы, может содержать бесконечное множество страданий, но только существо, *способное поступить по-иному*, можно *упрекнуть* в том, что этого не было сделано, и следовательно, *обвинить в нравственном зле*» (12, с. 107).

Свендсен полагает, что «утверждение, что все мы отчасти злы и способны совершить злодеяние, является вполне логичным... Вопрос, которым мы обязаны задаться, звучит так: что должно произойти, чтобы *я* совершил такое?» (12, с. 111). Если мы думаем о некоем зверстве, пишет Свендсен, то, как правило, занимаем позицию жертвы, поскольку не можем представить себя в роли мучителя. «Мучитель видится чудовищем, ненормальным и бесчеловечным садистом. Однако большинство мучителей – довольно обычные люди, не отличающиеся какой-либо ярко выраженной предрасположенностью к садизму» (12, с. 112–113). И в этом также проглядывает загадочность нравственного зла.

Анализируя феномен садизма, Свендсен подчеркивает, что чудовищные страдания, причиненные другому, обычно объясняются тем, что «истязатели редуцируют жертву до *вещи, предмета*; жертвы объективируются до такой степени, что связь “я – ты” перестает существовать» (12, с. 130). Но он не согласен с такой трактовкой. «Если представить себе, что преступник редуцирует другого человека до вещи, то многие убийства просто теряют смысл. Тогда он с тем же успехом мог бы стоять и пинать камень... Сознание того, что жертва – мыслящее существо, личность, является *условием*, необходимым для совершения действия» (там же). Садисту нужна власть. Крик жертвы показывает ему, что он обладает властью над другим человеком. «Боль для садиста не самоцель, а средство для достижения господства» (12, с. 131).

Для объяснения причин возникновения нравственного зла Свендсен обращается к теории радикального зла И. Канта. Согласно Канту, стремление к счастью и удовлетворению потребностей не является безнравственным само по себе. «Зло начинается тогда, когда погоня за счастьем приводит к предумышленному преступлению закона морали» (12, с. 144). Согласно Канту, невозможно преступить мораль, не относясь к ней при этом с должным уважением. Радикальное зло имеет место тогда, когда мы признаем закон морали, но в то же время делаем исключение для самих себя. «Радикальное зло не является абсолютным злом, скорее это то, что лежит в основе всего многообразия совершаемых нами дурных поступков, которые не обязательно должны быть возмутительными и безобразными. Радикальное зло – это *корень*... всего зла... Радикальность следует понимать как *глубину* нравственной испорченности, приоритет эгоизма... Если я веду нравственную жизнь лишь для того, чтобы окружающие воспринимали меня как праведника, а не потому, что считаю такую жизнь правильной, не противоречащей морали, то, согласно трактовке Канта, я – злодей» (12, с. 145–146). Зло, согласно Канту, не относится ни к области психологии, ни к космологии, но принадлежит к сфере метафизики свободы. «Без свободы воли некого было бы порицать, поскольку природу нельзя упрекать в отсутствии нравственности» (12, с. 147). Радикальное зло предполагает осознание носителем зла законов нравственности. «Если субъект не способен осознать требования морали, значит, нет оснований называть его злодеем» (12, с. 151).

Только осознание законов нравственности может стать основой для принятия решений. «Это осознание дается нам с чувством *уважения* по отношению к законам нравственности. Однако почему мы начинаем испытывать уважение? Единственно возможный ответ: вследствие их нарушения. Именно само *нарушение* позволяет познать свободу. Как утверждает Кант, отвращение, которое я испытываю к самому себе, поступая безнравственно, говорит мне о моей свободе и о моральном долге» (там же). Кант утверждает, что человек обладает способностью преодолевать тягу ко злу. Он полагает, что человек *должен* делать все возможное, чтобы *удостоиться* поддержки свыше, а затем, не имея никаких гарантий, просто верить и надеяться. «Только получив божественную помощь, субъект становится свободным в полной мере. Полноценная свобода становится даром Господа, и до обретения этого дара человек свободен лишь отчасти» (12, с. 156).

Не нашедший поддержки свыше человек становится беззащитным перед силами зла, как сухой лист в бурю – перед силой ветра. Иными словами, он испытывает дефицит духовности. Словно предвидя такую ситуацию, В.С. Соловьёв писал: «Как только человек исключает из себя, своего сознания божественную идею, он из центра мира превращается только в один из его фактов, в часть мира. Центром же человек может быть только как духовное существо, обнимая в себе, в своей душе всю природу, живя вместе с ней одной жизнью, любя и понимая ее и на этой основе управляя ей» (цит. по: 4, с. 77).

Семен Франк еще в своей первой книге «Душа человека» (1917) выдвинул положение о том, что каждый индивид в глубине души слит со сверхиндивидуальным началом, с «абсолютной первоосновой» душевной жизни. «По Франку... человек перестает быть человеком, теряя свое отношение к Богу, мысля себя в изолированности от Бога, объявляя себя человекобогом. В последнем, по Франку, – исходная причина всех кризисов современности» (3, с. 84).

XX век, как отмечает Е.Н. Некрасова, «представляет собой удивительно сложный сплав материальной и духовной культуры, продукт изощренной творческой деятельности человека, и чтобы соответствовать этому веку, его основополагающим ценностям, нужно затратить много труда на саморазвитие, самовоспитание. Но еще никогда не было такого огромного количества людей, которые не соответствуют своему веку ни по духовным, ни по нравственным пара-

метрам...» (10, с. 107). Неверие в высший мир духовных ценностей в XX в. своеобразно сочетается с верой в человеческую самодостаточность и самодеятельность, которая руководствуется стремлением к счастью, достижимому через технико-рациональную организацию всего сущего. «Ни в одном веке слой нравственного сознания не был настолько тонким, как в XX веке, никогда так сильно не были разведены бытие и знание, мораль и наука» (там же). По мнению русских экзистенциалистов, духовное опустошение современного индустриального общества является результатом всего исторического мятежа Нового времени против засилья религии, против теократической власти. «Но в результате этого мятежа произошел отрыв человеческой личности от сверхличных онтологических ее корней» (10, с. 108). Долгие столетия средневекового господства церкви дисциплинировали или даже дрессировали человека, сделав у него почти инстинктивным почитание семьи, традиций, власти, отношения к труду и т.д. Человек Запада смог относительно легко пережить процесс секуляризации и адаптироваться к новым ценностям, стабилизировать свое положение. В России же, где серьезное религиозное образование и воспитание затронули лишь самые верхние слои общества, массы остались равнодушными и к высшим авторитетам, и к духовному смыслу религии. Отсюда, считает Семен Франк, – чисто конкретная ярость и разрушительность русской революции, которая не остановилась ни перед чем, сокрушая как власть, так и все духовные завоевания и ценности (см. об этом: 14, с. 32). Как отмечает, ссылаясь на русских экзистенциалистов, Е.Н. Некрасова, нравственному опустошению способствовало и господство поверхностного плоского рационализма как Нового, так и Новейшего времени. «Господство метафизического детерминизма неизбежно приводило к непониманию природы общечеловеческих категорий морали, их эмпирической безосновности. Особенно это касалось таких категорий, как долг, честь, свобода, совесть и т.д.» (10, с. 108). Поступить по совести – значит поступить беспричинно, руководствуясь лишь «инстинктом человечности». Сам человек, подчеркивает Е.Н. Некрасова, – существо метафизическое, ибо его жизнь, его труд, разум определяют невидимые, эмпирически не выводимые, часто даже ненаблюдаемые основания, прежде всего – моральные. Но эти основания должны быть в чем-то укоренены, и поскольку мы не можем обнаружить их корни в эмпирическом мире,

то, по-видимому, их следует искать в мире трансцендентном эмпирическому. Как полагает Н.А. Бердяев, это трансцендентное составляет необходимый фон нашего существования, атмосферу духовности, стихию, в которой мы существуем. Личности нет, если нет трансцендентного. Личность, реализуя себя, трансцендирует. Как пишет Некрасова, ссылаясь на Бердяева, показателем нашей связи с трансцендентным, нашей укорененности в нем являются ужас и тоска. «Ужас испытывается не перед эмпирической опасностью, а перед тайной бытия и небытия, перед трансцендентной бездной, перед неизвестностью» (10, с. 109). Как пишет Н.А. Бердяев в работе «О рабстве и свободе человека», тоска «устремлена вверх и обличает высшую природу человека. Человек переживает покинутость, одиночество и чуждость мира...» (2, с. 45).

Идея сверхчеловека как попытка преодоления нравственного зла в себе

По словам С. Франка, человек есть существо, укорененное в сверхчеловеческой почве, и это *единственно значимое определение существа человека*. Но реально человек может быть таковым лишь тогда, когда он через свое индивидуальное бытие позволяет действовать силам более высоким, чем он сам, например свободе, которая «есть в нас то, что от нас не зависит, и голос чего мы можем слышать как голос совести, в чем мы можем только участвовать (или не участвовать). Все, кто подчиняется законам фактичности, усредненным и устоявшимся стереотипам, живут механически, неподлинно, нетворчески. И это, по Шестову, составляет главный грех человека. Противоположность греху – это не добродетель, а свобода. Грех – это обморок свободы, это забвение своей богочеловеческой природы. Вера в Бога является в данном случае верой в человека» (10, с. 113). Метафизический опыт Бога, пишет С. Франк, в конечном счете есть не что иное, как восприятие абсолютной глубинной основы самого человеческого духа. Единственное, по мысли Франка, но вполне адекватное доказательство бытия Бога есть «бытие самой человеческой личности, осознанное во всей ее глубине и значительности, именно во всем ее значении как существа, трансцендирующего самого себя» (15, с. 200). Следовательно, силы, которые трансцендентны человеку и в

которых он участвует через трансцендирование, через стремление жить нравственной жизнью, жить самобытно и ответственно, это, пишет Е.Н. Некрасова, «совесть, свобода, любовь, творчество – т.е. то, что само себя называет Богом, то, без чего человек неполноценен, незавершен, без чего он испытывает гнетущее чувство одиночества и бессмысленности существования, без чего он легко скатывается к одичанию, варварству, насилию и злобе. Бог, понимаемый таким образом, входит неотъемлемым компонентом в структуру личности... Найти в себе Бога – значит восстановить целостность личности, значит подвести твердое основание под моральные нормы и принципы и помочь процессу очеловечивания общества» (10, с. 113–114). Согласно Бердяеву, «личность должна быть богочеловеческой, общество же должно быть человеческим» (2, с. 41). Нравственная жизнь, с точки зрения русских экзистенциалистов, должна быть жизнью творческой, основывающейся на свободе как главном своем условии. «Только этика творчества преодолевает, с точки зрения Бердяева, кошмар конечного, кошмар порядка жизни, из которого никуда нельзя вырваться... В этом же плане рассуждает и С. Франк, отмечая, что подлинное исполнение воли Божьей доступно только в форме свободного творчества; всякое слепое, рабское, механическое выполнение этой воли есть непонимание ее истинной сущности» (10, с. 115). Философская антропология русских мыслителей, – пишут Губин и Некрасова, – это антропология творчества, поиски тех возможностей и условий человеческого самотворчества, которые являются условием реализации человека в мире и одновременно раскрывают специфику человеческой природы. «Сам по себе человек является просто животным, человеком он становится тогда, когда начинает творить: творить самого себя, превращая себя в “просиянную тварь”, творить внешний мир, преобразуя его по человеческим законам. Самотворчество – это превращение себя в произведение искусства, это открытие в человеке его божественной природы, которая является прекрасной... На уровне индивидуального религиозного опыта истинными творцами красоты, по мнению Флоренского, являются иноки – живые свидетели духовного мира... Святой подвижник, реально приобщаясь к жизни в безусловной красоте, фактически еще при жизни преодолевает границу между двумя мирами, выполняет акт феургии (в такой транскрипции

Флоренский пишет слово “теургия”, означающее “богоделание”...) Он поднимается таким образом на уровень Софии» (3, с. 135–136).

В работе «Проблема человека в философии» М.К. Мамардашвили замечает: «Человек – это то, что находится в состоянии постоянного заново-рождения, это человеческое существо, которому собственными усилиями удастся поместить себя самого, свою мысль, свою нравственность, свои желания в некое сильное магнитное поле, сопряженное с предельными силами» (8, с. 356). Таким образом, лишь проявляя предельные усилия, лишь трансцендируя себя к «сверхчеловеку», человек может стать и быть самим собой. (Как не вспомнить в связи с этим утверждением диалог Алисы с королевой из книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Кратко смысл и пафос этого диалога можно выразить так: «...чтобы идти в ногу со временем, приходится нестись как сумасшедшему»). Мамардашвили подчеркивает, что «сверхчеловек» есть не некое реальное существо или реальная порода людей, которая была бы выше других, а «предельное для человека состояние, лишь устремляясь к которому человек может стать человеком» (7, с. 146).

Проблеме и понятию сверхчеловека как идеала творческого самосозидания посвящена монография В.И. Самохваловой «Сверхчеловек. Образ, метафора, программа». Как подчеркивает автор, если вернуть слову «сверхчеловек» его подлинный, настоящий смысл (например, тот, в каком его употребил в свое время И.Г. Гердер), то «смысл *программы* сверхчеловека вполне можно понимать как вектор утверждения перспективы развития *человека* против тенденции его перерождения в процессе инерционного “расслабления”...» (11, с. 14). Сверхчеловек, замечает В.И. Самохвалова, «в аутентичном его понимании действительно выступает как *антагонист* – но вовсе не человеку и его традиционным ценностям, а утверждающемуся в мире и становящемуся угрозой для мира (в том числе и угрозой для самого человека) – *античеловеку*» (11, с. 35). В условиях, когда человек фактически расписывается в своей личностно-человеческой несостоятельности, переживает глубокий кризис своей идентичности, когда он не может определиться с самим собой, в атмосфере всеобщего смещения, апатии и в то же время бессмысленной и мелочной суеты «оживление *образа сверхчеловека*, возвращение этой проблемы в круг актуальных и обсуждаемых может стать и раздражителем, и стиму-

лом, и даже некоей провокацией, необходимой для пробуждения от нездорового сна, грозящего перейти в летаргический» (11, с. 59–60).

Далеко в прошлом остался XX век, человечество уже давно миновало рубеж третьего тысячелетия, но, кажется, мало что изменилось в плане зловещих пророчеств, похоже, человечество не только не стало мудрее, но, напротив, словно решив впасть в детство, все упорнее и бездумнее играет с огнем. Нескончаемые войны, международный терроризм, бандитизм, коррупция, ложь, лицемерие и садизм в отношениях между людьми, проявления невиданной жестокости, которым не видно конца, чудовищные в своей изощренности преступления в отношении самых близких и просто ни в чем не повинных людей – так и существует человечество из века в век. Его лучшие представители строят прекрасные проекты совершенствования человеческой природы, победы над нравственным злом в человеке... Так хочется верить в действенность этих проектов, хотя понятно, что все человечество не может состоять из «сверхчеловеков». Кому-то всегда будет суждено становиться проводником зла в мире добра.

«То, чем гордились века, – т.е. *Homo sapiens*, – представ в качестве источника абсолютного зла, породил глобальные опасности, обобщенно сводящиеся к следующим: военная, экологическая (антропогенное давление на биосферу и техногенное давление на генотип человека), нравственная (расщепление души, моральная деградация человека, всеобщее озверение). Эти глобальные проблемы – знамение нашего времени – замыкаются на проблеме человека, ибо уничтожение человека самим человеком началось. Человечество выражается. Как пророчествовал энергичный критик оптимистического рационализма Просвещения Дж. Свифт, на горизонте маячит образ омерзительного иеху» (6, с. 6).

Чтобы противостоять этим разрушительным тенденциям и сохранить человеческое достоинство, человечество должно опираться на идеи новой антропологии, которую можно обозначить термином «духовная антропология». Этот термин мы находим в книге академика РАО Александра Королькова «Духовные основания русской школы». Он убежден в том, что нашей педагогике предстоит одолеть путь духовного обновления. Осознать неповторимое своеобразие именно русской школы, ее богатое духовное содержание поможет философия образования, которую автор понимает как философию человека и со-

циальную философию, сфокусированную на становлении личности в ходе воспитания и обучения.

Духовная антропология восходит к христианской, религиозной антропологии, «но имеет широко раскинувшиеся ветви, крону в культуре, в семейных традициях, в национальной психологии, в образовании, и потому необходимо внимательно выявить возможности духовной антропологии в современном образовании» (5, с. 3). Духовность рассматривалась в русской религиозной философии как метафизическое ядро человека. Самое существенное в духовной жизни – искание Бесконечного, Абсолютного, Идеального. Автор напоминает, что Владимир Соловьёв объяснял любовь как способность открыть в себе и в другом высоту неба, способность боготворить. «Какие бы понятия ни употребляла русская философия... она неустанно искала идеальные основания бытия человека в мире. Отсюда – всегдашний утопизм русского сознания и самосознания, запечатленный в философских текстах» (5, с. 4).

Человечество издавна знало кризисы, вызывавшиеся стихийными силами природы, как то: землетрясения и наводнения, засухи, эпидемии и т.д. «Однако кризисы эти порождались внешними для человека причинами, и сам он был лишь их жертвой. Кризисы же, с которыми пришлось столкнуться современному человечеству, являются уже результатом деятельности самого человека», т.е. имеют антропогенный характер (9, с. 14–15).

Вывод напрашивается сам собой – должна меняться природа человека, в частности его ментальность. Тайнственность и загадочность человеческой природы останутся с ней, тем человек и интересен. Только бы не потерять в этой тайнственности светлый лик человека духовного, *сверхчеловека*.

Список литературы

1. *Бердяев Н.А.* Избранные произведения. – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – 542 с.
2. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека: Опыт персоналистической философии. – Paris.: Ymca-press s.d., 1939. – 224 с.
3. *Губин В.Д., Некрасова Е.Н.* Философская антропология. – М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 240 с.
4. *Дробжев М.И.* Проблема человека в русской религиозной философии XIX – первой половины XX века. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – 320 с.

5. *Корольков А.* Духовные основания русской школы. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В.М. Шукшина, 2004. – 165 с.
6. *Любутин К.К.* Философия в современном мире // Философская антропология: Историко-филос. анализ. – Екатеринбург; Нижневартовск: Изд-во Уральского ун-та, 1997. – С. 3–11.
7. *Мамардашвили М.К.* Мысль в культуре // *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – С. 143–154.
8. *Мамардашвили М.К.* Проблема человека в философии // *Мамардашвили М.К.* Необходимость себя: Введение в философию. – М.: Лабиринт, 1996. – С. 351–359.
9. *Мищенко В.И.* Человек у «ящика Пандоры»: (Глобальные проблемы современности) // Человек: Грани филос. рефлексии. – М.: МГУ, 1996. – С. 12–20.
10. *Некрасова Е.Н.* Проблема человека в русском экзистенциализме (Этический аспект) // Человек как философская проблема: Восток – Запад. – М.: Изд-во УДН, 1991. – С. 106–117.
11. *Самохвалова В.И.* Сверхчеловек: Образ, метафора, программа: Монография. – М.: Ваш формат, 2015. – 400 с.
12. *Свендсен Л.* Философия зла: Пер. с норв. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 352 с.
13. *Франк С.Л.* Непостижимое: Онтологич. введение в философию религии. – Paris: Ymca-press, 1939. – 72 с.
14. *Франк С.Л.* По ту сторону правого и левого. – М.: Худ. лит., 1965. – 614 с.
15. *Франк С.Л.* Реальность и человек: Метафизика человеческого бытия. Paris: Ymca-press, 1956. – 416 с.

В.И. Самохвалова

СВЕРХЧЕЛОВЕК: ОБРАЗ, МЕТАФОРА, ПРОГРАММА *

В настоящей монографии представлено исследование понятия и проблемы сверхчеловека – как они присутствуют в традиционных учениях, различных религиозных системах, мифах, в современных культурных представлениях.

Книга состоит из предисловия, введения, пяти глав и заключения.

В кратком предисловии автор отмечает, что исходит в своем исследовании из такого понимания сверхчеловека: сверхчеловек – это «человек, способный последовательно, ответственно и действенно сопротивляться возможной инволюции в себе, варварству в обществе; он способен грамотно работать с самим собой, изживая в себе негатив разнообразной природы и содержания, корректируя тенденции к деградации (нравственной, духовной, волевой...). Он обладает способностью к творчеству, создает образ должного и желаемого будущего; он обладает волей к последовательному осуществлению этого будущего» (с. 4).

В монографии рассматриваются правомерность и актуальность современной постановки проблемы сверхчеловека. Отмечается, что и у проблемы, и у самого этого термина весьма неоднозначная «репутация». Кроме того, «в каком-то смысле наше время, не без сожаления и уже не без основания называемое некоторыми *безвременьем*, в самом деле может показаться не самым удачным моментом для постановки проблемы сверхчеловека» (с. 5). Однако в то же время это –

* *Самохвалова В.И.* Сверхчеловек: Образ, метафора, программа. – М.: Ваш формат, 2015. – 400 с.

«момент уже более неотодвигаемый, когда становится уже просто необходимо говорить о человеке, о самом содержании, смысле и потенциале этого понятия, о смысле и перспективах самого человеческого бытия, которое не хотело бы исчезнуть» (с. 5). Автор с сожалением отмечает, что из сферы *современной* науки оказалась почти полностью элиминирована традиционная этическая проблематика – даже в вопросах, непосредственно затрагивающих перспективы существования человека. «И, кроме того, совсем уходит из обсуждения проблема должного, проблема идеала. Отсутствие героя, без которого общество становится безликой, не имеющего духовного измерения и человеческой перспективы толпой...» (с. 8). Эта бесформенная текучесть бездумно функционирующей массы, отмечает автор, как бы по определению не подразумевает самой возможности появления исключительных личностей. «Мир маленьких людей с маленькими интересами и мелкими проблемами, с мелкими ценностями и устремлениями, маленькими мечтами и желаниями, мелкими играми и целями все чаще становится как непосредственно окружающей реальностью, так и предметом современного искусства» (с. 8–9). В свое время, подчеркивает автор, в условиях подобной же пошло-монотонной атмосферы современного ему буржуазного общества с его бездуховностью и лицемерной моралью, перед лицом растекания качественного содержания человека, в неподготовленное сознание филистерского мещанского большинства *«буквально вбрасывает* свою идею и свой образ сверхчеловека Ф. Ницше» (с. 9).

Ницше создает образ, ставший как бы вызовом обществу, в котором «многие были склонны с некоторым опасением усматривать определенные черты античеловека» (с. 10). Однако истинный смысл его идеи был направлен против подобного неадекватного понимания созданного им образа. «Желая создать образ человека активного и ответственного, Ницше в некой эпатажной, хотя как бы и в неявной, не прямой форме ставил вопрос о *качестве* современного ему человека, о его способности быть и оставаться человеком в сложных обстоятельствах и неблагоприятных... условиях, имея в себе и являя миру внутреннюю твердую духовную основу к сопротивлению и действию» (там же). Созданный им образ есть, полагает автор, как бы общая характеристика представления о человеке, опредмеченная проекция желаний и представлений самого Ницше о действительных чело-

веческих ценностях. Здесь автор считает важным указать на существенное различие между *понятием* «сверхчеловек», ницшевским *образом* сверхчеловека и фрейдистским термином «сверх-Я». Фрейдистский «сверх-Я» авторитарен и самоцентрирован, «этот термин из всей внутренней природы человека главным образом выделяет и учитывает отнюдь не *сверх-*, но как раз *бессознательные* и *предсознательные* побуждения и обусловленности» (с. 11–12). Все такие и подобные им аспекты создают, по мнению автора, определенные трудности для адекватного понимания проблемы. Определенную трудность в трактовке проблемы сверхчеловека представляет также и то, что «в самом значении этого понятия, кроме необходимо конститутивных *этических* коннотаций, присутствует и осязаемая смысло-понятийная двойственность...» (с. 12). В одном случае понятие «сверх» означает высшую степень присутствия какого-либо качества *внутри* тех рамок, что определяют идентичность объекта. В другом случае понятие «сверх» означает как бы преодоление самого этого качества «через превосходение его в устремленности к иному, более высокому одновекторному качеству, уровню или состоянию; в этом случае качество выходит за рамки, *за пределы* идентифицирующего его определения...» (там же). Проблема во многих отношениях оказывается достаточно сложной, ибо предполагает необходимое приобретение человеком и многих качеств, которые в определенной степени изменяют его прежний статус, «но одновременно важно, чтобы чаемый многими поколениями мыслителей-мечтателей, романтиков и максималистов, высший человек, сверхчеловек не оказался при этом неким вышедшим за пределы *всего человеческого* созданием...» (там же). В связи со всем этим представляется важным и актуальным разговор об *аутентичной* природе человека и о конститутивных ее составляющих.

Автор подчеркивает, что если вернуть слову «сверхчеловек» его подлинный настоящий смысл (в частности, тот, в каком его употребил в свое время И.Г. Гердер), то «смысл *программы* сверхчеловека вполне можно понимать как вектор утверждения перспективы развития *человека* против тенденции его перерождения в процессе инерционного “расслабления”...» (с. 14).

Автор предлагает отвлечься от некоторого отрицательного «шлейфа» данного термина и признать сам термин «сверхчеловек»

достаточно значимым, не ограниченным каким-либо историческим или узким национально обусловленным смыслом. «Сверхчеловек, и это принципиально, в аутентичном его понимании действительно выступает как *антагонист* – но вовсе не человеку и его традиционным ценностям, а утверждающемуся в мире и становящемуся угрозой для мира (в том числе и угрозой для самого человека) – *античеловеку*» (с. 35).

Возврат интереса к постановке вопросов, известных с давних времен, их своеобразная «реанимация» может быть, полагает автор, связана с тем, что в *свое* время они не нашли (и, возможно, объективно не могли найти) в полной мере адекватного, удовлетворительного разрешения. «Человечество в той или иной форме сохраняет память о своих героях, мечтателях, первопроходцах, каждый из которых в чем-либо продвинул нужные события, открыл новые качества и грани человеческого характера, осуществил высокую мечту, постиг или помог постичь истину...» (с. 37). Эта память человечества нашла свое выражение, в частности, в создании различных образов сверхчеловека. «При этом в создании образов *собственно сверхчеловека* выделялись представления о том, какова при этом есть (должна быть) истинная, аутентичная *человеческая природа* в ее высшем проявлении, развитии и совершенствовании» (там же). Говоря о человеке и проблемах его бытия, его сознании и его установках, мы опираемся, как отмечает автор, на неоспоримую истину – наличие у человека *личности*, формирование, становление и развитие которой является «культурно-историческим завоеванием» человека, «что и обуславливает для него возможность именно *сознательного* отношения к себе как к человеку, а также означает осознание им подлинной *реальности* своего “я” и определенным образом формирует и окрашивает способность не только познания окружающего мира, но и самопознания» (с. 41). Именно личность как особая *структура*, замечает автор, образует неповторимость соединения в сознании человека действительного и возможного, вероятного и невероятного, данного и должного, реального и потенциального. «Все это показывает важность активности формирующего личность сознания, которое определяет, выстраивает должный порядок бытия человека и помогает ему реализовать этот *достойный* его порядок» (с. 42). Автор подчеркивает, что поступательное движение развития и общества, и человека, а также его пред-

ставлений о мире и о себе, не является единственно возможным, как бы *гарантированным* человеку, «и человек не может забывать о подстерегающих его опасностях нисхождения в своем пути к развитию, об угрозе деградации и вырождения» (с. 44). Именно в силу этого проблема человека, который во многом сам выбирает себе идеал, не перестает быть актуальной во все времена. «Это человеческое умение выбирать и формулировать себе идеал определяет и содержание человека, и характер развития общества» (там же). В то же время, замечает автор, странность или несвоевременность предлагаемого разговора о *сверхчеловеке* в современном обществе может не только ощущаться, но особо наглядно выступать (*представляться* таковой) в контексте очевидного состояния современного общества и самого современного человека. Это оказывается возможным «ввиду распространенных ныне форм некоей общей “порчи социокультурного контекста”, в частности ввиду превышения допустимого уровня дезориентации сознания и невротизации психики, что вызывается несовпадением естественных (и привычных) ритмов жизнедеятельности человека и темпов развития информационно-технических качеств среды» (с. 47–48). Кроме того, как это представляется очевидным для многих, отмечает автор, о каком сверхчеловеке может идти речь в условиях психосоциальной нестабильности, «когда и нормальная по-человечески осуществляемая жизнь порою требует от обычного человека сверхусилий, сверхвыдержки, сверхизобретательности?» (с. 48). Эта необходимость проявления сверхусилий в условиях микрозначимых по большому счету обстоятельств дезориентирует сознание и волю «*несомасштабностью* условий и требуемых качеств» (там же). Здесь автор ссылается на слова К.Г. Юнга, который полагал, что «самое трудное – это ощущать себя современным внутри самой современности» (цит. по: с. 50), а также на замечание П.С. Гуревича о том, что «знание о человеке в современной философии становится все более фрагментарным» (цит. по: там же). При этом автор подчеркивает, что подобная фрагментация становится принципиальной установкой в постмодернизме, который при этом ссылается на утрату *самим* человеком определенности, следовательно, возможности быть определенным. «Человек распадается, не располагая ни какой-либо своей идентичностью, которая произвольно возникает и распадается в ходе его функционирования, ни центрированностью на определении его

сущности и самосознания, которые выступают виртуально, так же случайным образом возникая и распадаясь в процессах коммуникаций» (цит. по: с. 50). О сложности адаптации к реальной действительности, «непредсказуемыми трансформациями которой управляют многолико-неразборчивые пульсации бессознательного», пишут многие представители постмодернизма. Как подчеркивает автор, пытаясь сформировать основы новой рациональности, более соответствующей самому духу современности, представители постмодернизма «размыли основы мышления... и лишили его привычной логики, выступив, в частности, с критикой Аристотеля как основателя классического ее варианта...» (с. 52). В постмодернистской конструкции мира, по словам автора, исчезает стержень истины, скреплявший ее и дающий возможность понимания мира, познания его и выстраивания адекватного отношения к нему. «И если фигура и личность Ницше неизменно выступают в его произведениях со всей *определенностью*, то постмодернистская “смерть автора” ведет к утрате определенности в изображении и оценке действительности...» (с. 55). Торжество иррационализма – программного, как в постмодернизме, или скрыто присутствующего как фон и основа, к которым обращена массовая культура, привело, по словам автора, к разрастанию стихии хаоса, захватывающего то мыслительное пространство, которое, казалось бы, давно уже было отвоевано познанием. «Рационализм является единственной альтернативой дегуманизации, но чтобы противостоять иррациональности современного массового общества, современный рационализм должен быть выстроен на *качественно новых* основаниях... Однако вместо этого постмодернисты, заявившие о готовности *сформировать* новую рациональность, разрушили основные *опоры организации* адекватного мышления, понимания, познания. А Ницше, как мы помним, способность вместить истину считал необходимым показателем *истинного* человека» (с. 57). А сверхчеловек для Ницше – это в ценностном смысле «*окончательно сформулированный образ*, выражающий постоянное и *непрерывное* устремление к заявленной цели и вместе с тем – подвиг преодоления, на который человечество должно решиться, ибо его дух устремлен в будущее» (с. 59). Автор подчеркивает, что в условиях, когда человек фактически расписывается в своей личностно-человеческой несостоятельности, переживает глубокий кризис своей идентичности, когда он не может определить-

ся с самим собой, в атмосфере всеобщего смешения, апатии и в то же время бессмысленной и мелочной суеты, «оживление *образа сверхчеловека*, возвращение этой проблемы в круг актуальных и обсуждаемых может стать и раздражителем, и стимулом, и даже некоей провокацией, необходимой для пробуждения от нездорового сна, грозящего перейти в летаргический» (с. 59–60). Построение образа сверхчеловека, с точки зрения автора, – это не бегство от реальности и не приспособление к тем или иным ее «отклоненным» формам, но развернутая парадигма *преодоления* существующей реальности во имя построения более широкой и естественной новой реальности. «Истинный гуманизм не в том, чтобы застыть на месте, в самолюбовании и благодати распевая себе дифирамбы, но в том, чтобы помочь *человеку в себе* стать таким, каким он может и должен стать по высшему замыслу о нем» (с. 156).

Несмотря на то что термин «сверхчеловек» чаще всего ассоциируется с именем Ф. Ницше, однако сама идея сверхчеловека, как и само понятие, как отмечает автор, издавна присутствовали в человеческом сознании и отражены в истории ищущей человеческой мысли, в философских идеях, в религиозных построениях, в искусстве. «Однако заслугой именно Ницше представляется то, что своими сочинениями, своим романтическим пафосом, необычной фигурой своего яркого, запоминающегося героя он привлек внимание не только к феномену сверхчеловека, но и поставил вопрос о самой необходимости присутствия подобного понятия и самой подобной фигуры в современном культурном пространстве» (с. 157). Автор отмечает, что непонимание Ницше представляет собой проблему *герменевтическую*, «и возможность *адекватного* понимания его героя и его программы будет как раз способствовать, а не мешать человеку сделать свой правильный выбор» (с. 306). Творческих усилий хотел Ницше от человека ради творчества *нового человека*.

Завершая свою монографию, автор подчеркивает, что проблема сверхчеловека не только не исчезает из проблемного поля современной культуры, но *по-новому* адаптируется к новым условиям и с новых позиций оценивается и осваивается, оставаясь актуальной во многих отношениях, «а само обращение к ней, ее осмысление и попытки разрешения оказываются способом выразить свое понимание действительности, свое отношение к путям существования и развития

В.И. Самохвалова

в ней человека, свое видение отношений человека с современным ему обществом и миром» (с. 311). Подлинный сверхчеловек осуществится, когда человек будет способен осознать все присущие ему силы и сможет научиться использовать их полноту.

И.И. Ремезова

Рената Гальцева

К ВОПРОСУ ОБ УТОПИИ

*К 90-летию Бориса Федоровича Егорова,
доктора филологических наук,
историка русской литературы и культуры*

На мысли об утопии меня навела обзорная книга нашего юбиляра Б.Ф. Егорова о российских утопиях¹, где описываются различные варианты этого явления, понимаемого как в широком, условном смысле слова, так и в узком, прямом смысле. И невольно задумываешься, имеет ли Россия какое-либо касательство к утопии, сохранились ли какие-нибудь ее рудименты в сегодняшнем общественном устройстве страны, пережившей длительный этап коммунистического режима, этой классической «утопии у власти». В смысле идеологии, конечно, да. И это не рудименты, а гигантская, враждебная демократическим устоям нашего государства, волна. Пользуясь свободой, дарованной новым строем, коммунистические реставраторы, можно сказать, оккупировали целые просторы информационного пространства и с большевистским размахом работают над формированием общественного мнения, стремясь вернуть его назад, в стихию жестокой и бесплодной утопии «светлого прошлого». Итак, корни этого трагического для России, поворотного процесса, идущего в области духа, очевидны.

¹ *Егоров Б.Е.* Российские утопии. Исторический путеводитель. – СПб.: Искусство, 2007. – 416 с.

Однако в чем причина экономической стагнации «базиса», преследующей страну в течение полутора десятков лет, и нет ли здесь тоже рудиментов утопизма?

Что же такое, с научной точки зрения, утопия?

1. «Место блаженства», счастливое общечеловеческое бытие (eu-topia, греч.).

2. Место, которого нет, «нигде́я».

Встречаются попытки определять ее через один из этих признаков. Но суть и специфика этого феномена именно в парадоксальном сочетании подобных антагонистических черт утопизма, ибо «две этимологические интерпретации как раз и поясняют одна другую»¹, раскрывая, по-видимому, некую правду о мире.

«Утопии “нет” “в смысле “блаженного места”, зато она реализуется со стороны всего того распорядка вещей, который разрабатывают для всеобщего блаженства утопические умы»². Утопия по своему замыслу – это всегда псевдорелигиозное предприятие. Религиозное потому что, по сути, она мечтает о «царствии Божием» на земле; но «псевдо-», потому что предполагает достичь его мирскими, секулярными средствами; причем результаты оказываются неизмеримо уступающими даже неприглядному обыденному существованию

Как нам известно, ни один «фаланстер», ни один проект всеобъемлющего благоденствия не удались. Даже такая прочная, описанная в книге община, как старообрядчество, имеющая религиозную мотивацию и справедливо названная автором «монастырским коммунизмом», сохранялась в целостном виде недолго, столкнувшись с внутренними разногласиями и расколами. Построена она была по всем правилам утопического общежития: строгая, до мельчайших деталей разработанная, регламентация жизненного распорядка, за малейшее отклонение от которого насельник безоговорочно изгонялся из нее.

Чем оборачиваются утопические замыслы, убедительно повествуют знаменитые романы антиутопистов (Е. Замятина, Дж. Оруэлла, О. Хаксли, Р. Брэдбери и др.).

Я придумал ложь,
Лучше не найдешь! –

¹ Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли. – М.: Наука, 1992. – С. 5.

² Там же.

Что этот грустный край –
Прямо сущий рай! –
Прямо сущий рай!
Курт Воннегут¹

Неизбежность роковой диалектической удобопревратности утопии описана Достоевским в эксперименте, проведенном персонажем из «Бесов» Шиголёвым, отдавшим, по его собственному признанию, всю свою «энергию на изучение вопроса о социальном устройстве будущего общества, которое заменит настоящее», и предложившим «собственную... систему устройства» такого мира².

Пораженный, даже обескураженный тем, куда привело его тщательное продумывание «вопроса», прожектор открывает слушателям печальную истину: «...Мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»³.

Чему учит, что демонстрирует упрямая неподатливость жизни организованным усилиям по установлению «рая на земле»?

Беда в том, что во всяком утопическом, а по сути это значит тоталитарном, обществе, человек (даже если его уже идеологически обработали), не получает того, что сулил этот грандиозный проект, он не может *чувствовать* себя осчастливленным. Ибо утесненное и угнетенное существо, вольно или невольно, вместо радости на самом деле переживает чувство злорадства (по отношению к врагу, образ которого – непременный спутник всякой реализованной утопии. Помните идеологически насыщенные пятиминутки ненависти у Дж. Оруэлла...)

А секрет в том, что этот жестко регламентированный, абсолютно зарегулированный порядок жизни, превращающий «город Солнца» в казарменный барак, несовместим с представлением о блаженной жизни; атмосфера насилия и принуждения, царящая в подобном обществе, превращает его насельников в обезличенных особей, лишая личность ее главного достоинства и дара – свободы, пожалованной Богом.

¹ Перевод мой. – Р.Г.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 3 т. – Л., 1973. – Т. 10. – С. 311.

³ Там же.

Итак, будучи религиозной в качестве мечты, утопия антирелигиозна в своем воплощении, поскольку замыслила переделать природу человека и перелицевать мир «по новому штату». Но этот мир придуман не нами, и он сопротивляется дерзкому, вызывающему самосмышлению, приводя при его осуществлении, как поведал нам Шига-лев, к обратному эффекту, где на месте райских кущей возникают адские застенки.

Понятно, почему эта бесчеловечная модель нежизнеспособна, деградирует и в конце концов кончается распадом.

Но какое это имеет отношение к нашему общественному устройству – демократическому, социальному государству (уже пережившему, к тому же, длительный этап коммунистического режима) и, главное, отменяющему всякую идеологию вообще, – т.е. государству, являющему собой крайнюю противоположность четкой идеологической заорганизованной утопии?

Дело в том, что у нашего государственного функционирования есть интересная особенность, которая предельно усиливает этот контраст: всеохватную организационную идею здесь заменяет отсутствие всякого единого целеполагания, или просто генерального маршрута, хотя бы в виде модной ныне «дорожной карты». Вместо этого мы наблюдаем здесь целую вереницу сменяющих друг друга приоритетных лозунгов выхода из кризиса, в частности нынешнего. В 80-е годы таковыми были ускорение, новое мышление, перестройка. С нулевых: модернизация, новая модель роста, инновация, стабилизация, прорыв в технологиях, опережение, дорогу малому бизнесу, консолидация, актуализация, наконец сегодня – не кошмарить страну, а ею гордиться, патриотизм!

Оказывается, как убеждает нас практика, что полное отсутствие социогосударственной, структурной идеологии, распадение ее на дискретные эпизоды тоже не плодотворный путь развития, а средство застоя и деструкции, как и в случае утопии.

И учит это нас все тому же. Если крушение терпит гордыня человека, задумавшая переделать сотворенный мир, то плохо осознаваемый, неопределившийся политэкономический курс тоже противоречит созданному мировому распорядку, ибо в нем человеку, этому «венцу творенья», была вручена роль не безотчетного властителя, а разумного хозяина и распорядителя: чтобы возделывать землю свою

и хранить ее; «Изыдет человек на дело свое, и на делание свое до вечера».

Для России, страны цивилизованного (пусть уже и постхристианского) мира, есть один апробированный путь – либерального консерватизма, хоть в форме республики, хоть в форме конституционной монархии, не сулящий райского блаженства, но и ограждающий от адского круговращения.

Россия назвалась таким государством, чтущим закон и достоинство человека, остается осознать, как к нему последовательно двигаться.

Н.И. Рокунова

**ФИЛОСОФИЯ ЗИГМУНДА ФРЕЙДА
В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ XX–XXI ВЕКОВ***

Идеи Зигмунда Фрейда сыграли ключевую роль в становлении сюрреализма. Воплощая в своих произведениях отдельные положения Фрейда, сюрреалисты определили перспективы развития сюрреализма, построили свою эстетику, создали свое понимание искусства. Это было искусство, призванное исследовать внутренний мир человека, отводя главенствующую роль подсознанию. Мораль, рассудок, вечные ценности, логические понятия, эстетические нормы отвергались в пользу бессознательного. Исходя из этого, и вытекали основные методы сюрреалистического художественного творчества: фроттаж, бессознательное письмо, психический автоматизм и т.д. Все эти методы обращались к бессознательному в человеке, а именно к сновидениям, галлюцинациям, изучению творчества детей и искусства душевнобольных.

«Случайностные методы» сюрреализма и фрейдизм имели много общих точек соприкосновения, вызывали огромный интерес и дали новый взгляд на искусство, в котором особое внимание уделялось живописи. Выдающимся художником-сюрреалистом XX в. был Сальвадор Дали. В его картинах, как и во многих произведениях сюрреалистов, отсутствует сюжет и видна страсть к ирреальному, фантасти-

* *Рокунова Н.И.* Философия Зигмунда Фрейда в сюрреалистическом художественном творчестве XX–XXI веков // Исторические философские политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 5, ч. 3. – С. 156–160.

ческому, необычному, абсурдному. К способу фиксации образов Дали предъявляет лишь одно требование – «зеркально-фотографическую передачу сюжета конкретной иррациональности». Дали стремится создать фотографию бессознательного, которая представляется художнику-сюрреалисту подлинной реальностью.

Благодаря фрейдизму, сюрреализм получил возможность утверждать, что он не беспочвенная выдумка, а новое слово в понимании человека, искусства, истории, мысли. Это была настолько солидная опора, что уже не приходится удивляться влиятельности и распространенности сюрреализма, его всеохватности. Это чуть ли не единственное направление художественной культуры, которое прошло через весь XX век, проросло в век XXI и стало жизненной философией нескольких поколений художников.

Одним из ярких и интереснейших современных художников-сюрреалистов по праву может считаться уроженец Мордовии Виктор Сафонкин. Будучи самоучкой, не имея специального художественного образования, Сафонкин отправился покорять Европу. Сегодня он – автор нескольких сотен живописных полотен, которые пользуются огромным успехом у почитателей современной живописи по всему миру.

Подобно любому творчеству, живопись в сюрреализме разнообразна и неоднородна: «Формы-матрицы, двусмысленные, неопределенные, деформированные, обязанные случаю, символические, необдуманные, с цепи сорвавшиеся появляются в сюрреалистической живописи, будь она выполнена с реалистической точностью или точностью фотографической (Дали, Танги), с академической фигуративностью или примитивизмом (Магритт, Дельво), крайней схематизацией (Масон, Миро), мифологизмом или сверхсочлененностью (Эрнст, Зелигманн, Пален), всегда в поисках торжествующей иррациональности, в поисках необычайного – чудесного или ужасающего и возможно крайней противоречивости между элементарно простым и сложным».

Т.А Фетисова

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Е.Н. Меньшикова, М.Ю. Семенов

КОНСТРУИРОВАНИЕ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ «НОВОГО ТИПА» КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА*

Конец XIX – начало XX в. – период, характеризующийся интенсивным раскрепощением сознания, стиля жизни и поведения. Наиболее очевидными были изменения в городской среде, которые выражались в становлении урбанизирующейся культуры, массовой инновации, ломки традиционного образа жизни. Все это создавало наиболее благоприятные условия для формирования женщины «нового типа».

Женского населения русской деревни эмансипация в то время еще не коснулась. В то же время в условиях урбанизирующейся культуры женщины преодолевали устойчивые стереотипы поведения, испытывая ролевой конфликт. В процессе гендерной идентичности горожанки приобретали такие психологические и поведенческие характеристики, которые позволяли им во многом исключить себя из жестко отведенных традиций роли жены, матери, домохозяйки и включиться в иные сферы жизни. Как следствие – медленное размывание гендерных ролей в городской семье, зон ответственности мужчин и женщин, появление возможностей творческой самореализации в непривычных для женщин ранее сегментах жизни.

* Меньшикова Е.Н., Семенов М.Ю. Конструирование репрезентативного образа женщины «нового типа» конца XIX – начала XX века // Историческая психология и социология истории. – М., 2014. – № 2. – С. 117–131.

Демократизация русской культуры, проникновение научных знаний в широкие слои населения привели к ослаблению религиозного влияния на картину мира общества, способствовали постепенному раскрепощению сознания и появлению нехарактерных (не вписывающихся в традиционные, отведенные церковью, рамки) поведенческих практик, главным образом досуговых.

Кроме того, это время характеризуется ускорением темпа жизни горожан, ее диверсификацией, появлением разнообразных, быстро сменяющих друг друга событий культурно-развлекательной жизни, возникновением и умножением разнородных предложений способов времяпрепровождения.

Не менее значимым обстоятельством, способствовавшим трансформации гендерной идентичности, стало развитие городских инфраструктур. Так, благодаря введению в 1868 г. в эксплуатацию Московско-Курской железной дороги женщины получили возможность знакомства со столичными образцами нового типа поведения, нового стиля жизни.

На формирование нового типа мышления женщин повлияло также распространение в городской среде научной и научно-популярной литературы взамен лубочной – сонников, статей в календарях, песенников, сборников анекдотов и т.п. Новая литература становилась доступной благодаря деятельности культурно-просветительских обществ и организаций. Чтение способствовало расширению кругозора, формированию более соответствовавшего времени представления о мире.

Появление «альтернативных», либерально направленных периодических изданий формировало позитивное отношение к новым, непривычным для широких слоев населения формам культурной жизни.

Одним из косвенных условий, ставших следствием развития периодической печати, можно считать широкое распространение рекламы, ориентированной прежде всего на женщин. Реклама косметических средств – кремов, бальзамов, туалетных принадлежностей и др., получившая широкое распространение, культивировала образ самостоятельной, следящей за собой, привлекательной женщины, которая может и должна тратить время на себя.

Все эти предпосылки создали почву для изменения традиционного у женщин-горожанок понимания окружающей действительности и своего места в ней, принесли новшества в их стиль жизни и поведе-

ния. Таким образом, родилась «женщина нового типа», к которой можно отнести представительниц различных сословий русских городов того времени. Их стиль жизни и поведения характеризовался не только разрывом с традиционными ценностями и преодолением проявлений гендерных стереотипов, но часто и с потерей связей со своей средой.

Городская жизнь, став по сути инновационной средой, позволила женщине путем включения в новые, прежде недоступные и недопустимые виды деятельности приобретать качества, типичные для мужского «мира» – свободу в выборе профессий, возможность самореализации в сетях общественного влияния.

Можно выделить новые, нетрадиционные виды профессиональной деятельности женщин, такие как театральный менеджмент (женщины-антрепренеры), редакционно-издательское дело, цирковое искусство. В то же время более традиционные сферы профессиональной реализации женщин в культурной жизни в рассматриваемый период стали наиболее «видимыми», общественно значимыми, массовыми. Это певческое искусство, драматическое искусство, профессиональное занятие музыкой, поэтическим творчеством, балетом (не только в качестве танцовщиц, но и балетмейстеров), библиотечное дело, организация танцевальных и музыкальных классов для детей, детских досуговых и праздничных мероприятий, профессиональная педагогика в сфере начального, общего и специального образования, лекционная деятельность в рамках народных чтений, музейное дело.

Женщины, в первую очередь представительницы интеллигенции, сделали не только потребителем «культурного продукта», но и генератором, транслятором культурных ценностей. На смену традиционной практике церковного благотворения, деятельности по социальной поддержке бедных, стариков, детей и др. появилось новое приложение деловой, главным образом финансовой, активности женщин-горожанок. Увлечение искусством побуждало наиболее состоятельные слои городского населения – дворянство и купечество, зарождавшуюся буржуазию – широко финансировать культурные проекты, что становилось престижным и социально одобряемым делом.

Одним из последствий профессионализации женщин (главным образом в нехарактерных для женщин видах деятельности) становится эпатаж как модель поведения, изменение внешнего облика женщи-

ны (сфера деятельности диктовала свою «униформу»), распространение среди женщин вредных привычек (например, курения).

Для горожанок «нового типа» было характерным установление прямых связей с внешним миром, что проявлялось как в создании деловых контактов в культурной сфере, так и при организации путешествий зарубежных и по стране с культурно-просветительными целями (раньше распространенными были поездки в основном с оздоровительными целями).

У горожанки формировалась эгоцентричная модель поведения и самоощущения: она готова к творческой самореализации, самостоятельности в действиях, частичному отказу от семейных патриархальных уз, самостоятельному выбору способа времяпрепровождения, стремится тратить время на себя. Для женщины «нового типа» было характерно не только и не столько «растворение» в семье, но и конструирование собственного «я» через возможности, предоставлявшиеся в том числе городской культурной жизнью.

Т.А. Фетисова

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Т.С. Терещенко

ДИХОТОМИЯ «РИМЛЯНЕ – ВАРВАРЫ», ЭТНИЧЕСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ГРАНИЦЫ В КОНТЕКСТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЭПОХИ ВЕЛИКОГО ПЕРЕСЕЛЕНИЯ НАРОДОВ*

Основное содержание этнокультурных и этнополитических процессов эпохи Великого переселения народов сводилось к взаимодействию и противостоянию Рима и варваров: кельтов (галлов), германских племен, даков, фракийцев, иберов, готов и др. Термин «варвары», объединявший большинство известных римлянам народов, фактически был тождественен для римлян термину «они», а дихотомия «римляне – варвары» являлась, по сути, дихотомией «мы – они», являющейся основополагающей в формировании самосознания любого народа любой эпохи.

История Рима была отмечена перманентными завоевательными войнами, в результате которых Рим овладел огромными территориями от Атлантики до Ближнего Востока. Такой активный завоевательный импульс был связан прежде всего с традиционным для такого рода политических образований шовинизмом – римляне воспринимали себя в качестве богоизбранного народа, рожденного повелевать другими народами. Кроме этого, римская история начиналась с объединения вокруг Рима народов Апеннинского полуострова, т.е. с самого начала римская идентичность была направлена вовне, а свою по-

* *Терещенко Т.С.* Дихотомия «Римляне – Варвары», этническая идентичность и границы в контексте этнокультурной трансформации эпохи Великого переселения народов. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/3/2015/7-1/49.html>

литическую организацию римляне воспринимали не только как единственную империю, призванную править другими народами, но и империю без границ.

Покоренные земли превращались в римские провинции, в них вводились римские законы, религия, управление, строились дороги, города с римским регулярным планом – т.е. происходила активная романизация. Со своей стороны, римляне при всем своем «шовинизме» охотно и широко заимствовали опыт, усваивали обычаи и культуру других народов, в результате чего возникала синкретичная римско-варварская культура.

Со II в. н. э. Рим охватывает кризис, от него постепенно отпадают провинции, их подчиненность становится чисто номинальной. Теперь уже варвары переходят в наступление, их нашествия становятся решающим фактором в его падении. Это было связано не только с внутренним кризисом Римской империи, но и с усилением самих варваров. При этом растет и самосознание подвластных Риму территорий, происходит возрождение их старинных языковых и культурных традиций.

Особенностью заключительного этапа римской истории стало смешение народов и их культур, а также размывание этнических идентичностей. Теперь, чтобы стать римлянином, не обязательно было им родиться. «Romanitas» (т.е. «римскость») можно было приобрести, выучив язык, переняв римский образ жизни, получив соответствующее образование.

Со временем варваров на территории Рима стало так много, что образовались «варварские королевства» – своеобразная буферная зона между «варварством» и «цивилизацией». Императоры Западной Римской империи передавали им права на управление и реализацию военных функций на этой территории, оставляя сферу производства в основном коренным жителям. В IV в. уже больше половины командных постов в армии занимали германцы. В итоге понятия «варвар» и «солдат» стали равноценными. Таким образом происходило социальное и территориальное разделение автохтонов и пришельцев.

Маркерами идентичности и средством упорядочивания представлений народов друг о друге служат этнонимы. Однако та эпоха являла собой непрерывную череду войн, набегов, миграций, смену одних народов другими, и этнонимы той эпохи были так же подвижны, как

сами народы. Так, они часто переходили с одного народа на другой: германцев, например, могли называть и скифами, и гуннами, и сарматами и др. Более того, в ту переходную эпоху человек в разных ситуациях мог обладать разной этнической идентичностью: как солдата его могли называть готом, как человека, говорящего по-латински, римлянином. То есть в связи со слабой выраженностью этнической идентичности социальная идентичность служила либо маркером, либо даже субинститутом этнической идентичности.

Трансформируется и термин «варвары». По мере того как ряд варварских народов осваивался на римской земле, вместо этого термина в отношении них стали использоваться нейтральные: народ (*populus*), род (*gens*), т.е. те, что прежде использовались римлянами в отношении себя либо в отношении близкородственных народов. Однако барьер взаимного отчуждения римляне – варвары не исчез: просто варвары стали восприниматься как поле особой опасности уже внутри Империи.

На фоне стирания и трансформации этнических границ, этнокультурной миксации, сокращения территории Римской империи, на фоне ее кризиса и по мере развития варварских культур теряла свой престиж и римская идентичность. Более престижной становится идентичность германская. Кроме кризиса внутри империи, эта трансформация вызвана негативным отношением к римлянам, которые в прошлом выступали в роли доминирующих и подавляющих другие народы.

Термин «варвар» пережил Римскую империю. Даже к концу VII и началу VIII в. население Галлии сохраняло сознание того, что оно разделяется на две группы: римлян и варваров. Во всех биографиях знаменитых людей указано, к какой из этих групп принадлежали их предки. В течение первых веков Средневековья сохраняет свое значение дихотомия «*Latinitas*» (средневековый аналог *Romanitas*) – варварство, в основе которой лежат лингвистические, религиозные и культурные различия, причастность к латинской или христианской культуре.

Позже, в эпоху Каролингского возрождения варварством стали называть отсутствие античного образования, незнание античной культуры. Еще одной дихотомией, пережившей и римский мир, и эпоху Великого переселения народов, стала дихотомия «римляне – варва-

ры», трансформировавшаяся в отличия менталитета, языка, религии (преобладающее католичество и преобладающий протестантизм) романо- и германоязычных народов, сохраняющиеся и в наши дни.

Особую роль в эпоху раннего Средневековья в ситуации нестабильности и несформированности этнических идентичностей играла дихотомия «аристократы – простолюдины». Отличия в культуре представителей высших и низших классов были столь велики, что по своему масштабу были сопоставимы с отличиями представителей разных народов. Эта дихотомия имела и религиозную подоплеку: христианство проникло в низы, в сельскую местность гораздо позже, чем в города, и язычество на долгие годы сохраняло там свое весьма ощутимое влияние. В связи с этим дихотомия «аристократы – простолюдины» была связана и с дихотомией «город – село», которая, как и дихотомия «христианство – язычество» восходила к дихотомии «римляне – варвары», поскольку наличие развитых городов и их отсутствие вообще были одной из ключевых особенностей римской и варварской культуры соответственно.

В дальнейшем с распадом каролингской монархии (X в.) Европа расстается с постримскими универсалистскими имперскими претензиями, и именно с этого времени начинается оформление национальных государств и формирование их стабильных границ.

Т.А. Фетисова

О.С. Давыдова

**ОТ РОМАНТИЧЕСКИХ САДОВ
К СИМВОЛИЧЕСКИМ ИДЕАЛИЗАЦИЯМ:
ИКОНОГРАФИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МИРОВОЗЗРЕНИЯ***

Символическое, живя в сознании русского человека XVII в. религиозными и нравственными категориями, постепенно, начиная с XVIII в., перемещается в другие пласты осмысления. Символ входит в аллегорический образ как текстовой знак изобразительной ленты эмблемы, разворачивающей цепочкой зрительных акцентов главную идею композиции. Воспитательная функция выделяется как основная. Выделяется художественная структура мысли, акцентируется содержательное начало, конкретизируется идейная сущность «тайны». Например, в природе подчеркивается иерархическая сущность.

В эпоху романтизма художники используют отдельные символы (часто из тех же книг) – цветы, колосья, пирамидки в парках – в качестве поэтических намеков, внося чувство в смысл. «Символисты устранили дистанцию между этими категориями, превращают символ в художественный образ, осязаемый, но нерасшифрованный, насыщающий полотно неоднозначным, напряженным настроением, преодолевающим своей глубокой эмоциональностью считываемую константу знака-иероглифа» (с. 32). Видимое становится выразителем мира по ту сторону реальности.

* *Давыдова О.С.* От романтических садов к символическим идеализациям: Иконография сквозь призму мировоззрения // Иконография модерна: Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. – М.: БуксМАрт, 2014. – С. 22–99.

В конце XIX в. драматическая составляющая романтического порыва к недостижимым высям и нездешним гармониям гиперболизируется, выделяется как одна из главных и таинственных в стихийном пространстве искусства. Все это усложняет и понимание символа. Если в XVIII в. достаточно было изобразить «Тайну», то в XIX в. попытались проникнуть в нее средствами искусства. «Символизм в живописи Серебряного века – это прежде всего настроение, это дыхание образа в пространстве» (с. 58).

Символизм стоит на колеблющейся духовной почве. Романтические приступы отчаяния, тоски, жажды уединения и перемен, путешествий и забвения в символизме получают превосходную степень. «Внутри времени символисты открывают источники одухотворяющей его вечности, совмещают идеальную перспективу с горизонталью реального пространства» (с. 25). Реальный план совмещается с иллюзорным, идеально-совершенным. Религиозные идеалы переносились в иллюзорную область искусства.

«Вечность, как основа, таилась под формами реального пространства и настоящего времени, и рождалось новое ощущение символа – образа-контрапункта, собирающего в себе несколько уровней художественных внушений – чувственный, психологический, концептуальный, метафорический, музыкально-ассоциативный, пластический. Символ, вырастая из конкретного знака, в искусстве эпохи модерна развивается в синтетический художественный образ, живущий внутри собственной вечности – области мечты артистически мыслящей личности» (с. 26).

Главной духовной связкой русского символизма с предшествующим ему романтизмом была та интонация возврата, которая рождалась в атмосфере наступающего прощания. Для мирискусников, В.Э. Борисова-Мусатова и многих других пассеистов горизонт словно отступал назад, приближаясь к своим рубежам, тянуло обернуться и через творческое погружение в художественный мир войти в пространство минувшего.

Садово-парковые мотивы активно развиваются уже в живописи раннего романтизма, несущего на себе еще сильно ощутимые условности классицизма и барокко. «Но, может быть, именно потому, что условность не противоречит искусственной природе сада, в интерпретации этого изобразительного мотива проявляются первые инто-

нации поэтического переживания, лирического восприятия символической жизни видимой реальности» (с. 29).

Романтизм подводит восприятие к миру природы. Стиль модерн возводит искусство в категорию второй природы. Стихия преобразуется гармонией, выстроенной согласно внутреннему слуху художника. С определенной точки зрения в символизме происходит обращение к принципам искусственного пейзажа, построенного по памяти, комбинирующего несколько образов, к принципам, на которых развивался пейзаж XVIII в., но уже на ином уровне, задаваемом памятью и временем. «Замкнутое не только по своей структуре, но, прежде всего, по своему настроению садово-парковое пространство дает мечте безусловность, приглушая властность настоящего (...). При этом сад всегда остается природой, т.е. стихией, дающей иллюзию свободы» (с. 35).

В искусстве раннего романтизма вид сада или усадьбы служил прежде всего своеобразным портретом конкретной местности, наделенной определенной символикой. В конце XIX в. сад предстает сложным метафорическим пространством, наполненным особым художественным временем, включающим не только настоящее, как в конце XVIII – начале XIX в., но и минувшее. «Романтизм стремился к монументальности, к масштабности, символизм же (прежде всего в России) отличает пронзительная камерность, камерность не в смысле форм творчества, а в смысле интенсивности настроения» (с. 37).

Фаустовская мечта романтиков об обращении времени вспять, двойственное постижение жизни на границе видимого и невидимого создает всегда ситуацию неоднозначного восприятия символистского полотна. Невозможно сказать «про что» полотна П. Кузнецова, П. Уткина или какую конкретную ситуацию и в каком парке изобразил К. Сомов. Символ воспринимается многопланово, и исходит непосредственно из художественной логики, в отличие от эмблемы или аллегории, развивающейся подобно литературной канве.

Образ сада – один из устойчивых иконографических мотивов, связанных с категорией совершенного пространства. Сад – это ветхозаветный символ, который постепенно превращается в поэтический и метафорический художественный образ. Этому образу присущи ритм, мера и гармония. Сама конструкция сада хранит в себе немало

символических элементов, например – ограда. Само слово «усадьба» связано с понятием ограждения: «усадить», обнести границей.

«В сущности, сад – это всегда замкнутое пространство, несущее в себе идею бесконечности, текущей то ли по вертикали – средневековые монастырские или замковые сады, то ли по горизонтали – французский стиль, то ли одновременно в пространственном синтезе двух направлений (что особенно волновало романтиков) – пейзажный английский стиль. Идея замкнутого сада, целомудренной девственности закрытого средневекового сада Марии, пройдя через модуляцию рыцарского замкового идеала в светское пространство, получила в искусстве XVII–XVIII вв. совершенно иные, чувственные оттенки» (с. 44). Именно это пространство особенно любили изображать мирискусники.

Тишина, гармония, упокоение, память, красота, бессмертие и время, вечность и смерть присутствуют в границах сада как исконные категории, обретенные после грехопадения в контрастном единстве формы и души. Сад становится наиболее органичной территорией для обитания вневременных сущностей, оживляемых душами художников. Бестелесные грезы П. Кузнецова, П. Уткина и В. Милиоти просто не смогли бы дышать в пространстве реального ландшафта, с которым они связаны памятью о райских уголках садов-эдемов.

К.В. Душенко

Е.В. Глаголева

СТУДЕНЧЕСКИЕ МИГРАЦИИ*

Париж, «город городов», по выражению средневекового хрониста Жана де Жодена, уже в XIII в. был «городом-светочем». Его университет, открытый для всех желающих учиться, притягивал к себе студентов, как магнит, превращая французскую столицу в интеллектуальную столицу Европы. Здесь учились немецкий принц Альберт Великий, шотландский францисканский богослов, философ Иоанн Дунс Скот (1266–1308), каталонский поэт, философ и миссионер, один из родоначальников европейской арабистики Раймунд Луллий (1235–1315), английский философ и естествоиспытатель Роджер Бэкон (1214–1292), флорентийский поэт и ученый Брунетто Латини (1220–1294) и его знаменитый ученик, один из основоположников современного итальянского языка, автор «Божественной комедии» Данте Алигьери (1265–1321). Население города увеличивалось за счет студентов, что, в свою очередь, привлекало ремесленников всякого рода, купцов, кабатчиков и т.д. Если в 1150 г. в Париже проживало около 50 тыс. жителей, то в 1300-м – уже от 250 до 300 тыс.

Во Франции были и другие образовательные центры. Орлеан, Бурж, Пуатье, Тулуза, Монпелье тоже привлекали иностранных студентов. На медицинском факультете университета в нормандском Кане учились англичане, немцы, поляки, силезцы. Студенческие миграции были и внутри страны. Так, после XIV в. лионская молодежь

* Глаголева Е.В. Студенческие миграции // Глаголева Е.В. Повседневная жизнь европейских студентов от Средневековья до эпохи Просвещения. – Режим доступа: <http://flibusta.is/b/403401/read>

предпочитала получать юридическое образование не в родном городе, а в университетах Валанса, Авиньона или Тулузы.

В начале XVI в. Лион стал столицей французского Ренессанса. Этот космополитический город, через который лежала дорога на Италию, стал не только площадкой для творческих экспериментов художников, архитекторов, поэтов, но и крупным центром международной торговли – там устраивали четыре ярмарки в год. Кроме того, двор короля Франциска I наведывался туда практически ежегодно, и тогда Лион превращался во временную столицу Франции. Там возводили замки и разбивали военный лагерь, устраивали празднества и турниры, давали литературные вечера и утонченные пиры. Эразму Роттердамскому Париж показался после Лиона клоакой, а Франсуа Рабле, объехав почти все французские университеты, обосновался в Лионе. За 50 лет население города увеличилось в полтора раза – до 60 тыс. человек. В XVII в. юридический факультет вернул себе былой престиж; в течение трех лет там попеременно преподавали гражданское, каноническое и французское право.

Уроженцы Прованса и Ниццы отправлялись учиться в Болонью и даже в Прагу и Гейдельберг, а позже – в Вену. С 1385 по 1685 г. студенты из Ниццы первые четыре года изучали медицину в епископстве Соспель, а завершающую стадию обучения проходили в Турине, Болонье, Гейдельберге или Вене.

Университеты в рейнских городах (Майнц, Страсбург, Базель) привлекали не только немцев, но и венгров, англичан, поляков, итальянцев, французов и голландцев. Греки и македонцы устремлялись в Венецию и Падую.

В XIV–XVI вв. Ягеллонский университет в Кракове принимал тысячи учащихся со всей Польши и Литвы, в том числе с украинских и белорусских земель, а также из России, германских государств и Испании. В период его расцвета около 40% студентов составляли иноземцы.

В те времена было принято переходить из одного университета в другой (как в раннем Средневековье переходили из монастыря в монастырь), восполняя пробелы в своем образовании, ведь знания можно было получить только изустно, от преподавателя, или из книг, а их было мало. Странствующие студенты как раз и переносили с собой книги, идеи, познания, которыми делились друг с другом, благо у

всего научного мира был один общий язык – латынь. Эразм Роттердамский, став студентом в 25 лет, исколесил всю Европу, неоднократно бывал во Франции, Англии, Базеле и посетил несколько итальянских городов, не говоря уже о голландских. Путешествовали и наставники школяров. Например, Иоанн Дунс Скот преподавал сначала в Оксфорде, потом в Париже, а скончался в Кёльне; Фома Аквинский (1125–1294) преодолел 11 тыс. км пешком или верхом на осле, от Кёльна до Неаполя через Париж; Андреас Везалий (1514–1564) начал учебу в Испанских Нидерландах, продолжил в Париже и Монпелье, вернулся в Леуварден, докторский колпак получил в Базеле, а потом преподавал в Падуе. Так складывались связи между университетами и учеными, определявшими интеллектуальную жизнь Европы. Не случайно в Средние века, да и в эпоху Возрождения, одни и те же художественные течения (романский стиль, готика и т.д.) одновременно возникали в разных регионах.

Но «среднестатистические» студенты предпочитали учиться поближе к дому, а не ехать за тридевять земель, тем более за границу. Можно представить, с какими опасностями было сопряжено подобное путешествие: в Италии свирепствовала чума, Франция и Англия вели Столетнюю войну (1337–1453), а в католической церкви произошел Великий раскол... Вот лишь один пример: в 1422 г., за 30 лет до окончания Столетней войны, теолог Жан Бопэр решил отправиться из Франции в Англию, но по дороге угодил в засаду и лишился руки.

Весной 1436 г. Париж, уже 16 лет находившийся под английской оккупацией, являл собой ужасное зрелище: он был разорен войной, много людей погибло от голода и чумы, знатные жители покинули город; его население сократилось наполовину, по улицам рыскали волки, опустевшие дома разбирали на дрова; поговаривали о том, чтобы перенести столицу в какой-нибудь из городов на Луаре... Какое уж тут учение?

В середине XVI в. Франция пребывала в состоянии войны с Испанией; испанцы не могли учиться в университете Монпелье. Войнам сопутствовал всплеск шпиономании, препятствовавший свободному перемещению жителей Европы, в том числе и школяров. Группа германских студентов из Монпелье решила отправиться в Тулузу, но на полпути, в Нарбонне, тамошний губернатор принял их за лазутчиков

и велел вернуться, угрожая повесить их на первом же дереве, если они попытаются пройти в Тулузу пешком.

Помимо всего прочего, путешествие – удовольствие не из дешевых, а лишних денег ни у кого не водилось. И все-таки находились смельчаки, которых тяга к знаниям заставляла отправляться в путь. И дело было не только в престиже некоторых университетов, снискавших себе хорошую репутацию, но еще и в том, что правители университетских городов брали эти учебные заведения под свое покровительство и обеспечивали «распределение» их выпускникам с учеными степенями. Если не видишь себе применения на родине – может, фортуна улыбнется за рубежом?

Впрочем, власти быстро поняли опасность утечки мозгов и приняли меры. Например, в 1349 г. Флоренция запретила своим гражданам учиться где-либо еще, кроме своего университета. В 1407 г. аналогичный запрет издало правительство Венецианской республики: отныне ее подданные могли посещать только Падуанский университет (Падуя была аннексирована двумя годами ранее). Но эти запреты пошли на пользу делу образования, поскольку способствовали возникновению и развитию новых университетов – например, в Сарагосе, Валенсии, Гранаде, Турине, Галле или Гёттингене. Если в 1300 г. в Европе насчитывалось в общей сложности полтора десятка высших учебных заведений, то за два века их число увеличилось до 70.

Реформация придала новый толчок «академическим странствованиям». В 1523 г. Густав Ваза изгнал из Швеции датчан и стал королем, основав новую династию. Населению страны навязывали лютеранство, и университет Упсалы, на какое-то время превратившийся в оплот католицизма и потому потенциально нелояльный властям, быстро опустел. Студенты теперь отправлялись учиться в протестантские университеты Германии, предпочитая Виттенберг. В 1593 г. общее собрание студентов и преподавателей в Упсале постановило полностью «перековаться» и превратить университет в кузницу кадров для лютеранской церкви. Сын Густава Вазы, впоследствии вззошедший на трон под именем Карла IX, даровал университету новые привилегии.

Жан Кальвин, отрেকшийся от того, чему его учили на богословском факультете Сорбонны, и посвященный в доктрину Лютера во время изучения права в Орлеане, принес знамя Реформации в Жене-

ву, которую сделал бастионом кальвинизма. В местном университете даже лекции читали на французском языке, а не на латыни. В 1536 г. подрывные сочинения Кальвина распространились по французским провинциям и Испанским Нидерландам. В Дуэ был основан университет, который должен был стать католическим противовесом Женеве и привлечь к себе франкоязычных студентов, которые до того отправлялись в Париж или Орлеан. Правда, лекции там читали на латыни. Благодаря этому в Дуэ могли преподавать английские профессора-католики из Оксфорда, отправившиеся в изгнание, после того как Генрих VIII порвал со Святым престолом.

Во избежание дурного влияния кальвинистов французские власти предписывали землякам, желающим получить образование, учиться на родине. Молодых католиков из Германии, Голландии, Шотландии, Ирландии и Англии с распростертыми объятиями принимали в Лувене, Париже, Саламанке, Риме и Кёльне. Между тем французские протестанты пробирались в академии Женевы, Базеля, Гейдельберга и Лейдена. В 1621 г., во время первого похода Людовика XIII против гугенотов, в Лейденском университете училось сразу 50 студентов-французов (22 изучали философию, двое – право, трое – медицину, 17 – богословие и шестеро – точные науки), хотя обычно их было полтора-два десятка. Кроме того, на разных факультетах занимались немцы, датчане, шведы, поляки, венгры и англичане, в том числе представители правящих династий. Необходимо отметить, что религиозный фактор не был определяющим: все-таки в университеты отправлялись за знаниями, а в Лейденском университете в те времена преподавали отец ятрохимии¹ Франциск Сильвий, он же Франсуа Дюбуа, или Франц де ле Боэ (1614–1672), и основатель первой научной клиники ятрофизик Герман Бургава (1668–1738), читавший к тому же лекции по ботанике и химии.

В XVII в. студенты уже не осаждали, как столетием раньше, итальянские университеты, а начали покидать Апеннинский полуостров, в аудиториях оставались только местные уроженцы. Та же картина наблюдалась в Германии, измученной Тридцатилетней войной

¹ Ятрохимия (от греч. «иатрос» – «врач») – направление в естествознании и медицине, объяснявшее происхождение заболеваний химическими процессами в человеческом организме. – *Прим. авт.*

(1618–1648), и в Испании ближе к концу века. Французам было велено сидеть дома, но по мере территориальных завоеваний Людовика XIV некоторые бывшие иноземные университеты, например в Перпиньяне, Авиньоне, Безансоне, Страсбурге, становились французскими.

И все же многие студенты по-прежнему уезжали учиться за границу из любви к странствиям, по необходимости или по материальным причинам. Уильям Гарвей (1578–1657), впоследствии прославившийся открытием кровообращения, начал учиться в Кентербери, продолжил в Кембридже, потом побывал во Франции, Германии, Италии и на какое-то время закрепился в Падуе. Еще один известный в будущем врач, уроженец Женевы Теодор Троншен (1709–1781), пройдя тривиум в Кембридже и поднабравшись практических знаний при посещении лондонских больниц, уехал учиться в Лейден к Бургава и получил там докторский колпак в 1730 г., когда ему едва исполнился 21 год. Студенты Лейденского университета отправлялись защищать диссертации в Хардервейк или Дуйсбург, по обе стороны границы между Германией и Голландией, а студенты из Лувена предпочитали сдавать экзамены в Понт-а-Муссоне во Франции. Англичане и шотландцы даже в XVIII в. ездили обучаться медицине в Лейден или Париж, а затем становились докторами в Реймсе или Кане.

13 марта 1736 г. российский Кабинет министров утвердил кандидатуры Густава Райзера, Дмитрия Виноградова и Михаила Ломоносова для отправки «в Фрейберг к бергфизику Генкелю» изучать химию и горное дело. В правительственном распоряжении специально оговаривалось, что в случае, если «потребно им будет ехать для окончания тех своих наук и смотрения славнейших химических лабораторий в Англию, Голландию и во Францию», после обучения в Германии русских «пенсионеров» следует направить в названные страны.

С.Г.

Александр Васильев

РУССКАЯ МОДА В ПАРИЖЕ*

Людовик XV говорил: «Мода – зеркало истории». Его слова как нельзя более точно отражают суть этой неточной науки. Последствием визита Петра Великого во Францию было появление во французской моде коричневого петровского камзола, в котором приезжал далекий царь. Короткий парик Петра I и его меховая шапка оставались во французской моде на протяжении всего XVIII столетия, с ними никогда не расставался философ Жан-Жак Руссо. В 1780 г., несмотря на то что французская мода царила в России, Екатерина II писала своему корреспонденту барону Гримму в Париж: «Нынче вы в Париже с шапками, с лентами по-русски; французы увлеклись мною, как пером в прическе». А восемь лет спустя, в 1788 г., французский журнал «Cabinet des Modes» сообщает о появлении модной новинки – платья «à la czarine» («как на царице»), созданного, без сомнения, стараниями Роз Бертан, модистки Марии-Антуанетты. Во времена Людовика XVI, а затем Революции и Директории французская мода подвергалась сначала турецкому, затем американскому, греко-римскому и египетскому влияниям.

Война 1812 г., Бородино, пожар Москвы, катастрофическая для французов переправа через Березину и взятие Парижа русскими войсками на модниках того времени сказались своеобразно. Пораженные видом русских казаков с саблями, длинными усами и в высоких сапогах, а главное – в невиданных шароварах, парижские денди впервые в истории моды надели длинные и широкие мужские брюки «à la

* Васильев А. Русская мода в Париже // Васильев А. Этюды о моде и стиле. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=210938&p=1>

cosack». С тех пор еще лет 20 чувствовалось в Париже русское влияние. Мужчины носили ремни из «русской» кожи, дамы – «русские» меховые шляпы – токи и широкие салоны с длинными, подбитыми мехом рукавами «а-ля бояр».

Первая половина XIX в. – эпоха шалей. Именно их вынес с Востока молодой Бонапарт во время египетской кампании 1799 г. Стоившие целое состояние индийские кашемировые, турецкие, а затем французские и английские шали оберегали глубоко декольтированных дам в полупрозрачных платьях времен «Войны и мира» от ангины и гриппа. Начиная с 1806 г. русская помещица Надежда Мерлина, а вслед за нею саратовский помещик Колокольцов и воронежская помещица Елисеева начинают производство шалей в России. Благодаря виртуозной работе крестьянок и новой технологии (с применением шерсти сайгаков), русские шали стоят особняком в моде того времени. Безымянный современник писал: «Мы должны их смело ставить выше всего, что в том же роде делается в Европе».

19 мая 1909 г. в Париже в театре «Шатле» открываются триумфом «Клеопатры» русские балетные сезоны, организованные Сергеем Дягилевым. Артистическое и балетное дарование Вацлава Нижинского, Иды Рубинштейн, Анны Павловой, Тамары Карсавиной и других замечательных танцовщиков, одетых в костюмы Александра Бенуа и Льва Бакста и танцевавших среди их же декораций, захватили избалованную и выдавшую виды парижскую публику. Восточные рабы и подушки гаремов из «Шехерезады», восхитительное мерцание «Жар-птицы», греческие храмы «Дафниса и Хлои» будят воображение известного освободителя женщин от корсета Поля Пуаре. Именно под этим влиянием он создает в 1910–1914 гг. новые коллекции женских платьев, реформирует женский силуэт и вводит в моду высокую талию без корсета, турецкую юбку-шаровары, чалму с эгретами и абажурообразные юбки. Все это перекликалось и с типичными для Бакста феерическими тонами, где синее сопутствовало красному, оранжевое – зеленому, а розовое – золотому. Употребляя множество отделок – меха, бахрому, вышивку бисером, камнями, жемчугом, Поль Пуаре достигал необычайных эффектов и большого коммерческого успеха.

Пуаре был в восторге от народных русских костюмов – сарафанов, косовороток, кокошников, кичек, шалей и платков и привез их в

Париж в изрядном количестве. Цветы и орнаменты на этих ярких русских изделиях сильно вдохновили кутюрье, и он создал по возвращении в Париж в 1912 г. первую в мире коллекцию платьев на русскую тему под названием «Казань». Во время поездки по России Пуаре приобретает множество старинных русских вышивок. Иногда он использовал их в платьях с русскими мотивами, например в ансамбле «Московит» коллекции 1914 г.

К сожалению, буйство фантазии Пуаре было прервано Первой мировой войной, на которую он ушел солдатом. На военной службе Пуаре проводит почти пять лет. А по возвращении в Париж выяснилось, что его модели стали казаться новым модникам слишком вычурными, но приспособиться к демократической революции в мире одежды он не желал, да и не смог бы.

С.Г.

А.В. Ильин

АНГЛИЙСКОЕ ДВИЖЕНИЕ ПРЕРАФАЭЛИТОВ КАК «КОНТРАКУЛЬТУРНОЕ» ЯВЛЕНИЕ*

В Викторианскую эпоху нормативную основу творчества профессиональных британских художников продолжала определять Королевская академия художеств, основанная еще в 1768 г. Академия ориентировалась в своей деятельности на нормы художественного творчества, характерные для классицистской традиции в искусстве.

Наряду с сохранением классицистской традиции особую популярность в викторианском искусстве приобрела жанровая живопись, которая носила морализаторский характер и была призвана проповедовать ценности «официальной» викторианской этики. Закрепление этих тенденций в развитии викторианской живописи в качестве доминантных значительно препятствовало ее дальнейшему качественному обновлению.

Первыми английскими художниками, предпринявшими попытку преодоления в своем творчестве нормативных условностей викторианской живописи, стали участники так называемого Братства прерафаэлитов. В истории движения прерафаэлитов можно выделить два периода: с 1848 по 1853 г. – период, связанный с Братством прерафаэлитов, и с 1856 по 1898 г. – период, связанный с творчеством «младшего поколения» прерафаэлитов.

* *Ильин А.В.* Английское движение прерафаэлитов как «контракультурное» явление // Исторические философские политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 9, ч. 1. – С. 51–56.

Изначально в состав Братства вошли семь человек: художники Джон Эверетт Милле (Миллес), Уильям Хольман Хант, Данте Габриэль Россетти, Джеймс Коллинсон, Фредерик Джордж Стивенс, скульптор Томас Вулнер и художественный критик Уильям Майкл Россетти.

Прерафаэлиты, отказавшись подчиняться канонам академического искусства, обратились в своем творчестве к художественному наследию Проторенессанса и Раннего Возрождения в противовес искусству Высокого Ренессанса, представители которого оставались непререкаемыми авторитетами для Королевской академии художеств. В отечественном и зарубежном искусствоведении распространена точка зрения, согласно которой своим эстетическим идеалом прерафаэлиты объявили искусство, предшествовавшее творчеству Рафаэля. Отсюда якобы и происходит самоназвание Братства – «прерафаэлиты» – т.е. «те, что до Рафаэля». Однако данная точка зрения является ошибочной, что подтверждается, во-первых, морфологическим анализом самоназвания Братства, а во-вторых, свидетельствами У.М. Россетти и У.Х. Ханта, которые опровергли подобную трактовку творчества прерафаэлитов. Термин «пре-рафаэлиты» означает дословно «те, что до рафаэлитов», т.е. последователей Рафаэля, а не «те, что до Рафаэля». У.М. Россетти отмечал ошибочность выводов о том, что прерафаэлиты не любили произведений Рафаэля, в связи с чем выбрали для своего художественного объединения соответствующее самоназвание. В действительности, согласно замечаниям У.М. Россетти, прерафаэлиты не любили произведения, созданные невоодушевленными приверженцами Рафаэля. У.Ф. Хант, член Братства прерафаэлитов и первый историограф движения, отмечал, что прерафаэлитизм – это не прерафаэлизм. Большой объем работы и необходимость обучения многочисленных помощников заставили Рафаэля установить определенные правила и методы выполнения работ, а последователи художника еще при его жизни возвели характерные для его произведений позы до уровня застывших состояний. Этими художниками, которые так рабски искажали манеру письма, были рафаэлиты.

Творчество прерафаэлитов имело «контркультурный» характер. Прерафаэлиты, среди которых были не только художники, но также поэты и писатели, проповедовали идею синхронности живописи и поэзии. Попыткой воплощения данной идеи на практике стал печат-

ный орган Братства, журнал «The Germ», где были объяснены причины обращения прерафаэлитов к искусству Раннего Возрождения. Прерафаэлитизм – это попытка направить вкус публики в новое русло посредством создания чистых отображений и результатов достоверного изучения природы в противовес условностям и ничтожным реминисценциям из Старых Masters; цельный поиск оригинальности в более простой манере, чем та, которая практикуется, начиная с упадка итальянского искусства в Средние века.

В качестве художественно-эстетического идеала выдвигается итальянское искусство Раннего Возрождения за его верность природе, свободу, правдивость и естественность. Выбор в качестве идеала искусства Раннего Возрождения обусловлен не только исключительно художественно-эстетическими предпочтениями, но также существованием качественной связи между искусством и моральным состоянием нации.

Прерафаэлиты одновременно боролись против отвлеченности академического искусства и сентиментальности викторианского жанризма. Внимательное вглядывание в реальность было для них одним из средств размежевания с обоими флангами официального английского искусства.

Творчество прерафаэлитов невозможно отнести к какой-либо конкретной художественно-стилистической традиции в европейском искусстве: в их произведениях нашли отражение черты романтизма, реализма, символизма, эстетизма. Для большинства их работ, написанных в том числе на религиозные и литературные сюжеты, было характерно сочетание реализма и символизма. Реализм заключался в стремлении художников к детальному воспроизведению природы, изображении сюжетов с наибольшей «жизненной» достоверностью. Символы же, использовавшиеся прерафаэлитами, были призваны создать скорее не зашифрованный текст, но, напротив, помочь зрителю понять смысл произведения.

В своих произведениях прерафаэлиты неоднократно обращались к различного рода социальным проблемам викторианской Англии, способствуя, таким образом, расширению тематики современной им английской живописи.

Необычной для академического искусства XIX в. была также техника прерафаэлитов. В противовес «бурным» академическим крас-

кам прерафаэлиты, подобно итальянским мастерам XIV–XV вв., писали чистыми красками на белой грунтовой основе, что приносило в их произведения особую эмоциональную составляющую.

Братство прерафаэлитов распалось в 1853 г., что было связано с постепенным выходом из его состава ряда художников, каждый из которых выбрал собственный дальнейший путь в искусстве.

Второй этап прерафаэлитского движения берет свое начало с 1856 г., когда было создано практически новое «братство», ядро которого составили художники Эдвард Бёрн-Джонс, Уильям Моррис и Данте Габриэль Россетти. Они позиционировали себя как последователи и защитники идей первого поколения прерафаэлитов. Однако отличительной чертой второго этапа движения стал его больший уклон в сторону эстетизма, что, однако, не противоречило проповедовавшейся прерафаэлитами идее Правды в искусстве.

Временем формального окончания второго этапа прерафаэлитского движения считают 1898 год. Окончание данного этапа было связано не с исчерпанностью художественно-эстетических идей прерафаэлитизма как такового, но с уходом из жизни его основных идеологов.

Как «контркультурное» явление движение прерафаэлитов имело дуальный характер: с одной стороны, прерафаэлиты предприняли активную попытку привнесения качественно новых художественно-эстетических доминант в современное им викторианское искусство, а с другой стороны, в интересе прерафаэлитов к Средневековью сказались черты эскапизма, представлявшего собой побег от социальных проблем и других негативных реалий викторианской повседневности.

Т.А. Фетисова

Д.В. Шиняк

ОТОКО-ГЕЙШИ КАК ЧАСТЬ ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ*

Гейши в Японии появились в эпоху Токугава (1603–1868). В это время Япония после феодальной раздробленности и бесконечных войн была, наконец, объединена под властью сёгуна из дома Токугава в единую страну. На два с половиной века установились мир и процветание. Именно тогда начинают расти города, а вместе с ними увеличивается состояние купцов и ремесленников.

Городскому сословию была малопонятна самурайская культура, ее сложность и утонченность. Оно хотело развлечений попроще. Поэтому в крупных городах стали появляться «кварталы удовольствий», самым известным из которых был Ёсивара. В таких кварталах, помимо куртизанок, обитало огромное количество «людей искусства»: актеров, шутов, акробатов, поэтов, музыкантов и др. Именно в этой среде появились гейши.

Эти профессиональные развлекатели были прекрасными мастерами своего дела. Устроить шумную вечеринку с гейшами считалось и до сих пор считается верхом престижа, поэтому состоятельные горожане и даже некоторые самураи, которые тайком проникали в кварталы удовольствий, мечтали завести с гейшами знакомство.

Гейши женского пола пользовались особой популярностью, поэтому в массовом сознании закрепилась прочная ассоциация термина

* *Шиняк Д.В.* Отоко-гейши как часть традиционной японской культуры. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 9, ч. 1. – С. 209–212.

«гейша» (переводится как человек искусства) с женщинами. Однако раньше под ним понимались и мужчины. Более того, первыми гейшами были именно мужчины.

У гейш-мужчин существует большое количество названий. Одни из них синонимичны, другие отражают некоторые профессиональные различия. Самое общее – отоко-гейша, что означает мужчина-гейша. Иногда к ним применялся термин «хокан», что означало «шут». В Средние века огромное количество шутов и различных увеселителей находилось на содержании у феодалов. С развитием городов эти люди уходили туда за поисками лучшей доли. Впоследствии многие из них стали отоко-гейшами.

В первой половине XIX в. отоко-гейши разделились на два класса: дзамоти и тайкомоти. *Дзамоти* отлично разбирались в тонкостях этикета: умели разжигать благовония, вели чайную церемонию, владели искусством икебаны и играли на большинстве известных в то время музыкальных инструментов. Их приглашали для развлечения знати, уважаемых людей и богатых купцов. Многие дзамоти поддерживали связь с поэтами и писателями. Даже в повседневной жизни эти люди носили праздничные одежды.

Тайкомоти – это менее профессиональные развлекатели, чем дзамоти. В конце XIX в. сложилось два класса тайкомоти. Один назывался «дзимаэ», а второй «какаэ». Члены дзимаэ работали индивидуально, а члены какаэ жили в домах своих покровителей в обмен на плату и помощь в приобретении новой одежды.

Одежда тайкомоти, так же, как и их прическа, зависели от моды. В начале XIX в. была очень популярна прическа «мамехонда»: волосы оставались лишь на затылке и по линии висков, а на макушке заплеталась небольшая косичка. Экстравагантный внешний вид гейш-мужчин имел немаловажное значение в их работе, связанной с развлечением клиентов посредством шуток, танцев, пения и игры на музыкальных инструментах. В арсенале тайкомоти было также большое количество грубых и пошлых шуток, которые считались постыдными в приличном обществе.

Появившись как разрозненные шуты и увеселители, тайкомоти со временем сложились в особый класс, услуги которого оказались очень востребованы. Постепенно гейши-мужчины почти исчезли, уступив свое место женщинам-гейшам.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Анна Мойсинович

СИМВОЛИКА КРАСНОГО НА СТРАНИЦАХ САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ ПЕРИОДА ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ*

Со времени Кровавого воскресенья 9 января 1905 г. главным орудием сатирической печати становится карикатура. Текст отодвигается на второй план. Одним из важных приемов карикатуристов стало целенаправленное применение цвета для усиления ассоциативного ряда. Чаще всего использовались черный и красный цвета, причем красный преобладал.

На страницах сатирических журналов можно было увидеть кровавое бушующее море, извержение огненной лавы, багряный закат и алый восход, пятна крови на тротуаре и стенах домов, красную мостовую, зарево пожара, красный флаг и красный фонарь. Революционные рабочие и крестьяне часто одеты в красные рубахи; обычный мотив – революционер, стоящий во главе толпы с красным знаменем или подхватывающий его из руки убитого товарища.

Чаще всего красный цвет символизирует кровь жертв революции. В работе М. Добужинского «Октябрьская идиллия» показан финал расправы жандармов с мирной демонстрацией, где присутствуют

* *Мойсинович А.М.* Символика красного на страницах сатирических журналов периода первой русской революции // Черное, белое, красное в мировой истории и культуре: Сб. материалов региональной конференции 22 мая 2015 года / Отв. ред. Т.М. Гавристов; Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова. – Ярославль, 2015. – С. 92–96.

лишь символы и приметы прошедших событий: брошенная кукла, потерянные очки и галоша. Центральное место в композиции отведено кровавому пятну на стене. Сюжет не произвел бы столь сильное впечатление на зрителя без этой детали.

Адмирал Дубасов, подавивший Декабрьское восстание в Москве, неизменно изображался на красном фоне, символизирующем цвет пролитой им крови. На аллегорическом рисунке Добужинского «Умиротворение», созданном в ответ на подавление Декабрьского восстания, был изображен Московский Кремль, буквально утопающий в крови.

«Красный цвет стал в своем роде цветом агрессии, показывая открытую неприязнь и враждебность по отношению к властям» (с. 93).

К.В. Душенко

Ольга Давыдова

ТАЙНЫЙ РОМАНТИЗМ ПЕРЕДВИЖНИКОВ*

Резкое противопоставление реализма и романтизма в русском искусстве XIX в. сильно упрощает историческую действительность. «Русские реалисты мыслили большими масштабами и длительными историческими периодами, в которых было достаточно времени выстроить свои отношения не только с обществом, городом и революцией, но и с христианским искусством, античностью, природой, душой – с теми категориями, которые в искусстве большей частью выявляют романтическое мирозерцание» (с. 155).

Постепенно к передвижникам приходило понимание того, что в искусстве не существует абсолютно конечной реальности. Это заметно прежде всего в произведениях поэтически-элегического характера и в пейзаже. Черты пейзажного видения мира, связанного с душевной областью нематериальных чувств, с романтической попыткой выстроить «иное художественное пространство», можно найти не только в чистом пейзажном жанре – у Саврасова, Левитана, Васнецова, Нестерова, Серова, – но и в портретном, историческом и религиозном жанре передвижников.

Симптоматично, что передвижники довольно часто обращались к «ночным тональностям» в самых драматических сценах, устанавли-

* *Давыдова О.С.* Тайный романтизм передвижников // Иконография модерна: Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. – М.: БуксМАрт, 2014. – С. 151–207.

вая прямую материальную связь между нагнетанием трагических переживаний и их образным выражением. Примером может служить картина Ге «Христос в Гефсиманском саду», для которой характерна прямая ассоциативность цвета и драмы. «Ночной свет, словно покров, дает мистическую приглушенность сокровенной тайне страдания» (с. 157).

В наиболее известных картинах Ярошенко неверно было бы видеть исключительно сюжетную живопись. Его полотно «Всюду жизнь» демонстрирует способность к емкому обобщающему мышлению, превращающую пространство в картинную плоскость; а картина «Курсистка» выделяется сдержанно-философской гаммой колористического строя. «В творчестве художника можно ощутить скрытую романтическую динамику, демонстрирующую передвижнический романтизм не столько в его идейной, сколько в его страдательной фазе, другим полюсом которой стал вдохновенно-импрессионистический романтизм Репина» (с. 179).

Поэтическая замкнутость, достигнутая чисто пластическими средствами, формирует внутренний масштаб романтического образа в «Неизвестной» Крамского: жемчужно-розовый холодноватый свет слишком открытого фона вступает в конфликтный и вместе с тем гармоничный диалог с черным агатом фигуры.

В творчестве передвижников можно найти большое количество примеров живописи, связанной с сугубо иллюзорной областью поэзии и сказки. Деятельность абрамцевского кружка, в которой усматриваются истоки национального модерна, была напрямую связана с передвижниками.

«Конечно, в романтизме передвижников еще очень много сюжетности, драматичности и пластичности, идущих от идеалистического понимания земной “человечной” полноты итальянской классики <...>. В романтизме художников реалистического направления Товарищества еще нет <...> рассыпчатых соблазнительных “переборов” колористических и фантастических гармоний, преображающих формы природы <...> в самостоятельный символический мир» (с. 195–196).

К.В. Душенко

Федор Софронов

**СЛОВА И МУЗЫКА НАЦИОНАЛИЗМА
ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ.
КРАТКИЙ ОЧЕРК РЕГИОНАЛЬНОЙ ГИМНОЛОГИИ
XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА***

В статье рассматриваются гимны стран, появившихся на политической карте Европы после окончания Первой мировой войны. Прототипы этих гимнов появились по большей части в эпоху «весны народов», в 1830–1840-х годах. Следующее поколение гимнов появляется в 1860–1870-х, что связано в основном с борьбой против господства Османской империи на Балканах. Третьей «золотой порой» национальных гимнов стали два межвоенных десятилетия, в эпоху радио и международных спортивных состязаний. С этого времени появились современные, законодательно утвержденные музыкальные редакции.

Религиозный гимн как хвалебная песнь, песнь прославления имел языческую природу. В русских азбуковниках кануна Петровских реформ можно встретить определение: «Гимны, песни бесовския». Жанр гимна, однако, стал важной частью христианского канона. В Средние века и в эпоху Реформации гимн используется как боевая песня. Так появился сегодняшний гимн Нидерландов. К тому же типу принадлежит самый старый гимн рассматриваемого региона – польский.

* *Софронов Ф.М.* Слова и музыка национализма Восточной Европы: Краткий очерк региональной гимнологии XIX– первой половины XX века // Неприкосновенный запас. – М., 2015. – № 2. – С. 131–144.

В эпоху просвещенного абсолютизма гимн славил монарха. Так появился британский гимн – образец, на который в дальнейшем ориентировались все государства. Религиозное и светское тут смыкались воедино. Ритм гальярды, придворного танца, соединялся с напевом, ведущим происхождение от григорианского хора.

Мелодия чешского гимна («Где дом мой?») пришла непосредственно со сцены. Это была песня слепого скрипача Мареша из музыкальной комедии Йозефа Каэтана Тыла «Фидловачка». Непосредственной связи с фольклором в ней нет. Нет и религиозной составляющей. Мелодия несет на себе отпечаток стиля романтических арий своей эпохи (Доницетти, Беллини, Мейербер). Под подобную мелодию нельзя маршировать. Она сентиментальна.

Венгерский гимн, созданный отцом национальной композиторской школы Ференцем Эркелем, победил в конкурсе на сочинение национального гимна. Религиозная составляющая выражена очень ярко – как в тексте, так и в складе хоровой партии. Перед нами идеальный пример продуманного баланса национального и религиозного. В музыкальном смысле Эркле выступает прямым наследником безвестного автора «Ракоци-марша», своего рода неофициального гимна Венгрии. За рубежом именно марш Ракоци ассоциируется с Венгрией; его использовали в своих сочинениях Лист, Берлиоз и множество менее известных авторов.

В эпоху «весны народов», столь урожайную на гимны, в массовой музыке главенствовал стиль, который музыковеды, вслед за искусствоведами, назвали бидермайером. Практически все эти нации входили в состав Австро-Венгрии или испытывали сильное немецкое влияние (Финляндия, Прибалтика). Фольклор мог отразиться в нем лишь опосредованно, в интонационном слове эпохи. В знаменитом гайдновском гимне «Gott erhalte Franz der Kaiser» («Боже, храни императора Франца»; ныне это мелодия гимна Германии) первые четыре такта заимствованы из хорватской народной песни «Рано утром я проснусь» («Vjutrano se ja stanem»).

Подлинный интерес к систематическому собиранию фольклора у композиторов возник значительно позже. К тому же носители сельского фольклора – крестьяне – в те времена вообще не попадали в поле зрения создателей национальных песен. Так что после угасания

бидермайера почти не предпринимаются попытки связывать гимны с фольклором.

В Польше, как и во многих других странах, существовали два гимна: национальный и религиозный. Религиозный – «*Boże, coś Polskę*» («Боже, что Польшу...») – появился позже светского. Он был написан в 1816 г. Алоизом Фелиньским в честь великого князя Константина и торжественно преподнесен Александру I. Однако вскоре вместо слов «Боже, храни нашего короля» (заимствованных из гимна Российской империи) уже пелось «Боже, верни нам наше Отечество». Позже, во время восстания 1830 г., изначальная мелодия была заменена на мелодию духовного гимна «*Serdeczna Matko*» («Милосердная мать»). Мелодия и слова гимна неоднократно запрещались. Это случилось, в частности, после восстания 1863 г., а также при коммунистическом режиме. В обоих случаях песня становилась гимном сопротивления. После обретения независимости в 1918 г. вопрос о том, какая из двух песен, «Мазурка Домбровского» или «*Boże, coś Polskę*», станет национальным гимном, дискутировался на протяжении нескольких лет. Во времена Польской Народной Республики официальным гимном продолжала оставаться «Мазурка Домбровского», поэтому неофициальным гимном «Солидарности» становится «*Boże, coś Polskę*».

Слова «Мазурки Добровского» написал Юзеф Выбицкий в 1797 г. в Италии, где генерал Ян Домбровский собрал польский легион для отвоевания утраченной независимости. Мелодика и фактура (изложение) гимна в гармонизациях позапрошлого столетия свидетельствуют о том, что исторические корни «Мазурки Домбровского» лежат глубже, в жанре канта – религиозной песни, появившейся в эпоху Контрреформации.

Возникший после 1862 г. гимн Украины заимствует у «Мазурки Домбровского» не только первую строку, но и жанровую основу. Автор музыки – львовский священник-униат и регент Михаил Вербицкий – был непосредственным носителем польско-католической духовной традиции. Популярности гимна во всей Украине способствовало и то, что к этому моменту в части украинских земель кант окончательно отошел в область фольклора. К жанру канта прибегает и Глинка в финальном хоре оперы «Жизнь за царя» «Слався».

Общеславянский гимн «Гей, славяне» фактически повторяет мелодию польского гимна. Автором изначальной версии текста (1834) был словацкий поэт Самуил Томашек. Текст Томашека обрел около 20 версий на разных славянских языках, а в 1848 г. стал официальным гимном I Всеславянского конгресса. В XX в. югославская федерация использовала этот гимн после падения монархии в 1945 г. и вплоть до распада остатков страны в 2006 г.

Современный гимн Словакии представляет собой уникальный пример чистого фольклорного образца. Собственно, перед нами народная песня «Kopala studienku» («Копала колодец»), на которую в 1843 г. словацкий студент Янко Матушка положил стихи «Гроза над Татрами». В составе гимна Чехословакии эта мелодия исполнялась сразу после чешской части. Контраст между сложноорганизованной оперной мелодией широкого диапазона (в мажорной тональности) и простоватым народным напевом (в миноре) нес высокую символическую нагрузку.

После Наполеоновских войн в областях, входивших в орбиту немецкого культурного влияния, начался бурный рост хоровых обществ, которые, как и физкультурные союзы, часто становились политическими организациями. Чаще всего их направленность была националистической или национально-объединительной. Репертуар этих обществ лег в основу национальной музыкальной культуры Латвии и Эстонии с их традицией колоссальных певческих праздников, а также стран Скандинавии. Гимны этих стран тяготеют именно к хоровой традиции, внутри которой мирно уживались городской, преимущественно немецкий фольклор, протестантский хорал, а иногда – элементы автохтонного (сельского) фольклора.

Первая версия финляндского гимна «Наша страна» была написана в 1848 г. на шведском языке; финский перевод появился лишь в начале XX в. Автором музыки стал немецкий композитор Фредрик Пациус, сочинивший первую финскую оперу. Изначально песня предназначалась для студенческого хорового общества. Текст этого гимна послужил основой для создания гимнов Швеции и Норвегии, а на его мелодию был написан эстонский гимн «Моя родина» (1867). Как и другие старые гимны, в советское время этот гимн был запрещен к исполнению.

Гимн Латвии был написан Карлисом Бауманисом, заложившим традицию песенных праздников в Латвии. Бауманис жил в Петербурге и работал преподавателем немецкого языка. Впервые гимн прозвучал на первом песенном празднике в 1873 г. Образцом для Бауманиса послужила, очевидно, англо-российская модель гимна. Начальная строка «Боже, благослови Латвию!» является очевидной калькой, как и размер стиха. Здесь господствует принцип хорала «один слог – один звук».

Гимн Литвы был последним из старых гимнов новых европейских стран. Его музыку и слова написал Винцас Кудирка, взяв за музыкальный образец немецкую (гайновскую) модель, а за образец стиха – польский гимн.

На Балканах мы находим отдельную группу гимнов-маршей. Получив независимость от Османской империи, балканские государства стали монархиями и имели по два гимна – церемониальный и народный. Королевский румынский марш был написан немецким военным капельмейстером Эдуардом Хюбшем в 1866 г. Народный марш «Пробудись, румын!», возникший в бурном 1848 г., стал официальным гимном Румынии только в 1989 г. С 1991 по 1994 г. этот гимн Румыния делила с Молдовой. Музыка гимна Албании (1912) написана румыном Чиприане Пурумбеску, и это снова марш с немецкими мелодическими корнями.

В Болгарии народный гимн-марш «Шуми, Марица» положен на мелодию известнейшей немецкой песни «Wenn die Soldaten» («Когда солдаты маршируют»). Царский гимн Болгарии пришлось сочинять отдельно. Оба гимна были запрещены в 1944 г., и после долгих попыток ввести коммунистический гимн остановились на песне «Горда стара Планина» Цветана Радославова (1885).

Гимн Королевства сербов, хорватов и словенцев состоял, как и гимн Чехословакии, из трех частей. Хорватский гимн «Наша прекрасная родина» (1846) имеет в основе мелодию из оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Словенский гимн писали несколько раз. Автор первого, забытого теперь, варианта Даворин Енко оказался более удачлив в сочинении гимна Сербии. Современный гимн независимой Черногории датируется 1863 г., тогда как македонский гимн не существовал до 1943 г. (и до сих пор не утвержден), а гимн Боснии и Герцеговины – до 1992 г.

Символическое значение гимна гораздо важнее его содержания. В геральдике, например, не возникает вопроса, насколько «художественно» или «правдоподобно» то или иное эмблематическое изображение. Те же самые критерии следует применять и к гимнам. Ведь в сегодняшнем мире самой разнообразной светской музыки, звучащей везде и отовсюду, это едва ли не единственный оставшийся канон, утвержденный в том числе и законодательно.

К.В. Душенко

Т.Б. Будаева

ИСТОКИ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ: МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА КУНЬЦЮЙ*

Китайскую музыкальную драму куньцюй нередко называют матерью многих других китайских театральных жанров, в первую очередь, пекинской оперы цзинцзюй. Куньцюй щедро передала им свои сюжеты, музыку, костюмы, грим, танцы.

На фоне многовековой истории китайской культуры неполные два столетия существования пекинской оперы (цзинцзюй) выглядят явлением весьма молодым. Тем не менее за этот непродолжительный срок пекинская опера обрела статус общенационального театрального жанра, который сегодня известен во всем мире и по праву считается неотъемлемой частью традиционной культуры Китая. В действительности пекинская опера не возникла из ниоткуда. Ее рождению предшествовали несколько столетий интенсивного развития различных региональных видов театра, послуживших основой и материалом для становления пекинской оперы. Среди них главенствующее место принадлежит «куньшаньской пьесе, или мелодии», известной как куньцюй.

Корни куньцюй лежат в напеве куньшаньцзян, или сокращенно куньцян, названном так по местности Куньшань близ города Сучжоу (современная провинция Цзянсу). Напев куньцян своим появлением и распространением в конце периода Юань (начало XIV в.) обязан му-

Будаева Т.Б. Истоки пекинской оперы: Музыкальная драма куньцюй // Общество и государство в Китае. – М.: Ин-т востоковедения, 2015. – Т. XLV, ч. 2. – С. 402–409.

зыканту Гу Цзяню, который в своем творчестве соединил местные мелодии с музыкой популярной в то время южной драмы наньси. Качественное изменение напев куньцян претерпел в XVI в., когда певец Вэй Лянфу (1489–1566) в течение 10 лет совместно с другими музыкантами работал над усовершенствованием напева куньцян. В результате родился напев шуймодяо, отличавшийся плавностью, гибкостью и утонченностью мелодического рисунка, подобно воде, которая «стекая, полирует камень».

Первой пьесой, созданной специально под мелодии куньшаньского напева, стало произведение Лян Чэньюя (ок. 1521 – ок. 1594) «Девушка, моющая шелк», написанное в популярной в то время драматургической форме чуаньци. С этого момента драма куньцзюй начала свое триумфальное шествие по стране, со временем обретя статус общенационального театрального жанра. Этому даже не помешал один из главных принципов, который Вэй Лянфу рекомендовал драматургам придерживаться при сочинении пьес. В связи с тоновой природой китайского языка интонационные рисунки уже существующих мелодий и заново сочиняемого для каждой пьесы поэтического текста должны были повторять друг друга, не вступая в противоречие, чтобы слово могло быть пропето без искажений. Разумеется, данная техника на практике не могла быть реализована в полной мере, несмотря на многократную шлифовку авторами стихотворных строк в попытке достичь максимального их соответствия мелодии. Подобные требования к текстам, что были под силу лишь талантливым поэтам, стали своеобразной эстетической планкой, ниже которой нельзя было опускаться, в результате чего именно в этот период были созданы одни из самых ярких творений китайской драматургии. Среди 2500 произведений выдающимися и широко известными до сих пор являются «Пионовая беседка (павильон)» Тан Сяньцзу (1598), «Дворец вечной жизни» Хун Шэна (1688), «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня (1699), «Нефритовая шпилька» Гао Ляня. Поэтому вторая жизнь текстов куньцзюй в других театральных жанрах, в том числе в пекинской опере, стала явлением вполне закономерным. К таким, восходящим к куньцзюй, пьесам относятся в частности «История о белой змее», «Путешествие на Запад», «Осенняя река» (отрывок из «Нефритовой шпильки»). Рафинированность как музыкального, так и поэтического языков драмы куньцзюй привела к тому, что с

конца XIX в. с театральных подмостков ее стала смещать стремительно набиравшая популярность пекинская опера. Не последнюю в этом роль сыграла и особая благосклонность действующего тогда цинского императора Цяньлуна к пекинской опере, в распоряжении которого была самая большая в мировой истории императорская труппа, насчитывавшая 1400 актеров. В начале XX в. в Пекине уже не существовало ни одной профессиональной труппы куницей и жанр сохранился лишь благодаря титаническим усилиям небольшой группы энтузиастов, которые в 20-е годы в г. Сучжоу открыли приют для сирот, передавая им свое мастерство. Из стен приюта вышло около 50 воспитанников, через много лет они смогли возродить этот почти исчезнувший аристократический вид театра. Сегодня в разных городах Китая работают шесть-семь профессиональных трупп.

Драма куницей, считающаяся в театральной истории Китая эталонной, оказала колоссальное влияние на многие региональные виды драм – не только пекинскую, но и сычуаньскую оперу, драмы юэцзюй, хуанмэй си. Исполнители других театров активно заимствовали опыт актеров куницей. Великий актер первой половины XX в. Мэй Ланьфан глубоко изучал искусство куницей, выступая в спектаклях этого жанра. В дальнейшем он перенес в пекинскую оперу и адаптировал многие танцы куницей. На основе системы амплуа куницей, насчитывавшей пять основных типажей (молодые герои шэн, героини дань, «раскрашенные лица» цзин, комики чоу и мужские персонажи среднего и преклонного возраста мо), сформировались четыре базовых амплуа пекинской оперы, где герои шэн и мо были объединены в одну группу. Пекинская опера заимствовала от куницей жесты и походку, яркие костюмы эпохи Мин и красочный грим, принципы лаконичности декораций (стол и стул могут выполнять множество функций в зависимости от сюжета) и сценические условности (плеть, указывающая на масть коня, флаги с различными символическими рисунками, олицетворяющими огонь, воду, колесницу, и т.д.).

В определенный момент зрительские симпатии стали принадлежать исключительно пекинской опере. Причина в том, что со временем изменились вкусы китайских театралов, они хотели чего-то нового. Помимо куницей, пекинская опера вбирала в себя и традиции других региональных видов драмы. В ней появились диалоги, в том числе юмористические, на понятном слушателю разговорном языке,

максимально приближенном к обычной речи. В немалой степени успех пекинской оперы был обеспечен зрелищностью: многочисленные батальные сцены, эффектные акробатические трюки, сальто, сражения на мечах. Все это сопровождалось грохотом ударных инструментов, что было не свойственно изысканной и утонченной драме куньцзюй. Инструментальное сопровождение куньцзюй в камерных домашних представлениях составляла поперечная бамбуковая флейта цюйди и пара ударных губань (на малом барабане баньгу и трещотке-кастаньете пайбань играл один музыкант) для отбивания ритма. В более масштабных постановках добавлялись такие инструменты, как бамбуковая продольная флейта сяо, бамбуковый или тростниковый губной орган шэн, цитра чжэн, четырехструнная грушевидная лютя пипа, плоская круглая лютя юэцинь («лунная гитара»), трехструнная лютя с длинной шейкой саньсянь, а к ударным присоединялись большой и малый гонги (дало, сяоло) и тарелки наобо. Перечисленные инструменты, кроме ударных, по большей части дублируют мелодию флейты, образуя гетерофонный склад музыкальной ткани, что является одной из черт, присущей китайской театральной музыке. В связи с этим флейта считается ведущим инструментом оркестра. В литературе о китайском театре нередко можно встретить упоминания о флейте под названием дицзы или ди – это общий термин для всех типов поперечных бамбуковых флейт, к которым относится и цюйди, или «бамбуковая флейта драмы куньцзюй». Ее бархатный тембр как нельзя лучше подчеркивает мягкий, текучий, спокойный характер музыки южных стилей, ставших колыбелью куньцзюй.

Мелодика пекинской оперы, имеющей в своей основе интонации северных регионов, более активна и нередко звучит быстрее по темпу. В качестве ведущего инструмента оркестрового сопровождения выступает пришедшая с севера двухструнная скрипка цзинху с пронзительным тембром в высоком регистре. Такой тип скрипки был заимствован китайцами у «варварских» северных и северо-западных племен ху (монголов, тюрков, сюнну).

Принципиальное различие между куньцзюй и пекинской оперой заключается в мелодике их музыкального языка, в их напевах. Под термином «напев» подразумевается не одна конкретная мелодия, а целый интонационный комплекс цяндяо, объединенный определенными интонационно-ритмическими характеристиками. Расширяясь,

напев-цяндяо перерастает в обширную интонационную систему шэн-цян. Пьесы сочинялись на заранее известные мелодии, на которые накладывался стихотворный текст. Такой метод композиции – неотъемлемая специфическая особенность музыки китайского традиционного театра. Названия китайских драм нередко связаны с названиями ведущих в них напевов. Например, драмы куницей, банцзы и гаоцян строятся на одноименных системах напевов куница банцзы-цян и гаоцян соответственно, пекинская опера основана на двух напевах – сипи и эрхуан, часто объединяемых в термин «пихуан».

Общее полотно музыкальной ткани спектакля может быть сложено по одному из двух принципов. Первый, свойственный музыке драмы куницей, основан на последовательности многочисленных типовых инструментальных и вокальных «формул-клише» цюйпай. Формулы-клише, подобно напевам, содержат в себе сугубо индивидуальные, хорошо запоминающиеся интонационные, ритмические и тембровые черты. В куницей в большинстве случаев они исполняются флейтой цюйди, хотя также встречаются формулы-клише, где главную партию ведут китайский гобой сона и даже скрипка цзинху.

Второй принцип, присущий пекинской опере, позволяет создавать множество вариантов одного и того же базового напева, видоизменяемого с помощью разного метра и темпа баньши. В пекинской опере все основные напевы сопровождаются скрипкой цзинху. Нередко встречаются небольшие фрагменты, звучащие под аккомпанемент флейты цюйди или гобоя сона. Такие инструментальные или вокальные эпизоды можно легко отличить на слух из-за иной тембровой окраски и, как правило, они являются заимствованными из драмы куницей формулами-клише. Каждая из них имеет определенное название, которое может отражать либо какую-нибудь музыкальную особенность формулы-клише, либо указывать на местность, где она бытовала, либо общий смысл текста песни, от которой она произошла.

Но соответствие названия формулы-клише сценическому содержанию можно наблюдать, как ни странно, далеко не всегда. Интересно сложилась судьба одной из строк стихотворения Лян Цзяньяня о красавице, внешность которой пленила воображение поэта. Его фраза «капля на алых губах» позже стала названием известной мелодии, на которую многие литераторы разных эпох писали стихи. В куницей она стала формулой-клише и исполнялась в сопровождении флейты

цуйди, которая в пекинской опере нередко заменяется гобоем сона, поскольку приобрела мужественно-героический характер и звучит в моменты выхода на сцену императоров, высокопоставленных чиновников и военных персонажей. Также встречаются вокальные варианты этой же формулы-клише в виде песни: в пекинской опере «Ба-ван расстается с наложницей» она звучит унисоном нескольких воинов, олицетворяющих на сцене большое войско, полное мужества и решимости сражаться с врагом. В той же пьесе в предсмертном Плаче главной героини Юй-цзи вновь звучит унаследованная от куньцой флейтовая формула-клише кусянсы («плакать, тоскуя по любимому»), а последний танец наложницы с мечами полностью построен на формуле-клише ешэньчэнь («глубокой ночью»). Она представляет собой нечасто встречающийся пример сочетания солирующей скрипки цзинху с церемониальным барабаном тангу. Данная формула-клише также была заимствована из драмы куньцой, где она появилась как вариант четырех срединных строк песни фэнчуй хэе ша («Как же сильно дует ветер на листья лотоса»). Вся заключительная сцена спектакля, в конце которой наложница Юй-цзи закалывает себя, дабы не быть обузой для любимого и дать ему возможность бежать от врагов, стала одной из самых популярных и широко известных в репертуаре пекинской оперы. Этот же фрагмент используется в мультимедийном произведении современного авангардного китайско-американского композитора Тань Дуня «Врата: Оркестровый Театр IV» («The Gate: Orchestral Theater IV», 1999).

Отношение к куньцой как к истоку современных китайских музыкальных драм подтверждает ту беспрецедентную роль, которую она сыграла в истории китайского театра. Куньцой была внесена в самую первую редакцию «Репрезентативного списка нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО еще в 2001 г., на девять лет раньше пекинской оперы.

С.Г.

Мораг Мартин

**КРАСОТА: РИСУЯ ИСКУССТВЕННОЕ.
КОСМЕТИКА И ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ
ВО ФРАНЦИИ И АНГЛИИ КОНЦА XVIII ВЕКА***

В раннее Новое время туалетная комната дамы и мастерская художника часто были взаимозаменяемы: «краска превращается в румяна, румяна ведут себя как краска». Эта близость была наиболее очевидной в период европейского рококо. В то время женщины обильно использовали косметику, часто состоявшую из тех же компонентов, что были в ходу у художников. Критики обвиняли искусство рококо в том, что оно женственно, чрезмерно накрашено и, таким образом, искажает высокие идеалы мужественной исторической живописи. С 1760-х годов художники-неоклассики избегали избыточной яркости и миловидности рококо, предпочитая более темные, строгие

**Мартин М.* Красота: Рисуя искусственное. Косметика и портретная живопись во Франции и Англии конца XVIII века // Мода и искусство. – Режим доступа:

<https://books.google.ru/books?id=6mGoCgAAQBAJ&pg=PP192&lpg=PP192&dq=%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD+%D0%BC+%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BE%D1%82%D0%B0+%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%8F+%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5&source=bl&ots=Mz7TUwZzKJ&sig=3VCT4JbdSuMDRUpscTzMJnzlojQ&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiK196V5vTLAhUqJpoKHXr7AOIQ6AEIHDA#v=onepage&q=%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%20%D0%BC%20%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BE%D1%82%D0%B0%20%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%8F%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%20%D0%BE%D0%B5&f=false>

цвета. В области портретной живописи, однако, художники не могли полностью игнорировать моду на макияж и соответствующую ему цветовую гамму. Они зависели от заказов, которые делали богатые клиенты, особенно после Французской революции, когда спрос на историческую живопись иссяк. Художник приукрашивал свою модель, чтобы добиться одобрения и покровительства.

Мода на макияж менялась в течение XVIII в. и во Франции, и в Англии: от броской, чрезмерной искусственности при дворе к более естественному, тонкому использованию румян и пудры, практиковавшемуся в 1780-е годы и на протяжении всех революционных лет.

Изучать лица, пытаясь отыскать следы макияжа, – задача не из легких. Что художник хотел отразить в портрете – броские ли румяна или естественную красоту – приходится догадываться. Невзирая на постоянную критику художников и женщин, которые создавали искусственные маски при помощи красок или макияжа, художники по-прежнему воспроизводили женскую красоту, включавшую косметику, вплоть до XIX в. и далее.

В XVIII в. аристократки, особенно француженки, злоупотребляли косметикой. На своем пике, в 1740–1750-е годы, придворная мода с ее нарумяненными щеками в огромных мушках, выбеленной кожей и напудренными париками была нарочито чрезмерной – это был дресскод и способ идентификации, а не воспроизведение естественной красоты. Самые известные примеры этой моды – портреты мадам де Помпадур; изображения менее известных дам отражают универсальность придворной моды для женщин, стремившихся к аристократическому положению во Франции. Этот стиль распространился по Европе, стал господствующим при дворах Британии и Германии.

Мода не была неизменной, легкой игрой. Косметика была необходимым элементом аристократического туалета, но при этом ее все чаще связывали с распущенностью, развратом и обманом. Элита опасалась, что чернь тоже станет употреблять косметику. В то время многие считали, что злоупотребление румянами и гримом опускает аристократов до уровня проституток или, того хуже, актрис. К 1770-м годам буржуа и даже женщины из рабочего класса (и некоторые мужчины) освоили косметику, хотя они использовали другую палитру и иначе наносили макияж.

Возросшее недовольство придворной модой как маркером общества, даже со стороны самих придворных, привело к изменению стандартов женской красоты к 1780-м годам во Франции и немного позже – в Британии. Мария-Антуанетта играла с образом доярки и отказалась от румян. Некоторое время две модные системы сосуществовали, но в конечном счете естественность победила везде, кроме сцены. Косметика не исчезла. Женщины всех сословий продолжали пользоваться румянами, пудрой и красить волосы, стараясь, чтобы это гармонировало с естественной красотой. В конце XVIII и в течение всего XIX в. вызывающе красились лишь куртизанки, актрисы и проститутки.

До конца XVIII в. никто не критиковал косметику, но на протяжении всей европейской истории художественная критика проводила негативные параллели между избыточной краской на холсте и чрезмерным макияжем на лице. Критики осуждали цвет как слишком легкое средство выразительности, которое связывает живопись с макияжем проституток – соблазнительным, женственным и лживым. На протяжении Ренессанса красота женщин и их природный цвет кожи были тесно связаны с красотой в искусстве. Ренессансных художников, слишком щедрых на краски, критики сравнивали с размазанными проститутками. Критик Людовико Дольче даже требовал «воспретить художникам писать красные щеки и коралловые губы, потому что такие разрисованные лица выглядят словно маски».

В конце XVII в. французский критик Роже де Пиль защищал колористов, утверждая, что великое искусство и должно быть искусственным; насыщенность красками делала его правдивым и мастерским, чего не найдешь у тех, кто точно копирует природу. Для де Пиль живопись – это прикрасы и ее цель – некая форма обмана. В своем «Курсе живописи от первооснов» (1708) Пиль утверждал, что «цвет на портретах есть излишнее природы, позволяющее нам познать истинный характер людей». Из-за различия между реальностью и искусством художник должен усиливать цвета, как «Тициан, Рубенс, ван Дейк и Рембрандт... их мастерство изумительно».

Как де Пиль и ренессансные критики до него, комментаторы XVIII в. чувствовали, что способность воспроизвести живую плоть средствами искусства – ключ к гению художника. Точным можно было назвать портрет, который изображал модель как живую, передавая ее характер линией, цветом и композицией. Дидро хотел, чтобы ис-

кусство запечатлеvalo самый прекрасный цвет, «этот любезный румянец невинности, юности, здоровья, скромности, самый цвет ланит молодых девушек».

Мастер исторической живописи Антуан Куапель сетовал, что художники пытаются подражать природе, но терпят неудачу, потому что «видят лишь подделки и личины» в лицах своих моделей. Для многих критиков установленная де Пилем ассоциация искусства и искусственности с использованием женщинами косметики означала, что и художник, и модель поддаются тлетворному влиянию искусственного. Английский критик Энтони Паскуин обвинял Джона Синглтона Копли в том, что тот берет краски прямо с лица разруганной дамы. Портретная живопись рассматривалась как царство художников, потворствующих прихотям богатых и легкомысленных женщин, которые хотят быть изображены в лучшем свете. Томас Кроу утверждает, что это было нападением на неумеренность и манеры элиты, чей дурной вкус, испорченность и чрезмерное использование макияжа угрожали миру искусства так же, как и политике в просвещенном обществе, которое ставило во главу угла заслуги.

На салонах во Франции и в Лондонской королевской академии портреты соперничали с полотнами, принадлежавшими к жанру исторической живописи. Смотреть на портреты стекались толпы представителей «высшего света». Они «глазели на яркие красные и желтые пятна, не забывая делать друг другу комплименты по поводу собственных крикливых нарядов». В конце XVIII в. высокая популярность портретной живописи на французских и британских выставках контрастировала с презрением, которое выказывалось этому жанру как воплощению женского тщеславия. Художники, однако, должны были приспособливаться к запросам света, чтобы привлечь покровителей и добиться внимания на публичных выставках. Чтобы отразить модную красоту на холсте, палитра художника должна была вдохновиться палитрой кокетки.

Искусство Буше следовало за модой – и в живописном стиле, и в злоупотреблении искусственностью. Дидро утверждал, что, когда Буше изображает нагих женщин на лоне природы, он все еще видит «румяна, мушки, помпоны и все вычуры туалета». В портрете мадам де Помпадур за туалетом (1758) Буше обыгрывает связь между художником, накладывающим краску на холст, и кокеткой, накладыва-

вающей макияж на лицо. В то же время он нападает на тщетные попытки женщин достичь красоты, изображенной на холсте.

Портреты Буше в стиле рококо – это искусная и в высокой степени политическая смесь, репрезентирующая господствующую эстетику французского двора до 1770-х годов. Ту же эстетику можно найти в английских изображениях. Английские комментаторы порицали яркую и бьющую в глаза косметику француженок, утверждая, что англичанки или вовсе не красятся, или делают это более умело и тонко. Уильям Каупер допускал, что француженки вынуждены пользоваться косметикой из-за отсутствия природных красок, но британских женщин, более красивых, следует за это осуждать. Портретистам советовали изображать женщин с натуральным мягким цветом лица и румяными щеками.

Критики порицали живописцев, вроде Томаса Гейнсборо, чьи холсты «выглядели как лакированные куклы, а не британские красавицы». Кэролайн Палмер утверждает, что такие художники предпочитали выставлять портреты актрис и куртизанок ради привлечения внимания публики.

Художники и женщины, ими изображаемые, «были вынуждены, с одной стороны, сообразовываться с идеалом красоты, отвергающим искусственность, а с другой – добиваться внимания в мире, где и те и другие в финансовом отношении зависели от своих покровителей». В конечном счете весьма искусственный цвет щек появился в британском искусстве в 1790-х годах, когда французская мода почти совершенно исчезла на континенте.

Когда рококо было вытеснено неоклассицизмом, естественный стиль в одежде и красоте стал чаще встречаться в портретах светских женщин. В конце XVIII – начале XIX в. кремовая кожа с желтыми оттенками сменила палитру с чистым белым и красным. Красный цвет на этих картинах напоминает о стыдливом румянце и о здоровье, а не о макияже. На портрете юной нагой девушки с короткими каштановыми локонами, написанном Пьером Нарсисом Гереном в 1794 г., можно увидеть круглые оранжево-красные щеки, которые хотя и напоминают по цвету портреты рококо, воплощают ее юность и соблазнительную наивность, а не часы, проведенные за туалетным столиком. Художники-неоклассики знали медицинские теории о коже

как оболочке и пытались показать пульсирующие жилки и эмоции под просвечивающей чувствительной кожей.

Но для многих аристократок старые маркеры социального положения и красоты оставались важными, что заставляло художников применять к одному портрету разные эстетические подходы. В написанном Жаком-Луи Давидом портрете графини де Сорси (1790) ее белое муслиновое платье, модное в период Революции, сочетается с легко напудренными волосами и лицом. Несмотря на однотонный серый фон и приглушенные цвета одежды, портрет оживляют ее розовые щеки, губы, пульсирующая в кончиках пальцев кровь, отыскиваемая в красном цвете кресла и пояса. Еще более резкий контраст между одеждой и лицом можно увидеть на портрете баронессы в революционном платье, написанном мастером исторической живописи Франсуа Андре Венсаном (1793). Оба художника потворствовали вкусам своих моделей, которые пытались приспособиться хотя бы на портрете к политизированной революционной моде, сохраняя искусственность моды эпохи Старого порядка. Художники-неоклассики могли отвергать эстетику рококо в своей исторической живописи и в портретах своих друзей и семьи, но не могли полностью игнорировать палитру макияжа, делая светские портреты на заказ.

Герен и Давид продолжали работать в условиях спроса на малиновые щеки и бледную кожу. Другие художники почти полностью удаляли краску с лиц своих моделей, но такая крайность не всегда приветствовалась. Зрители хотели видеть у женщин на портретах розовые лица, которые отражали их представления о женской красоте.

Аллегориям позволялся больший размах эмоций и, соответственно, цвета. «Амура и Психею» Жерара (1798) критиковали за резкую белизну кожи Психеи. Но, по мнению критика, «эти весьма смягченные и почти меланхолические тона приличны деликатному положению». Мраморная бледность стала модной среди светских женщин. Но эта мода продержалась недолго, судя по многочисленным упоминаниям румян в модных журналах того времени.

С.Г.

Питер Брук

В ПОИСКАХ ШЕКСПИРА*

По мнению известного режиссера Питера Брука, Шекспир был генетически наделен исключительной способностью наблюдать, исключительной способностью все впитывать в себя и исключительной способностью все помнить.

Он жил в очень деловом и оживленном городе, каким в то время был Лондон, где было достаточно зайти в бар, чтобы услышать разговоры людей, побывавших в разных частях света. Он впитывал необыкновенное количество различной информации. С генетической точки зрения Шекспир был феноменом, обладавшим поразительной, можно сказать, компьютерной способностью фиксировать и обрабатывать необыкновенно большое и богатое по разнообразию количество впечатлений. Но достаточно ли для понимания Шекспира просто признать, что он обладал блестящей памятью? Нет. Одной способности запоминать впечатления во всем их богатстве, во всей их сложности недостаточно, чтобы стать таким драматургом, как Шекспир. Он обладал еще одним фундаментальным качеством – «творческим даром». Он был поэт, и с этим вряд ли кто будет спорить, в конце концов, он писал поэзию. Однако что же является составляющей поэтического дара? Какова та конкретная почва, из которой произрастает эта очень специфическая штука, называемая «поэзией»? Нужно чувствовать слова? Конечно. Любить литературную экспрессивность?

* Брук П. В поисках Шекспира. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=272321&p=4>

Конечно. Но этого недостаточно. Необходимо отыскать во всем этом нечто фундаментальное.

Фундаментальное заключается в том, что поэт – это человек, как любой другой из нас, с одной только разницей. Разница эта состоит в том, что мы не способны охватить в каждый данный момент свою жизнь в ее целостности. У поэта все по-другому. Абсолютный знак, отличающий поэта, заключается в его способности видеть связи там, где они менее всего очевидны.

Есть все основания полагать, что Шекспир писал пьесы очень быстро. Он был человеком практическим, писавшим для действующего театра, где постоянно шли спектакли; и если сопоставить количество написанного с количеством затраченных на это лет, то станет ясно, что он писал быстро. Нет никаких оснований полагать, что он был одним из тех авторов, которые пишут черновики, прячут их в стол, а через 20 лет достают их, чтобы доработать. Все говорит за то, что черновиков не было; нет свидетельств тому, что были найдены черновики или что были рукописи, оставшиеся не востребованными. Все как раз говорит о противоположном – самые знаменитые пьесы были написаны им в момент высочайшего вдохновения, со страстной потребностью положить на бумагу то, что диктовало ему его воображение.

Для него отправной точкой всегда был сюжет. И вот здесь-то лежит разница между автором газетной публикации, скажем, хорошим журналистом «Моргенпост» и Шекспиром. Если вы описываете историю преступления для газеты, то вы пишете лаконично, затрагивая только один уровень, скользя по поверхности совершенного действия. Шекспир относился с огромным уважением к рассказу истории, но получалось у него совершенно другое. В каждую данную секунду он осознавал не только само действие, но и на бесчисленном количестве уровней отношения, связанные с действием. Поэтому он должен был разработать для себя тот необыкновенный и сложный инструмент, называемый нами «поэзией», с помощью которого в пределах одной строки он мог раскрыть смысл рассказываемого, обнаружить человеческий характер, связанный с этим смыслом, и в то же время найти единственно подходящие слова из 20 тысяч слов английского языка, имеющих в его распоряжении: найти слова, содержащие ре-

зонансы, собирающие воедино разные уровни ассоциаций, наполнявших его.

Есть еще один аспект этого феномена. Пьесы Шекспира не длиннее, чем любая другая обычная пьеса, абзац шекспировского текста примерно равен абзацу какой-нибудь современной газетной статьи. Все дело, однако, заключается в плотности текста. Плотности данного момента. Эта плотность складывается из многих элементов и зависит прежде всего от богатства образов. Но не только. Есть еще и слова, а слова приобретают у него необыкновенную масштабность благодаря тому, что они не являются обозначением лишь «концепции».

Если концепция и является необходимым элементом авторского языка, то все равно она – лишь жалкая частичка того, что язык способен выразить. Концепция – эта та жидкая интеллектуальная каша, перед которой вот уже много веков склоняет чрезвычайно низко голову западная цивилизация. Да, есть концепция, но за ней еще есть «концепция, оплодотворенная образом», а за образом и концепцией еще живет музыка. Музыка речи выражает то, чего нет в концептуальном языке. Музыкой выражается человеческое переживание, которое не может быть упаковано в концепцию. Из нее рождается поэзия, потому что в поэзии существует чрезвычайно тонкое отношение между ритмом, звуком, вибрацией и энергией, которые и сообщают произнесенному слову концепцию, образ и еще мощнейший масштаб, рождающийся звуком, словесной музыкой. Однако даже одно лишь упоминание слова «музыка» может оказаться чрезвычайно опасным и привести к чудовищно ложным истолкованиям. Услышав про музыку речи, актер подумает: «Ах, у меня музыкальный голос, значит, я должен говорить нараспев». Внесем ясность. Слово «музыка» в поэтическом смысле чрезвычайно тонкая вещь, и ритм чрезвычайно тонкая вещь, однако печально, что в театральных школах всего мира все это сводится к набору правил. Актеров учат, что Шекспир писал пентаметром, у пентаметра есть определенный ритм, актеры следуют этому ритму, а в результате возникает сухая, пустая музыка, лишенная каких-либо признаков жизни, содержащейся в словах.

В чем же заключается феномен Шекспира? Шекспир, кажется, написал 37 пьес. Их населяет, должно быть, тысяча персонажей. Это значит, что Шекспир, о жизни которого мы знаем так мало, совершил в своих пьесах нечто уникальное во всей истории литературного

письма. Ему удавалось в каждый конкретный момент вставать на постоянно меняющуюся точку зрения по меньшей мере тысячи персонажей. Поэтому если пытаться свести Шекспира к одной какой-то идее, то потеряешь всякий ориентир. Скажем, нередко объявляют Шекспира фашистом. В самом деле, есть книги, отстаивающие эту точку зрения, и спектакли по «Кориолану», доказывающие, что Шекспир ненавидел людей и был фашистом. Или что он был антисемитом, приводя в доказательство «Венецианского купца». Все эти недальновидные и досадно ложные суждения основаны на том, что в расчет берется какая-то одна сторона пьесы и делается вывод: «Теперь мы понимаем, зачем была написана эта пьеса». Такой подход привел к тому, что все его пьесы якобы имеют сексуальную подоплеку, что все они были написаны для того, чтобы раскрыть с той или другой стороны спрятанные в них сексуальные отношения. Отойдите чуточку в сторону и оглядитесь и вы увидите, что Шекспир умел сочувствовать самым различным взглядам и вставать на самые различные точки зрения, постоянно сталкивая их. Вы убедитесь, что невозможно разгадать точку зрения самого Шекспира, что Шекспир, оставаясь Шекспиром, contained в себе тысячу Шекспиров. Но почему важно нам это понимать?

У театра, куда пришел Шекспир, была волнующая и вибрирующая форма. Елизаветинский театр вызывал такое же волнение, как 30 лет назад фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», открывший тысячу новых возможностей. Основу той новой формы театра составляла платформа, зрительный ряд на ней мог постоянно меняться. Поскольку там декораций не было, то достаточно актеру было сказать: «Мы в лесу», и зрители действительно оказывались в лесу, а когда говорили: «Мы не в лесу», то лес исчезал. Скорость смены кадров при такой технике значительно выше, чем в кино. В кино на экране мы видим полную картину леса, затем она исчезает, и после этого возникает, скажем, картина Берлина, и это два разных образа. Когда же зрительный ряд актер творит словами, все происходит почти одновременно: при слове «лес» в пределах той же строки возникают лес и Берлин, и зрители, и тут же крупный план лица, затем снова лес и снова его нет. В кино такой техники непрерывности смены кадров пока не изобретено.

Во многом такому театру помогало его устройство. Шекспировская платформа представляла конструкцию нескольких уровней. Были нижний и верхний уровни. Надо четко понять, что для Шекспира и его публики, для времени, в котором он жил, с его круговоротом и переменами в сознании людей, когда идеи, возникнув, тут же рушились, ощущение неустойчивости было велико. И такое состояние было благом, ибо оно развило интуитивное чувство, что за всем хаосом таилось понимание, относящееся к другому миропорядку, порядку, не имевшему ничего общего с политическим порядком. Это ощущение присутствует во всех пьесах Шекспира, и, как сказал про него Гордон Крэг сто лет тому назад, если не принимать его мир духов, то лучше сразу сжечь все его творения, ибо они тогда лишаются вообще какого-либо смысла. Шекспировский театр был местом встречи публики и актеров, где каждая секунда жизни прослеживалась с огромным напряжением.

В шекспировских пьесах события видимого масштаба сопровождаются событиями невидимого масштаба, поэтому действие в них разворачивается по горизонтали и вертикали. Поэтому его письмо было таким компактным и плотным. Следует понять очевидную связь между его театром и кино. И не потому, что он мог свободно чередовать большие сцены с маленькими, показывать сцены боя и зрелища. Дело совсем в другом. Удивительно, как кино создало свой очень, очень сложный искусственный язык, понятный всем. Общий план сменяется крупным планом, затем появляется еще что-то, и этот синтаксис с кристальной ясностью доходит до зрителей в любом уголке мира, зрителей любой культуры, любого происхождения и любого уровня образования. Точно такое же происходило в елизаветинском театре с поэзией. Возникала исключительно сложная форма. Вот два человека говорят на бытовом, естественном языке, а через два слова вдруг употребляют выражения, никогда не используемые в нормальном разговоре. Шекспир выбирал странные прилагательные и делал такие ритмические смещения, которые никогда не могли возникнуть в жизни. Или вдруг внутри фраз появлялся философский вопрос, метафизическая загадка, чего не может быть, когда два человека просто болтают.

Это искусственный язык для знатоков. Но для зрителей елизаветинского театра он не представлял никаких трудностей: как язык ки-

но для сегодняшних зрителей, он был естествен, потому что был необходим. В зрительном зале не было интеллектуалов, которые говорили: «О, какой превосходный стиль» или «Что кроется за этим стилем?» Шекспировские пьесы ставились для широкого зрителя, и нет оснований полагать, что эта динамичная структура слов была для него чем-то необычным. Шекспировский опыт был задолго до того, как начали говорить: «Мне нравится театр, потому что мне нравится его искусственность». Понятие «искусственности» вошло в обиход с появлением декораций, грима, иллюзорных эффектов, игры светотени. Только тогда так называемые «поклонники театра» стали говорить: «Мне нравится искусственность сцены». В шекспировское же время когда публика стояла вокруг платформы, где разворачивалось действие, никто не думал о естественности или неестественности, все казалось похожим на жизнь.

Когда Шекспир писал: «Я держу зеркало – мы держим зеркало перед природой», – то это означало, что человек находит свое отражение в реальной жизни. Но это отражение не является ни натуралистичным, ни искусственным. Истинное зеркало жизни никогда не может быть чем-то созданным культурой, никогда не может быть чем-то искусственным, оно просто отражает то, что есть. Театр же показывает не только поверхность зеркала, но и то, что таится за поверхностью, что таится в хитросплетениях социальных отношений людей и какой там скрыт конечный экзистенциальный смысл деятельности, называемой жизнью. Все это сливается воедино и отражается в великом зеркале. Но таким образом показать жизнь в ее целостности – задача невероятно сложная, это требует исключительно спрессованной формы. Материал жизни настолько плотен, что он требует самых разнообразных средств, которыми располагает язык. Такими средствами владеет только поэзия. Поэзия насыщенности содержания, поэзия как язык, заряженный напряженностью.

Сегодня, чтобы поставить Шекспира, надо помочь публике увидеть и услышать глазами и ушами нашего настоящего. То, на что мы смотрим, должно казаться естественным сегодня. «Казаться естественным» означает не подвергать сомнению то, что мы видим. Актер говорит и берет стакан воды, и это естественно, и в этот же самый момент он пользуется поэтическим языком, он употребляет сложные обороты речи, и это тоже должно казаться естественным, и если еще

при этом он совершает странное движение, то и это будет естественным. Одним словом, проблема заключается в том, чтобы привести материал в соответствие с настоящим моментом, с тем моментом, когда зрители сидят в зале.

Но тут-то и таится ловушка. «Настоящее» и «современное» – не одно и то же. Режиссер может взять любую пьесу Шекспира и сделать ее современной очень простым, грубым способом. Например, можно заставить ездить актеров на мотоциклах с автоматами в руках, можно заставить их испражняться на сцене. Есть сотни способов добиться узнаваемости настоящего. Как режиссер вы свободны, но эта свобода столкнет вас неизбежно с трудным и мучительным вопросом. Он будет обязывать вас быть крайне уважительным, чутким и открытым к тексту. Исследуя его, вы должны спросить самого себя: откликаются ли в вашей душе все его уровни, богатые, содержательные и значимые. Живо ли все это сегодня, как и прежде. Или вы решили не замечать эти недра, они не интересны вам, вы к ним безразличны. Вы вольны делать, что хотите, но нельзя не замечать пропасти, отделяющей грубое осовременивание текста от тех содержательных возможностей, которыми вы пренебрегаете. А поскольку такое содержательное богатство в театре вещь весьма редкая, надо понимать, что вы многим рискуете, надо задуматься, стоит ли этим рисковать.

Подведем итог. Статья во вчерашней газете имеет лишь одну плоскость, и ее поверхность быстро тускнеет. У Шекспира каждая строчка – атом. Энергия, которую она высвобождает, бесконечна. В случае если нам удастся расщепить ее.

С.Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

А.Е. Махов

HORTUS DAEMONUM. СЛОВАРЬ ИНФЕРНАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ*

Сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, доктор филологических наук Александр Евгеньевич Махов выпустил новое издание своего словаря «Сад демонов», которое любители демонологии впервые прочли в 1998 г. Автор-составитель А. Махов определяет в кратком предисловии принцип создания словаря. Это христианские предания о дьяволе, начиная от иудаистской ветхозаветной традиции и до творений сочувствовавших легенде о дьяволе писателей Джона Мильтона (1608–1674) и Фридриха Клопштока (1724–1803).

Слово «инфернальный», пишет А. Махов, произошло от латинского «inferno», т.е. «ад». Махов объясняет, что в его словаре слово «инфернальный» имеет более широкий смысл. Преступный ангел был низвергнут из эфира и попал то ли в ад, то ли на Землю. В статье «Места обитания демонов» читаем, что во «Втором соборном послании Святого Апостола Петра» говорится, что согрешивших ангелов Бог «связал узами адского мрака». Но в «Евангелии от Иоанна» демон рисуется как «князь мира сего».

В словаре А. Махова читатель найдет массу интереснейших сведений. В статье «Обличья дьявола» рассказывается об умении демо-

* *Махов А.Е. Hortus daemonum: Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. – М.: Интрада, 2014. – 320 с.*

нов перевоплощаться в различные персонажи: в красивую девушку, в богатого купца, в Деву Марию или даже в самого Иисуса Христа.

Статья «Шабаш» описывает собрание ведьм под председательством дьявола. Обычно оно совершается в ночь со среды на четверг, либо с пятницы на субботу. А Вальпургиева ночь на горе Броккен проводилась в ночь с 30 апреля на 1 мая, причем количество приглашенных насчитывалось то ли тысячами, то ли несколькими персонажами. О начале шабаша ведьм люди якобы узнавали по особому ощущению в своем теле. На шабаше у ведьм и у ведьмаков, да и у самого дьявола имелись черные свечи. Присутствующие должны были целовать дьявола в зад, но у него иногда было два лица – сверху и снизу. Еда на шабаше часто была обычной, а иногда пожирали трупы детей. Танцевали на шабаше парами, но не лицом к лицу, как люди, а спиной к спине.

В статье «Сатана» рассказывается, что это одно из имен и ликов дьявола.

В аннотации к словарю «Hortus daemonum» говорится, что в нем имеется много занимательных историй и анекдотов из средневековых и ренессансных источников, а текст сопровождают более ста иллюстраций.

Шестнадцать страниц вклейки имеются только в реферируемом издании, в предыдущих их не было. Это снимки картин, фресок, т.е. росписей стен водяными красками, а также цветных стекол в окнах и дверях монастырей. Демонстрируются и снимки композиций, выполненных из стекла. Всего на вклейке более 30 иллюстраций, и они цветные, а в тексте все иллюстрации черно-белые. На вклейке сюжеты снимков начинаются с работ 1260 г.

Словарь «Hortus daemonum» снабжен обширной библиографией. Это цитируемая и дополнительная литература (с. 276–291), указатель имен и понятий (с. 292–305), указатель цитат из Священного Писания и других библейских текстов (с. 306–310), а также список иллюстраций (с. 311–316).

И.Л. Галинская

АНТИЧНОСТЬ*

В описаниях 200 книг в русскоязычном журнале «The Prime Russian Magazine» раздел «Античность» представляют аннотации ниже следующих книг.

Михаил Гаспаров. «Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре». Аннотация, составленная С. Князевым, сообщает, что этот выдающийся труд отечественного филолога-классика, видимо, написан для школьников. В своей книге М. Гаспаров показывает, что политика, быт, военное искусство, философия, театр, поэзия находились в те времена в неразрывной связи друг с другом. В книге кое-что сказано и о древнегреческой мифологии.

Роберт Грейвс. «Мифы древней Греции». Британский прозаик и поэт рассказал в 1955 г. о 171 древнегреческом мифе и каждому дал свой комментарий. По мнению многих исследователей, книга Р. Грейвса – это самая лучшая из книг, излагающих древние мифы. Согласно Грейвсу, его метод заключался в объединении в одно целое разрозненных элементов каждого из мифов, дополняя их малоизвестными вариантами, что помогает прояснить смысл. Книга Р. Грейвса является не просто научно-популярным чтением, а скорее – учебником по ряду гуманитарных дисциплин.

Алексей Лосев. «История античной эстетики». Советский историк, философ и переводчик трудов Платона и др. понимает под термином «эстетика» и философию, и мифологию, и бытописание. В частности, он подробно разбирает античный принцип рабства. Он называет античную эстетику «золотым веком» в истории мирового искусства.

* Античность // The Prime Russian Magazine. 200 книг по существу. – Praha, 2015. – № 4(31). – С. 40–43.

Освальд Шпенглер. *«Закат Европы»*. Немецкий философ, историк, представитель «философии жизни» в главном своем сочинении, двухтомнике о коллективной душе Европы, вышедшем в 1918 г., противопоставил здоровую античную душу загнивающей и умирающей душе Европы. О. Шпенглер считал, что древнегреческую лирику в начале XX столетия никто не понимает и никто не осознает, что значила поэзия для людей античного мира. Книга «Закат Европы» была написана под непосредственным впечатлением от Первой мировой войны.

Мишель Фуко. *«Герменевтика субъекта»*. Французский философ, историк культуры и науки, представитель философии структурализма Мишель Поль Фуко рассматривает в своем курсе лекций в 1982 г. проблемы античной культуры. Он считает ее примером «заботы о себе», поскольку подразумевает не только преобразование и утверждение личности, но и жесткое самоограничение вплоть до христианского аскетизма.

Карл Кереньи. *«Дионис. Пробраз неиссякаемой жизни»*. Швейцарский филолог-эллинист, специалист по древнегреческому языку и литературе, знаток древней мифологии в последней своей монографии (1969) оправдывает бога Диониса (у римлян – Вакх), которого Фридрих Ницше, тогда профессор классической филологии Базельского университета, называл эксцентричным богом, отвечающим за все оргиастические буйства, за все вакханалии. К. Кереньи отметил, что именно так называют бога Диониса те, кто сами имеют отношение к подобным пристрастиям, вакханалиям. Согласно книге Кереньи бог Дионис является «спокойным и могучим элементом вегетативной, растительной жизни» (с. 42). И это значительно более существенно, чем разговоры о пьянках и коллективных оргиях. Автор аннотации Н. Бабинцева пишет, что концепция Карла Кереньи так же связана с интеллектуальной модой на экзистенциализм, как ницшеанская теория – с романтическим неистовством его времени.

Укажем, что перечисленные выше работы иностранных специалистов имеются в русских переводах.

И.Г.

А.Е. Махов

ЭМБЛЕМАТИКА. МАКРОКОСМ*

Реферируемая работа состоит из двух частей: «Феномен книжной эмблемы» и «Emblemata». Миланский юрист и гуманист Андреа Альчиато в 1531 г. выпустил сборник «Книга эмблем» в типографии Генриха Штейнера в Аугсбурге. Эмблема представляет собой единство краткой надписи (inscription), стихотворного текста или эпитагмы (subscription) и визуального изображения (picture), причем последнее помещается между надписью и текстом. Слово «эмблема» Андреа Альчиато взял из греческого языка, где оно означает накладное украшение (на сосуде), инкрустацию. Сборник Альчиато «Книга эмблем» включает 104 латинские эпитагмы и 97 ксилографий. В середине XVI в. «Книга эмблем» Андреа Альчиато была переведена и переиздана в Париже. Каждая эмблема в ней помещена на отдельной странице, причем порядок размещения элементов стал типичным для эмблематических книг: «страницу, после колонтитула, открывает inscription, под которой размещена picture; завершает страницу subscription – эпитагма» (с. 10).

А.Е. Махов излагает историю распространения в Европе эмблематических книг в XVI–XVIII вв. «Две наиболее важные тематические разновидности эмблематики, получившие развитие в XVII столетии, – это эмблематика сакральная и политическая» (с. 14). Отличие эмблемы от девиза состоит в том, что последний представляет собой только личную эмблему. Культура девиза начала интенсивно развиваться в Европе еще в XIV столетии.

* *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. – М.: Intrad, 2014. – 600 с.

Говоря о структуре и сущности эмблемы, А.Е. Махов показывает, что таковая воплощает в себе «союз слова и образа, слова и вещи» (с. 26). Изображение без слов может быть великолепным, но «неизбежно остается “темным”, – а именно подверженным многочисленным противоречивым толкованиям» (с. 36). Короче, «слово» поясняет «образ». Древнеримский оратор и теоретик ораторского искусства Квинтилиан (ок. 35 – ок. 96) разделял речь на «слова» (означающее) и «вещи» (означаемое). Андреа Альчиато делает из этого определения исключение: «И вещи иногда нечто означают» (с. 39). Данная мысль, пишет А.Е. Махов, ведет к пониманию сущности эмблемы, хотя в некоторых книгах изображение не дается, поскольку мы можем познать вещь и словесными путями. Эмблема – это «герменевтический инструмент», ибо она толкует мир при помощи и текста, и образа. Французский философ-гуманист Мишель де Монтень (1533–1592) сравнивал огромный мир с зеркалом и с книгой.

Эмблематика вобрала в себя средневековое учение о значении вещей, полагает автор реферируемой монографии, поскольку приятие мира при помощи эмблемы имеется не только у самих эмблемистов, но и у многих простых людей той эпохи, «которые мыслили эмблематично» (с. 54). Эмблематика содержит живой образ природы, а также образ человека. «Вещи» природы нас учат, как одушевленные, так и неодушевленные. «Вещи» одушевленные – это живой мир природы.

Эмблематика унаследовала традицию античной «естественной истории». Автор монографии описывает совокупность вошедших в эмблематику звериных свойств, взятых из средневекового бестиария, и приводит примеры религиозного толкования некоторых из них. Так, волк не может повернуть назад шею, а способен поворачиваться лишь всем телом. Религиозное толкование этого свойства животного означает неспособность к раскаянию.

Вообще мотив зверя-учителя постоянно присутствует в эмблематике. Например, петух учит людей бодрствовать (с. 65). В средневековой бестиарии олень и пантера имеют позитивную семантику. Олень являлся символом Христа и символом души, стремящейся к Христу. «Пантера, издающая благоуханный запах, есть символ благоухания самого Иисуса» (с. 70). Эмблема, призванная учить, одновременно должна убеждать в любви к чадам: мать дельфина умирает, когда ее детеныш пойман (с. 73). Мир вообще страшен и опасен, ибо

в нем смешаны противоречивые и противоположные начала. В Илиаде, например, описаны урны «добра и зла».

Единственный адресат эмблематики – это человек. Она приписывает человеку героическое поведение в странном и парадоксальном мире. Но героизм отнюдь не приветствуется, отчего героика в эмблемах часто заменяется прагматикой (с. 79). Приветствуются не стойкость и непреклонность, а гибкость, проявляющаяся в сочетании противоположных качеств. Сильный должен быть и хитрым, и осторожным. Так, властителю следует уподобиться льву и лисе: лев силен и могуч, а лиса ловка и лукава; побеждает тот, кто терпит, ибо сильный должен быть одновременно и хитрым, и осторожным (с. 79).

Поэтика эмблемы состоит в том, что она является художественным произведением, сочетающим текст с изображением. Иногда в эмблеме присутствует и «молчащая музыка», т.е. ноты. Элементы эмблемы предполагают полную согласованность текста и образа, хотя бывают случаи, когда такая согласованность затемнена и затруднена. Смысловая несогласованность может возникать, когда «образ» (*pictura*) не всегда представляет «вещь», данную в тексте (с. 92). Смысл эмблемы часто имеет характер неожиданности. В одной из эмблем крестьянин подобрал замерзавшего змея и отогрел его, но тот отплатил ему смертельным укусом. Здесь виновен не змей, а крестьянин с его неразборчивым милосердием (с. 102). Тот же эффект имеется в эмблеме «И в море есть пламя», когда рыба мурена, высушенная горячим воздухом, не может более нырять вглубь. В тексте говорится, что влюбленному человеку «море не погасит горячий жар любви» (с. 106). Показав пути трансформации средневековых мотивов в эмблематике, А.Е. Махов приходит к выводу, что «средневековая картинка превращается в назидательный рассказ» (с. 125).

Вторая часть реферируемой монографии имеет название «Emblemata» (т.е. эмблематика). В ней приведены 500 эмблем, взятых из эмблематических книг, которые 28 авторов создали в XVI–XVIII вв. «Библиография использованных книг эмблем» прилагается (с. 556–559). Напоследок приведем содержание трех эмблем, принадлежащих Андреа Альчиато и взятых из его «Книги эмблем».

Эмблема № 272. *Inscriptio:* «Грешит один, наказан другой». На картинке (*picture*) изображена собака, которая кусает камень, а не того, кто этот камень бросил. Текст *subscriptio* гласит: «Щенок хватает

камень, чтобы донимать его укусами, а бросившему камень не причиняет ответного вреда», т.е. грешит один, а наказан другой. «Многие позволяют ускользнуть истинным врагам и хватают зубами тех, кто не отягощен никакой виной» (с. 355). Комментируя латинское название эмблемы «*Alius peccat, alius plectitur*», А.Е. Махов приводит примененную Эразмом Роттердамским (1469–1536) пословицу «Собака, злящаяся на камень» и объясняет, что слова «*peccat – plectitur*» – это стилистическая фигура параномазии, заключающаяся в каламбурном сближении различных по смыслу слов. Например: «Он не глух, а глуп»¹.

Эмблема № 299. *Inscriptio* гласит: «За труды – вечная слава». Изображены дерево, воробей, его птенцы и дракон, лезущий на дерево. *Subscriptio* в переводе звучит так: «Воробей доверил свою родню ветвям платана, и это было бы правильно, если бы их не увидел свирепый дракон. И всех птенцов, и их несчастную мать поглотил тот, кто стал каменным, достойный подобной смерти. Если Калхас не лжет, таковы свидетельства долгого труда, слава которого вечна» (с. 377).

А.Е. Махов объясняет, что в основе эмблемы лежит текст «Илиады» о драконе, сожравшем восемь воробьиных птенцов и их мать. Дракон был превращен Зевсом в камень. Прорицатель Калхас истолковал это как знамение о том, что Троянская война продлится девять лет. Алькиат делает по этому поводу искусную амфиболию²: «определение дракона “*saxeus*” (каменный) можно понимать и в переносном смысле (жестокосердный), и в буквальном, поскольку дракон действительно стал каменным.

Эмблема № 336. *Inscriptio* сообщает: «Государь, защищающий своих подданных от несчастья». На картинке море и якорь, за который уцепился хвостом дельфин. Перевод *subscriptio* таков: «Всякий раз, когда братья титанов волнуют водную гладь, брошенный якорь поможет несчастным мореплавателям. Дельфин, заботливый к людям, обвивает якорь хвостом, чтобы он мог прочнее закрепиться на дне.

¹ Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1980. – С. 383.

² Амфиболия, т.е. двусмысленность, синтаксическая фигура речи, допускающая различные истолкования.

Весьма подобает носить этот знак государям, помнящим, что для народа государь – как якорь для мореплавателей» (с. 406).

Комментарий А.Е. Махова занимает три страницы с иллюстрациями (с. 406–408). Автор объясняет, что мотив дельфина, обвивающего хвостом якорь, был известен еще в античную эпоху по римским монетам. Дельфин воспринимался как помощник людей, а в христианскую эпоху он был символом Христа Спасителя.

Монография А.Е. Махова «Эмблематика. Макрокосм» снабжена несколькими указателями. Помимо упомянутой нами уже «Библиографии использованных книг эмблем», приводятся: «Источники и исследования, использованные в комментариях», «Указатель надписей и девизов», «Предметно-именной указатель», «Указатель ссылок на Библейские книги» (с. 559–596).

Оканчивается книга латинским девизом «*Nihil perfectum*», свидетельствующим о скромности автора этого великолепного издания.

И.Л. Галинская

ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

В.Н. Волков

ПАТРИОТ И ГЕРОЙ В ДИСКУРСЕ ЖЕРТВЕННОСТИ И СМЕРТИ*

Патриотизм – это разновидность любви, которая обычно описывается с помощью терминов родства и места жительства: «родина», «отчизна», «отечество» и т.д. Речь идет о естественных связях человека, в отношении которых его выбор не может быть свободен. Тем самым национальность уподобляется цвету кожи, полу, родословной или эпохи, в которую довелось родиться, т.е. всему тому, что не дано изменить.

Французская революция сделала подданных гражданами. Государства стали ответственны перед значительной группой лиц, выражавших определенные требования, которые в XIX столетии вылились в программу либерализма. Она состояла из трех основных элементов: избирательное право, перераспределение благ и национализм. Национализм заключался в воспитании патриотического чувства привязанности к своему государству, что достигалось систематической деятельностью двух институтов: начальных школ (а их посещение стало обязательным к середине XX в.) и службы в армии (которая даже в мирное время стала нормой в большинстве стран, по меньшей мере для мужчин). Повсеместное распространение получили также коллективные националистические ритуалы.

Понятие национальных интересов обычно используется как норма отношений между государствами и внутри государств. Государст-

* Волков В.Н. Патриот и герой в дискурсе жертвенности и смерти // Культура и цивилизация. – Ногинск, 2015. – № 1–2. – С. 9–29.

венный разум подразумевает наличие своекорыстия, властолюбия, стремления к господству. Однако для большинства людей национальная принадлежность не содержит корыстного интереса. Именно поэтому «нация» может требовать от своих граждан жертв. Идея жертвенности всегда связывается мировыми религиями с идеей чистоты, и даже официальный атеизм государства эти идеи усиленно эксплуатирует.

В войнах XX в. было убито и искалечено наибольшее число людей по сравнению со всей предшествующей историей. Была достигнута беспрецедентная готовность «отдать жизнь за Родину». Национальные интересы скрывают горы трупов, принесенных на алтарь государства. Таков результат отождествления нации с интересами государственного аппарата. Патриотизм очень часто подменяют любовью к государству – этатизмом, который абсолютизирует роль государства и предполагает практически полное подчинение интересов личностей и групп его интересам. Патриотизм не в состоянии понять эти парадоксы, ибо патриотическое сознание непроницаемо для доводов разума. Патриот всегда готов пострадать и / или отдать жизнь за Родину, Отечество, Отчизну, вождя, народ, страну, государство, поскольку считается, что существование нации зависит от преданности ее членов. Логос войны возвышен, потому что он обнаруживает в человеке большее, чем его индивидуальное существование – превосходящую его индивидуальное существование основу самоидентификации.

Если выживание или безопасность нации оказывается под угрозой, это даже к лучшему, поскольку связь между каждодневными делами каждого и вечным существованием нации становится особенно явной.

Родину человек не выбирает, он всегда оказывается в уже «сделанном», «готовом» мире. И, по большому счету, нет никакой особой выделенности у той общности, которая порождает его на свет. Она существует наряду с другими, сочиняя мифы о своей значительности и великости, несмотря на то что, как и остальные, состоит из самых разных людей.

Преследуя свои цели, государства, нещадно эксплуатируя идею патриотизма, всегда создавали и создают меняющийся образ врага.

И когда государство готовится к убийству людей или начинает убивать, то оно называет себя Родиной, Отчиной, Отечеством.

Любое государство выстраивает определенный милитаристский дискурс, мифологизируя «священную обязанность умереть» и «священный долг погибнуть». Если, например, государство навязывает молодому человеку всеобщую воинскую повинность или участие в агрессии против соседнего государства, то одновременно оно включает его в определенную смысловую и моральную «языковую игру». Выполнение «священного» или «интернационального долга» подразумевает, что «защита Родины – священный долг каждого гражданина»; «служба в армии – почетная обязанность»; «Родина посылает своих сыновей на боевой / ратный подвиг»; «Родина-мать зовет» и т.д. Кроме того, что этот язык уничтожает сами основы перевода естественного материала чувства в его культурное состояние, он еще и пронизывает все человеческие чувства, мысли, состояния слащавым, скрывающим морализаторством: «родная армия, прокуратура, полиция» и др. И никто не осмеливается назвать вещи своими именами, его тут же душат требованиями доверия, любви, единения, патриотизма. А любую попытку противостоять этому воспринимают как оскорбление святынь. В этом случае слова используются для прикрытия, искажения реальности и нежелания ее знать.

Вырисовывается довольно неприглядная философия, в которой государство все, человек – ничто. Государство определяет врага, цели, направления удара. «Пушечное мясо всегда будет выполнять приказ. Жертвы не только неизбежны – они необходимы, запланированы, они должны быть, ибо это принцип существования государства как такового. Чем больше жертв, тем больше гордость за «своих», тем больше ненависть к «чужим», «не нашим». Уничтожать нужно не только чужих, врагов, противника, но время от времени и своих, чтобы другие «свои» боялись, чтобы обеспечить беспрекословное повиновение.

При присвоении прав вещать от имени Родины подразумевается, что государство или те люди, которые действуют от имени государства, неизменно и несомненно действуют в интересах народа, граждан, общества. При этом государство совершает в отношении своего народа и своих граждан страшные преступления, но никогда не несет за свои деяния никакой ответственности. То есть можно сказать, что

если в стране нет правового государства и гражданского общества, то в ней все возможно.

Проблема российского общества в том, что в результате выстраивания «вертикали власти» политическая жизнь, структуры гражданского общества, не успев сформироваться, практически исчезли. Поэтому в России так много государственников и нет традиции свободного отвлеченного мышления, здесь почти нет людей, из которых и состоит свободное гражданское общество.

Россия – неотъемлемая часть европейской цивилизации, а россияне часто мыслят ее как нечто замкнутое. Отсюда и эти возмущения по поводу того, что кто-то из россиян живет не в России. Отсюда и страшная агрессивность «русофилов», тех, кто хотел бы воссоздать нити русской культурной традиции, «русский мир». Озаренный светом абсолютной божественной истины, «традиционалист» стремится оказать благодеяние, превозносит власть русской идеи, империи, православия, духовности, святости, несущих свет истины непосвященным, что в реальности трансформируется в различные формы агрессии – от борьбы с инакомыслием внутри станы до военных действий в сопредельных странах.

Известно, что чем менее цивилизованной является страна, тем больше в ней почвы для героизма. Героизм – бледный заменитель настоящей жизни, истинно человеческого существования. Героизм часто прикрывает чью-то расхлябанность, разгильдяйство, некомпетентность, преступность. Когда говорят о героизме, часто смешивают совершенно разные позиции, разные моральные установки. Героизм уместен и необходим, когда нужно защищать свой дом от бандитов. Но у государства, чьи установки могут меняться радикально, иногда на прямо противоположные, священный долг, патриотизм – лозунги, за которыми скрываются шкурные интересы чиновников. На территории, где реализуется принцип «государство – все, человек – ничто», заведомо невозможен подвиг, так как раб не имеет выбора.

Логика войны предполагает раскол человечества на своих и чужих. Однако современное постиндустриальное общество характеризуется социальным молекуляризмом, который, с одной стороны, поддерживает и возвышает индивидуальность человека, а с другой – сохраняет и укрепляет социальность как жизненный мир человека, включающий в себя других людей. Основные трансформации совре-

менного стиля мышления связаны с идеей многозначности эволюционных векторов и в силу этого характеризуются программным отказом от самой идеи бинарных оппозиций. В постиндустриальную эпоху акцент делается на самовыражении и самоутверждении, на собственной значимости, а культурные смыслы и ценности переводятся в индивидуальные способы осмысления личностного существования.

Т.А. Фетисова

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Л.С. Емельянова

РАЗВИТИЕ СИМВОЛИКИ РАННЕХРИСТИАНСКИХ ХРАМОВ*

Время возникновения первого христианского храма определить невозможно. В ранних трудах часто встречается мысль, что храмов у христиан нет и быть не должно. Наиболее последовательно эта идея проводится в «Октавии» Марка Минунция Феликса (конец II – начало III в.), построенном как беседа язычника и христианина, в которой рассматриваются все наиболее важные вопросы, касающиеся христианского учения и церкви, в том числе и проблема храмов у христиан. Язычник спрашивает: «...для чего же они (христиане. – С.Г.) всячески стараются скрывать и делать тайною для других то, что они почитают, когда похвальные дела совершаются обыкновенно открыто, и скрываются только дела преступные? Почему они не имеют никаких жертвенников, ни общепринятых изображений?»

Христианин отвечает: «Думаете ли вы, что мы скрываем предмет нашего богопочитания, если не имеем ни храмов, ни жертвенников? Какое изображение Бога я сделаю, когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть образ Божий. Какой храм ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? И если я, человек, люблю жить просторно, то как заключу в одном небольшом здании столь великое существо? Не лучше ли содержать Его в нашем уме, святить Его в глубине нашего сердца. Стану ли я приносить Господу жертвы и дары, которые Он произвел для моей же

* Емельянова Л.С. Развитие символики раннехристианских храмов. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/emelianova1.htm>

пользы, чтобы повергать Ему Его собственный дар. Это было бы не благодарно, напротив угодная Ему жертва – доброе сердце, чистый ум и не запятнанная совесть».

В трудах языческих философов также проводится мысль о том, что у христиан нет храмов.

Но уже в III в. Порфирий (232–304) говорит: «Да и христиане, подражая устройству храмов, сооружают огромные дома, и, сходясь в них, молятся, хотя никто не мешает им делать это у себя дома – Господь ведь очевидно всюду слышит».

В «Постановлениях святых апостолов через Климента епископа римского преданных», памятнике III – начала IV в., среди прочих указаний епископу встречаются конкретные требования к храму. «Когда же соберешь церковь Божию, то как бы кормчий великого корабля, со всем знанием приказывай, составляй собрания, повелевая диаконам как бы матросам, чтобы назначили места братьям, как бы пловцам... Прежде всего, здание да будет продолговато, обращено на восток, с притворами по обеим сторонам к востоку, подобное кораблю. В середине да будет поставлен престол епископа, а по обеим сторонам его пусть сидит пресвитерство, и стоят проворные и легко одетые диаконы, ибо они уподобляются матросам и надсмотрщикам над гребцами по бокам корабля... В середине же чтец, став на некотором возвышении... затем пресвитеры поодиночке, а не все вдруг, пусть увещевают народ, а после всех их – епископ, который подобен кормчему. А привратники пусть стоят при входах мужчин, охраняя их, диакониссы же при входах женщин, – наподобие тех, кои принимают пловцов на корабль; ибо и в скинии свидения и в храме Божиим сохранялся тот же чин и порядок... Если же кто окажется сидящим не на своем месте, то да будет укорен диаконом и сведен на подобающее ему место, ибо церковь подобна не только кораблю, но и овчарне. Как пастухи каждое безсловесное, разумею козлиц и овец, размещают по роду и возрасту».

Оплат Милевитский (IV в.) замечает, что в то время в одном Риме было уже сорок христианских базилик. До нашего времени также сохранились остатки храмов III в., из них наиболее известен храм в Дурра-Европос (231). Это типичный римский дом, приспособленный для христианского богослужения. Внешне он не отличается от обычных жилищ. Внутри, в центре его располагался небольшой дворик, на

южной стороне находилась главная комната с возвышением, использовавшаяся для совершения богослужений, совместных трапез, а также – школы для оглашенных. Баптистерий занимал комнату в северо-западном углу. Это единственное помещение, в котором сохранились росписи.

Нет сомнений, что у христиан были храмы еще в первые века их существования. Но следует иметь в виду, что до 313 г. Церковь существовала полулегально, периоды спокойствия сменялись периодами гонений. В такой ситуации необходимо было для Церкви усилить меры предосторожности и оградить себя от всякой случайности, которая неожиданно могла бы погубить целую общину. Известно, что христиане выработали не только изобразительную систему символов, но целый символический язык, непонятный для непосвященных и используемый как в криптографии, так и в устном общении.

Символика была необходимой частью зарождающейся христианской культуры. Новое искусство было порождено духовным движением и потому стремилось говорить не чувствам, а духу. Этот принцип использовался Иисусом Христом в притчах евангельской проповеди.

Символические образы церкви встречаются уже в самых первых памятниках христианской литературы, например в «Апостольских постановлениях». Церковь в них трактуется исключительно как общество верующих.

В первые века христиане осознанно не концентрируют свое внимание на культовых сооружениях. Храм был для них домом молитвы или домом собраний (*domus ecclesia*). Название же храм (*temple*) по отношению к христианским сооружениям до IV в. не использовалось (единственный раз, в Эдесской хронике в 202 г.). Впрочем, на этом различия с языческим храмом не заканчиваются. У язычников храм, как правило, ассоциировался с домом бога. Верующие туда не допускались, церемонии проходили на открытом воздухе. Вход в языческие храмы был платным.

В Новом Завете нет указаний на архитектурные формы домов молитвы, и христиане создавали их исходя из своих потребностей и возможностей. В большинстве случаев сначала возникала архитектурная форма, а потом она получала символическое обоснование.

Новый этап в жизни церкви начинается после издания императором Константином Миланского эдикта в 313 г., по которому христианство получило равные права с языческими культами.

Новое положение церкви способствовало изменению характера христианской культуры в целом. Несколько изменилось отношение к изобразительному искусству. В первые века оно было подчеркнуто строгим. Татиан (II в.) считал, что искусство бессильно выразить Божество: «Ибо человека нужно почитать по-человечески, но бояться должно только Бога, Которого нельзя видеть человеческими глазами и выразить никаким искусством».

В III в. большинство Отцов Церкви разделяли взгляды апологетов на искусство. Самым нетерпимым и ревностным можно признать Тертуллиана (155–235), утверждающего, что «основой идолопоклонства является всякое искусство, создающее каким-либо образом идолов. Всякую форму или “формулу” необходимо считать идолом». А также: «для нас не имеет значения какова форма, так как мы почитаем бесформенные изображения». Аналогичные мысли проводились Киприаном в его сочинении «О суете идолов».

Намечающиеся перемены в отношении к искусству нашли выражение в трудах Климента Александрийского. Он также осуждает идолопоклонство и попытки изобразить Бога в плотском образе. «Законодатель хотел возвысить наши умы в содержательные области, а не останавливать их на материи...» Однако негативное отношение касается только объектов поклонения. Искусство же вообще не вызывает у него неприятия, как у Тертуллиана. «Пусть прославляется искусство, но да не вводит оно человека в заблуждение, будто бы оно само является истиной». Августин Иппонский (IV–V вв.), признавал искусство благом, если оно служит украшению церквей.

Уже в IV в. внимание христиан начинает концентрироваться на внешнем виде храмов. После того как у церкви отпала необходимость подчеркивать свое несходство с язычниками, отношение к искусству сильно меняется. В.В. Бычков отмечает: «Христианам необходимо было на первом этапе отказаться от античного культового эстетизма, чтобы затем, наполнив все его компоненты новыми значениями, осознать их уже как свои и обосновать их культовую необходимость».

Большое значение начинает играть внешний вид храмов. Красота храма преподносится апологетами как доказательство величия Божия, она может и должна служить для обращения язычников.

Внимание к внешней пышности культа было характерно для языческих и мистериальных культов Римской империи, такой подход становится типичным и для нового периода в развитии христианской церкви. У произведений христианского искусства (в первую очередь архитектуры) появляется новая функция – репрезентативная. При Константине воздвигаются грандиозные храмы – базилика Святого Иоанна (Латеранская) и церковь Святого Петра в Риме, церковь Рождества в Вифлееме, церковь Гроба Господня в Иерусалиме, храмы Святой Софии и Святых апостолов в Константинополе – вот далеко не полный список наиболее известных и значительных храмов того времени.

Символические образы, первоначально относившиеся к обществу верующих, начинают переноситься на здания собраний христиан.

В IV в. используются все образы церкви, разработанные в предшествующие века. Так, уподобление церкви телу Христову встречается у Блаженного Августина: «...Иногда Христос изображается в смысле всей полноты церкви, т.е. как глава и тело, по образу некоего мужа совершенного, коего мы являемся особыми членами».

Но Киприан Карфагенский, так же как и апостолы, утверждает: «Для верующих нет другого дома, кроме единой Церкви. Этот дом, эту обитель единомыслия Дух Святой обозначает в псалмах, говоря: Бог вселяет единомысленные в дом» (Пс. 67, 7). «Освященное тело – храм Божий».

Евсевий применяет этот образ уже не только к христианскому обществу, но и собственно к храму. «...Так и этот архиерей чистыми очами разума взирает на Первого как на Учителя, и что Он творит, то служит для него образцом, который он и воспроизводит с наивозможной точностью, ни в чем не уступая Веселиилу, которого Сам Господь исполнил духом премудрости, разума и всякого знания в искусствах и науках и призвал его к строительству храма, передав в символах небесные первообразы».

Храм в символах, переданных самим Богом, воплощает небесный первообраз, т.е. здание храма символизирует Церковь небесную. Этот, возможно, первый из символических образов церкви как здания

можно, считает автор, назвать ключевым для последующего развития символики храмовых построек, таких как: храмы – крепости Господни на земле; храм – Небесный Иерусалим; храм – скиния; храм – корабль; и наконец, храм – дом Божий.

IV в. представляет сложный период перехода церкви из гонимой в законное и даже в некоторых случаях привилегированное положение. Немаловажно также и то, что многочисленные новообращенные из язычников, в том числе и такие влиятельные, как императоры, приносили несвойственные для первых христиан обычаи. Всё это привело к формированию отличного от раннехристианского церковного общества, явившего впоследствии феномен Византийской церкви.

Символические концепции храмов в этот период находятся на стадии зарождения. Заметна общая тенденция усиления внимания к церковному искусству и в частности к культовой архитектуре. Репрезентативность сооружений, усиление значимости храмов приводят к тому, что символика общества христиан постепенно начинает отождествляться с их культовыми сооружениями. С IV в. начинают использовать символические концепции уже при строительстве церквей. Прокопий, описывая строительство императором Константином храма Двенадцати апостолов в Константинополе, отмечает: «Были проведены две прямые линии, пересекающиеся друг с другом в виде креста; первая прямая шла к востоку и западу, пересекающая ее вторая линия была направлена к северу и югу».

Быстро развивается также священная топография. Именно при Константине начинается активная сакрализация пространства. Находившийся на Голгофе храм Венеры был разрушен, при раскопках на месте его фундамента была обнаружена пещера, в которой после распятия якобы был положен Иисус, а также найден крест, на котором Он был распят. Евсевий, Кирилл Иерусалимский и Эгерия, по видимому, ничего не знали о том, как крест был опознан. Иоанн Златоуст сообщает, что крест распознали по табличке, прибитой по распоряжению Пилата. Сообщения о чудесном опознании креста следует признать легендарными. На Голгофе над пещерой была выстроена ротонда Воскресения, несколько раньше по другую сторону от креста был выстроен мавзолей (базилика). Император Константин выстроил базилику Рождества на месте Вифлеемской пещеры и церковь Вознесения на Елеонской горе.

Иерусалим и Палестина начинают приобретать значение центра паломничества. Истинность объектов поклонения основывается на преданиях и легендах, а не документальных источниках. «Так, например, уже во времена Константина паломникам показывали камень, лежавший у того самого места, где Иуда предал Христа в Гефсиманском саду, а также пещеру в Вифании, в которой произошло воскресение Лазаря. К концу века на обоих местах были выстроены церкви. Желавшие также могли посетить источник, в котором ап. Филипп крестил эфиопского евнуха; смоковницу, на которую забрался Закхей, чтобы получше разглядеть Христа, пальму, с которой отроки срывали ветви при въезде Иисуса в Иерусалим; посетить целительный ручей, в котором Христос и двое учеников омыли ноги по дороге в Эммаус, а также лечебное дерево в Гермаполисе, которое поклонилось младенцу Иисусу, когда Он вместе с Иосифом и Марией переправлялся в Египет. Несколько позднее были обнаружены мощи пророков Аввакума, Михея и Захарии, Стефана Первомученика, а также голова Иоанна Крестителя. О древности и тем более достоверности всех этих традиций, за исключением почитания Вифлеемской пещеры, ничего нельзя сказать с определенностью».

Священную топографию, обозначаемую храмовыми сооружениями, исследователи сопоставляют с истолкованием литургии как воспоминания о страданиях, смерти и воскресении Христа. С точки зрения символической организации храмового пространства части церкви рассматриваются как символы «святых мест». «Конха – символ Вифлеемской пещеры, киворий – Голгофы, трапеза (по другим толкованиям, весь алтарь) – Гроб Господень, амвон – камень, который ангел отвалил от гроба Господня, и на котором он сидел...»

Развитие символики храмов связано с приобретением ими дополнительных функций. Церкви уже не просто помещения для собраний, они выявляют собой места, памятные события, свидетельствуют о величии Божиим, привлекают новых членов в церковь.

Символика храма складывалась постепенно. В первые века бытия христианской церкви ее члены не только отрицают существование у них культовой архитектуры, но и даже выступают против таковой. Хотя со II в. имеются свидетельства об использовании христианами домов молитвы, говорить о существовании у них храмовой символики нет оснований.

Первые символы, относящиеся к культовым зданиям, встречаются только в IV в. При этом символическое обоснование архитектурной формы вторично по отношению к строительной практике, и связано с появлением у храма репрезентативной функции. Можно утверждать, что увеличение значимости здания приводит к тому, что здание перенимает символы, относящиеся первоначально к сообществу верующих.

В IV в. появляются отдельные символические уподобления, относящиеся к культовой архитектуре. Символические концепции храмов активно развиваются в средневековый период, достигая совершенства целостности, оформляясь как традиции и каноны, сохраняющиеся до нашего времени.

С.Г.

В.П. Даркевич

ЛЬВЫ И ДРЕВО ЖИЗНИ*

Сложный мир европейской скульптуры складывался под влиянием множества образцов, среди которых видное место занимала утварь из золота и серебра. Быстрый рост числа церквей на христианизированных территориях, усиление феодальной знати, ее стремление запечатлеть свою власть во внешних атрибутах повышали спрос на предметы роскоши. Его удовлетворяли изделия как местных ювелиров, так и привозные. Пришельцы с Востока доставляли как современные вещи, так и старые, чуждые воззрениям магометан: сасанидские, согдийские, хорезмийские. В храмовых ризницах, замках королей и баронов, княжеских сокровищницах Руси хранились произведения мастеров сасанидского и постсасанидского Ирана, Византии и Ближнего Востока, Армении и Средней Азии.

В кабинете монет и древностей парижской Национальной библиотеки хранится иранский серебряный кувшин VII–VIII вв. с чеканными изображениями двух пар львов. Его нашли в XIX в. где-то в пределах России. Декор кувшина – это единая система со взаимосвязанными частями. Львы по сторонам древа жизни – традиционный древневосточный мотив, а вихревые розетки на их лопатках – указание на солнечную природу зверей. В сасанидском Иране лев, зодиакальный знак июля, был связан с культами божества солнца Митры и великих азиатских богинь плодородия – Иштар, Кибелы.

Деревья между животными выглядят по-разному. Одно из них с шестью ветвями и пальметтовидной вершиной покрыто листьями, а

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

два других лишены листвы. Деревья вырастают из воды, показанной волнообразными линиями. Так воплощена идея сезонности: весенне-летний цикл сменяется осенью и зимой – сезоном дождей. Две пары львов – символы четырех фаз солнца и четырех времен года. Возможно, орнамент на сосуде посвящен двум главным празднествам земледельческого Ирана. Это Новый год – Ноуруз, день весеннего равноденствия и обновления природы (около 21 марта), и Михриджан – праздник осеннего равнодействия в седьмом месяце древнеиранского календаря (около 23 сентября).

Две пары львов могут также обозначать день и ночь, равные дважды в году. Бируни писал: «Ноуруз с Михриджаном – это два ока времени, как Солнце и Луна – очи неба... Что же касается толкователей из персов, то они... сделали Михриджан вестником дня воскресения и конца мира, ибо в этот день (все, что) растет, достигает предела, и вещество роста иссыхает, и животные перестают плодиться». Отсюда изображение голых деревьев. «Точно так же они объявили Ноуруз вестником о начале мира, так как в (день Ноуруза) имеют место противоположные (Михриджану) обстоятельства». К почитанию солнца относится обычай раскладывать на улицах огонь за несколько дней до Ноуруза. В праздничный день поздравители подносили царю обрядовый стол с приношениями. Дары включали семь чаш, семь ветвей или колосьев и семь зерен различных хлебных злаков. Каждую ветвь посвящали одной из семи областей, на которые, согласно Авесте, делилась земная суша. Полагали, что и все мироздание состоит из семи сфер. Астрономы той эпохи знали семь «блуждающих» светил: пять планет, Луну и Солнце. Следовательно, растение с семью ветвями (за седьмую ветвь считаем верхушку) – это мировое древо Хом, охватывающее Вселенную. Оно организует мифологическое пространство, объединяя верх и низ, небо и землю. Земная твердь показана на кувшине семью полукруглыми выступами с растениями внутри – параллель авестийскому учению о семи частях земли – крашварах. Названия крашваров обозначали секторы горизонта, ветры и связанную с ними погоду, часы дня и, наконец, сезоны. Согласно Шахнаме изображения семи светил и семи крашваров украшали ковер сасанидского царя царей Хосрова, который ткали в течение семи лет.

В декоре кувшина воплощены не только представления о круговороте времени (смена дня и ночи, чередование времен года) и извеч-

ной повторяемости природных явлений, но и принятое Зороастром (Заратуштрой) учение о семичастном делении земного пространства. В основе композиций лежат священные числа 4 и 7 в их смысловой многозначности. «Управляется мир Четырьмя и Семью» (Омар Хайям).

«Восточное серебро», уводящее нас в архаическую космологию зороастрийского Ирана, помогает проследить истоки некоторых мотивов в романской и древнерусской скульптуре. Усвоение камнерезами пришлых сюжетов – причина формальных совпадений с образами сасанидского репертуара. Но в местной художественной среде иноземные прототипы коренным образом перерабатывали как по форме, так и по содержанию.

Средневековый художник никогда не ограничивался пассивным копированием или эклектическим сочетанием разнородных элементов. Рельеф со львами, которые переплелись своими шеями, расположен слева от центрального окна на северной стене Димитриевского собора во Владимире. Но и стилистически и идеологически он имеет мало общего со своими древними «двойниками». Во владимирской феодальной эмблематике царственные хищники – символы власти и силы, знаки сословного отличия. Они включены в общую систему «коврового» убранства здания, где отдельные рельефы подчинены ритму целого. Чтобы вписать композицию в прямоугольник плиты, туловища животных пришлось сжать, а шеи чрезмерно вытянуть, это придало «царям зверей» причудливый, гротескный облик.

Для романской пластики еще более типична «тирания» обрамления: позы, жесты и пропорции фигур, их число и взаимное расположение зависят от архитектурных форм – капителей, архивольта, карнизов, тимпанов, колонн, консолей. Три пары сдвоенных львиц со страшными драконьими мордами, композиционно близкие львам на кувшине, изваяны на центральном столбе портала церкви Сен-Пьер в Муассаке.

Статуи чутких стражей входа в храм, призванные внушать суеверный трепет, полны безудержной и беспокойной динамики. В сочетании с фигурами пророка Исаяи и апостола Петра на боковых выступах портала они олицетворяли идею духовной бдительности и борьбы с демоническими силами в преддверии «дома Бога». Чудовищные львицы неотделимы от грандиозного сверхземного действия –

того «апокалиптического видения», которое развернуто на огромном тимпане портала.

Воссоздание сасанидских мотивов в искусстве Европы – не прямое отражение иранских источников времен шахиншахов. Во-первых, они передавались через посредство произведений мастеров-мусульман. Найденная при раскопках в Новгороде бляшка с гравированным изображением льва и трех лучистых дисков – не что иное, как подражание зодиакальному знаку «лев и солнце», известному по сельджукским монетам и иранским сосудам с инкрустацией серебром. Во-вторых, моделями нередко служили византийские изделия, впитавшие переднеазиатские традиции. В-третьих, в роли посредника могло выступать и романское искусство, которое сформировалось под сильным влиянием восточных образцов.

С.Г.

Р.М. Зиганьшин

«ЦЕНТР» КАК САКРАЛЬНО-МИСТИЧЕСКОЕ И КУЛЬТУРНОЕ ПОНЯТИЕ*

Во всех традиционных культурах центр имеет мистическое, высшее сакральное значение. И Китай здесь далеко не исключение. Само его название – Чжунго – означает Центральное / Срединное государство. С понятием «центр» связан, прежде всего, центр мироздания и мистический центр, символизирующий высший принцип Вселенной. Это основное ядро той или иной теории, того или иного учения, системы взглядов, комплекса мировоззренческих установок – иными словами, суть взглядов на окружающий мир: природу и человеческое общество. В мистических традициях центр мироздания и мироправления связан с существованием таинственных стран Агарты, Шамбалы, Атлантиды или Гипербореи, а также со святыми местами. В этих мистических центрах хранятся знания мира, законов природы и управления ею. Центр мира – синоним «первоначального состояния»: здесь открывается принцип бессмертия и принцип вечности, здесь время трансформируется в пространство.

Понятие центра мира лежит в основе многих религиозных ритуалов, особенно тех, что стали традиционными для народов Центральной Азии. Здесь понятие «центр мира» воспринимают не как нечто отвлеченное, а как действительно существующее, но скрытое от глаз непосвященных. Назначение многих ритуалов – поиск центра мира, причем центра духовного.

* *Зиганьшин Р.М. «Центр» как сакрально-мистическое и культурное понятие // Общество и государство в Китае. – М.: Ин-т Востоковедения, 2013. – Т. XLIII, ч. 2. – С. 84–89.*

Идею центра можно встретить у Конфуция, который уподоблял идеального правителя Полярной звезде – он неподвижен, а вокруг него и относительно него все на свете движется (Лунь юй, II, 1), причем не только в социально-политическом плане, а действительно «все на свете», и не только движется, но и образуется. Полярную звезду, которая поддерживает небесный шатер, ненцы называют «Гвоздем Неба», чукчи и коряки – «Звездой-Гвоздем». Те же представления и терминология у лапландцев, финнов и эстонцев. Тюрко-алтайцы видят в Полярной звезде столб, для монголов, калмыков и бурятов она «Золотой столп», для киргизов, башкир и сибирских татар – «Железный столп» и т.д. Еще один мифический образ – звезды, невидимо соединенные с Полярной звездой. Буряты представляют себе звезды как табун лошадей, а Полярная звезда – «Мировой столп», к которому они привязаны.

В китайской традиции в триаде Небо – Человек – Земля человеку (под ним, как правило, понимался император) отводится центральное место. Он связывает Небо и Землю друг с другом. Согласно концепции «Мандата Неба» правитель выполняет волю Неба над всеми своими подданными и вассалами. На первый взгляд здесь можно усмотреть противоречие: Небо главнее, выше правителя, но занимает в этой триаде отнюдь не центральное место. Небо здесь означает высший Абсолют, т.е. занимает не центральное положение, а выступает как крайнее проявление вполне конкретного явления. Согласно древнекитайской натурфилософии, с ним (также как с Землей) отождествляют один из элементов диады Инь-Ян. С появлением третьего элемента (Человека) рождается триада, что, согласно Лао-цзы, предопределяет рождение всех вещей: «Дао рождает одно, одно рождает два, два рождают три, а три рождают все существа...» (Даодэцзин, § 42).

На Человеке, как центре триады, лежит важная миростроительная созидаящая функция. Если коснуться социально-политической сферы (в ее мистическом осмыслении), без Человека (правителя) – проводника воли Неба – невозможна его связь с массами, с подданными. Народ определяет, правильно ли правитель понимает волю Неба, по его настроениям можно судить, утрачен или нет правителем «Мандат Неба».

Роль центра очень велика в любом предмете и явлении: это точка равновесия, гармонизации, упорядочивания, некоего естественно

сложившегося компромисса, баланса (гармонии) между крайностями. В китайской традиции принято избегать крайностей, какими бы положительными или привлекательными они ни казались. Центр их примиряет, предохраняет от впадения в крайности, от «раскачивания лодки». Любая крайность обычно влечет за собой переход в противоположную крайность.

В Китае не сложились представления о дьяволе как абсолюте зла, что свойственно европейской традиции, хотя представления о злых духах у китайцев есть. Противоположности, как известно, взаимно обуславливают и порождают друг друга. Одно без другого невозможно. С появлением центра они начинают порождать все вещи.

Каждая же порожденная вещь влечет за собой порождение своей противоположности: «Превращение в противоположное есть действие дао...» (Даодэцзин, § 40). «Когда все в Поднебесной узнают, что прекрасное является прекрасным, появляется и безобразное. Когда все узнают, что доброе является добром, возникает и зло. Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно соотносятся, высокое и низкое взаимно определяются, звуки, сливаясь, приходят в гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом...» (Даодэцзин, § 2).

Центр как понятие оказало влияние на многие сферы жизни древних китайцев. Под влиянием учения о «пяти стихиях» первоначальная четырехчленная модель мира (по сторонам света) превратилась в пятичленную: четыре стороны света и центр. Верховный небесный правитель осознается теперь уже как божество центра. Мировое пространство по этой модели состоит из пяти главных зон. Четыре пространственные зоны (сыфан – «четыре квадрата») соответствуют четырем сторонам света. Добавленная к ним пятая, обозначаемая как центр (чжун), есть центр мира, сакрально-политический фокус мирового пространства. Вероятно, пятичленная пространственная модель зародилась еще в культуре неолитического Китая, об этом свидетельствуют характерные крестообразные композиции в росписях на керамике. В более или менее окончательном виде она сложилась в позднешанской государственной религии. Эта модель накладывалась на реальное географическое пространство. За центр принималась столица, от ее местоположения определялись остальные четыре пространственные зоны. Наиболее почиталась южная пространст-

венная зона, что, вероятно, связано с солярными верованиями, а именно культом солнца, находящегося в зените. Материальным воплощением этой пятичленной пространственной модели и ее особенностей являются царские усыпальницы: погребальная камера в центре и четыре ведущих к ней прохода, самым длинным из которых был проход, ориентированный на юг.

Сочетание Чжунго (Центральное / Срединное государство) впервые появилось в эпиграфических надписях на бронзовых сосудах X–IX вв. до н. э. Приблизительно в VIII–VI вв. до н.э. понятие «Центральные царства» обозначало только удельные владения и княжества, находившиеся на Великой Китайской равнине. После создания централизованного имперского государства (III–II вв. до н. э.) этот термин был перенесен на всю страну. Другое самоназвание Китая – Тянься (Поднебесная) – связано с культом Неба и древними космологическими представлениями. Небо в них имело форму круга, земля – квадрата. Та часть земного квадрата, на которую падает проекция небесного круга, и есть Поднебесная. Оставшиеся же вне этой проекции углы земного квадрата – «варварские» земли, лишённые признаков «настоящей цивилизации», поскольку на них не распространяется покровительство Неба.

В почитании центра как понятия и символа китайская традиционная культура не отличается от других мировых культур и традиций. Страна, в самоназвании которой есть слово «центр / середина», внесла в его интерпретацию свой особый колорит и наполнила его оригинальным смыслом.

С.Г.

О.Н. Ерченков

ГЕРМЕНЕВТИКА ОБРАЗА ХАМСЫ КАК СИМВОЛА ТРАНСПЕРСОНАЛЬНОГО ОПЫТА*

Среди множества священных символов, на протяжении веков вдохновляющих духовно-мистические системы индуизма, образ Хамсы – божественного лебедя – занимает чрезвычайно важное место. Образ этот настолько объемный и многогранный, что переводчику индуистских текстов следовало бы оставлять его без перевода, относя этот образ скорее к «сумеречному языку». Для обозначения понятий, выражаемых «сумеречным языком», автор предлагает пользоваться термином «метасимвол», под которым следует понимать символ особого рода, обладающий максимально открытым семантическим полем. К таким «метасимволам», вне всякого сомнения, следует отнести образ Хамсы. Моньер-Вильямс в своем «Санскритско-английском словаре» приводит такой синонимический ряд в словарной статье о Хамсе. «Гусь, лебедь, фламинго (или другая водоплавающая перелетная птица), которая согласно поверью, способна отделять Сому от воды, когда эти две жидкости смешаны, а в более поздней литературе – молоко от воды, что является символом вивеки, духовного различения. В Ригведе выступает как средство передвижения Ашвинов, а в более поздней литературе – Брахмы и богини Савитри или Сарасвати персонификации священной Речи...»

В действительности символ Хамсы еще более многозначен. Он охватывает огромный пласт архетипических сюжетов, свойственных практически всем индоевропейским народам.

* *Ерченков О.Н.* Герменевтика образа Хамсы как символа трансперсонального опыта. – Режим доступа: <http://aryadev-beda.livejournal.com/2565.html>

Впервые Хамса как первопринцип, присутствующий во всем сущем, упоминается в Ригведе (RV IV. 40. 5):

«Хамса, находящийся в ясном (небе), Васу, находящийся в воздухе, Хотар, находящийся на алтаре, гость, находящийся в доме, (Бог), находящийся среди людей, на лучшем (месте), в лоне закона, на небосводе, Рожденный из вод, от земли, от закона, из скалы Великий Закон!»

Этот стих – знаменитая хамсавати-мантра, которая встречается также в «Катха-упанишаде», «Маханарайна-упанишаде» и в некоторых других текстах. Он обращен к мифическому божественному крылатому коню Дадхикре, отождествляемому с Солнцем. Шанкара в комментарии к «Катха упанишаде» на этот стих выводит этимологию имени Сурьи Хамсы – от глагольного корня han («двигаться», «передвигаться», «странствовать»), имея в виду Солнце, постоянно движущееся по небосводу.

В этимологическом словаре «Нирукта» Яски этот образ расшифровывается еще более определенно: «Лучи Солнца-Хамсы есть высший Свет Высшего Атмана».

Каждый эпитет, прилагаемый в хамсавати-мантре к Хамсе, представляет собой отдельный «смысловой блок», со своим набором значений и ассоциаций, позволяющий нам представить его космогонические, ритуальные и магические функции во всем их многообразии.

Следует особенно указать на роль символизма Хамсы в йогическом опыте, опыте запредельного, трансперсонального сознания. Прежде всего следует выделить смысл понятия трансперсонального сознания в контексте ведической ортодоксии и прочих религиозно-мистических систем индуизма, таких как йога (во всех ее разновидностях) и тантра.

Цель обретения подобного опыта – обнаружение тайного, сокрытого истока всех явлений, вещей и реалий и переживание глубинного единства с ними. Этот опыт в ведической литературе выражается отглагольным существительным dhi, означающим «видение», «мысль», «мудрость», «осознавание». В главной ведической мантре Гаятри (Савитри) риши обращается к предвечному божественному Свету «Того Савитара», с целью обретения этой интуитивной визионерской мудрости: «Да направит (расширит) [Он] наше [“видение”, “интуицию”, “мысль”]. Отсюда возникает понятие «прачодана дхи», т.е.

расширенного, всеохватного, опыта. Именно к этому опыту, представленному в образе мистической птицы Патанга, обращен гимн – Ригведы «К Патанге» (X. 177).

Патанга означает «движущийся в полете». Согласно традиционному комментарию, помимо внутреннего Света интуитивного осознания, он символизирует птицу (т.е. Хамсу), крылатого коня Дадхикру и Солнце. Другое значение слова «патанга» – бабочка, легкое порхание которой символизирует неуловимость интуитивного опыта. Образ бабочки напрямую отсылает нас к античному образу Психеи, символу души, а также дыхания жизни, часто изображавшемуся в виде бабочки, вылетающей из погребального костра.

Согласно представлениям ведических риши, подлинное познание означает отождествление познающего и объекта познания. Эта же идея лежит в основе тантрической формулы недвойственности.

«Я – высший Хамса, [Я] – Шива, высшая Причина» («Сваччханда-тантра» IV. 399) [4].

В «Тайттирия-самхите», а также в «Иша-упанишаде» содержится формула этого высшего отождествления.

«Я вижу твой прекраснейший образ, Тот пуруша, который [находится там, т.е. в Солнце]. «Он есть Я».

Эта формула: «ОН есть Я» получила название хамса-мантры, или аджапа-гаятри (непроизносимая гаятри).

Эта формула лежит в фундаментальном принципе бытия, в ритме дыхания и биения сердца, в космических циклах, в живой и неживой природе. Поэтому считается, что эту мантру, не осознавая того, произносит каждое живое существо.

В тантрической и комментаторской литературе приводится довольно подробное описание значений хамса-мантры. Приведем наиболее интересные. Слоги «са» и «ха» именуются, согласно Тантралокке Абхинавагупты (V. 132), сришти- и самхара-биджей («семенем творения и семенем разрушения»). Слог «са» («он») выводится из слова сат, означающего реальность, Бытие, Абсолютный Объект – Шиву. Слог «хам» представляет собой усеченное местоимение ахам, что значит «Я», символизирующее абсолютный Субъект, Шакти, а также универсальное начало жизни – прану.

«Слог ха именуется праной, по своей форме и действию представляющей плуг» («Сваччханда-тантра» IV. 257). Графическое изо-

бражение слога «ха» действительно напоминает плуг или соху. Считается, что этот плуг должен вспахать поле деятельности (кшетра), чтобы засеять ее семенами опыта.

Следует отметить, что когда в мантре со'хам убраны согласные, образуется слог «ом» – самый священный символ Абсолютной Реальности, Брахмана, для всех традиций, следующих пути Вед, да и не только для них.

Одним из главных коррелятов Хамсы на микрокосмическом и макрокосмическом уровне, согласно учениям йоги и тантры является прана-шакти, в форме мистической энергии кундалини. Другими ее наименованиями являются прана-хамса и висарга-атма (Атман или Дух Творения). Висарга-атма символизируется также знаком висарги, двумя вертикальными точками, обозначающими пару Шиву и Шакти.

Инструментом созерцания в практике хамса-мантры является прана, на всех уровнях ее функционирования – начиная от самых грубых, телесных, и до самых тонких, выводящих адепта на уровень сверхсознания. Высшая Реальность как бы она ни называлась, может тогда быть осознана как живой и непосредственный мистический опыт.

И практике хамса-мантры при созерцании движения праны, представленного вдохом и выдохом и локализуемого в сердце и в точке двадашанта (т.е. в точке на расстоянии двенадцати пальцев от макушки головы), устанавливаются соответствия с пространством, временем, беззвучным звуком (анахата, нада), санскритским алфавитом, артикулируемой речью, мирами и т.д. Адепту предлагается созерцать движение праны как движение солнца и луны через астрологические дома, постепенно вбирая все более и более продолжительные временные циклы, начиная от мига (трути) и заканчивая кальпой. Производится это с целью выхода сознания адепта за пределы временного континуума, и переживания им состояния бесконечности. То же самое осуществляется в отношении пространства.

Абхинавагупта в своей Тантралоке приводит шесть основных концептуальных метасимволов, на которых должен направить свое внимание адепт.

«Вселенная, символ, свет, пространство, звук и мантра. Таков созерцаемый Шива – шести видов, подразделяемый на наду и бинду» («Тантралока» I. 63).

Мистический образ Хамсы относится к наиболее древним, архетипическим пластам, составляющим сердцевину индуизма, его первооснову. В процессе своего формирования и развития он вобрал в себя множество дополнительных значений и функций, которые проявляются на всем спектре духовной жизни, начиная с глубоких прозрений визионеров и мистиков древности и заканчивая бытом, фольклором и декоративно-прикладным искусством.

Практика осознанного дыхания с использованием хамса-мантры представляет собой наиболее глубокий способ созерцания высшей реальности. В своих основных принципах эта мистическая психотехника выходит далеко за рамки индуизма, в той или иной форме она присутствует в совершенно разных религиозно-мистических системах, значительно удаленных друг от друга во времени и в пространстве.

С.Г.

Сергей Хромов

ПИРАМИДЫ МАЙЯ. О ЧЕМ РАССКАЗАЛ ХРАМ НАДПИСЕЙ*

Цивилизация майя остается одной из самых таинственных древних культур. Здесь все – загадка. Тщательно спланированные города, великолепные дворцы и храмы, уникальная система летоисчисления, мифы, таинственные ритуалы... Необычно и место, где зародилась эта цивилизация. Если другие великие культуры древности возникали в долинах крупных рек, то майя обосновались среди негостеприимных джунглей. Словно бросая вызов судьбе, именно здесь выстроили они свои белокаменные города.

«Мексика. Паленке. Храм надписей. Гробница Пакаля». Таким мог бы быть обратный адрес телеграммы, отправленной 27 ноября 1952 г. мексиканским археологом Альберто Русом. К сенсационному открытию вели три года изнурительных работ по расчистке лестницы, скрытой под плитами храма, от тонн каменного щебня. Преодолев последнюю преграду – громадную каменную «дверь», – 13 июля 1952 г. исследователи вступили под своды подземной крипты.

На стенах просторного помещения (9 м в длину, 4 м в ширину и 7 м в высоту) проступали барельефы девяти Владык мрака – правителей девяти подземных миров, согласно мифологии майя. В центре возвышался огромный, высеченный из камня-монолита 20-тонный саркофаг, закрытый массивной каменной резной плитой (3,8 м в длину и 2,2 м в ширину). Вокруг саркофага лежали богато украшенные драгоценные жертвенные предметы. Внутри покоился посыпанный

* *Хромов С.* Пирамиды майя. О чем рассказал Храм Надписей // Тайны древних цивилизаций. – Т. 2. – Режим доступа: <http://flibusta.is/b/372225>

яркой пурпурной краской скелет рослого человека, почти полностью скрытый за бесчисленными нефритовыми украшениями. Лицо покрывала посмертная мозаичная маска из более чем 200 кусочков нефрита. Возле ступней лежала нефритовая фигурка бога Солнца. Согласно надписям на рельефной плите, это была гробница вождя майя Пакаля (Правителя Щита), который царствовал 68 лет вплоть до смерти в 683 г.

Изумительной красоты резьба на крышке саркофага изображает мир майя и путь человека в нем. Основу композиции составляют фантастическое дерево Кейба и фигура умершего правителя, падающего в преисподнюю. Мировое Древо Жизни у майя, как и у других древних народов, уходит корнями в подземный мир, ствол его находится в среднем мире, а крона – в мире небесном. Майя верили, что души умерших поднимались и опускались вдоль оси мира – ствола дерева. На вершине дерева сидит священная птица кецаль, а чуть ниже расположены два щита с изображением бога Солнца. Двухголовый змей обвивает ветви дерева – это земной уровень. Подземный мир представлен «челюстями» преисподней в виде двух скелетов драконов. Пакаль, сидящий на голове монстра, опускается вместе с ним во мрак Шибальбы. Но на голове монстра есть символ смерти – раковина и символы жизни – зерно и цветок маиса, а на носу у Пакаля прикреплена маленькая косточка – символ семени. То есть Пакаль, подобно Солнцу, появится из преисподней в новом воплощении, родится вновь – как зерно, опущенное в землю. Этот сюжет воскресения сродни известным мифам других народов об умирающих и воскресающих божествах (Осирис в Египте, Дионис в Греции).

Открытие Руса показало, что пирамиды майя были не просто постаментом для храмов. Существовал единый комплекс храм – пирамида – гробница, предназначенный для отправления сложных ритуалов. В ряде гробниц имелась специфическая конструктивная деталь – «канал для души» в виде узкой каменной трубы, ведущей наверх, к полу храмового здания. Пирамида связывала три мира: небесный, земной и подземный. Она позволяла соединиться как с миром божественных существ, так и с миром священных предков. Воплощением и тех и других на земле являлся правитель, который был для майя центром земного мира, носителем знания и традиций.

С.Г.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Н.Н. Непомнящий

ЧЕРНЫЕ КАМНИ ИКИ*

Тихоокеанское побережье Перу давно уже привлекает внимание археологов всего мира. Здесь были обнаружены очаги древнейших цивилизаций, от которых нас отделяют тысячелетия. В этих местах уже в XI тыс. до н.э. появились и расцвели удивительные культуры Чавин, Паракас, Наска, Мочика... Однако истинным раем для археологов стали окрестности перуанского города Ика после находок, сделанных здесь доктором Хавьером Кабрерой Даркеа. Он обнаружил черные камни различных размеров (от метра и больше), на которых нанесены удивительные изображения. Рассматривая их, невольно приходишь к выводу, что здесь существовала уникальная высокоразвитая и очень древняя цивилизация, о которой мы ничего не знаем.

Камни уложены в строгом порядке и, судя по всему, представляют собой огромную научную библиотеку. Природные катаклизмы привели к тому, что часть каменных «книг» оказалась под землей. Установить хотя бы приблизительный возраст каменной библиотеки исследователи пытались, анализируя изображения на поверхности черных камней. На одном из них изображен человек верхом на лошади. По внешнему облику всадник напоминает неандертальца: непропорционально большая голова, покатый лоб, мощные надбровные дуги, развитые челюсти... Однако лошадь завезли на континент уже после того, как Америка была открыта Колумбом! Так называемая

* *Непомнящий Н.Н.* Черные камни Ики // *Непомнящий Н.Н.* 100 великих тайн Древнего мира. – Режим доступа: http://royallib.com/read/nepomnyashchiy_nikolay/100_velikih_tayn_drevnego_mira.html#0

американская лошадь вымерла около 200 тыс. лет назад, а человеку современного типа (кроманьонец) всего лишь около 40 тыс. лет. Кто же скачет верхом на животном, удивительно похожем на лошадь?

Другое подтверждение древности камней – изображение слона и погонщика. А ведь американский слон исчез на континенте практически одновременно с лошадью... Это может показаться невероятным, однако на одном из камней древнейшей библиотеки изображен человек верхом на... летающем ящере! Быть может, разумные существа, увековеченные в «каменной книге», приручили доисторических монстров и с их помощью создали многочисленные памятники своей цивилизации, над происхождением которых ломают головы современные ученые?

Сильнее всего поражает воображение наших современников серия камней, также найденных доктором Кабрерой, которые можно рассматривать как своеобразный учебник или же «отчет» об операции по пересадке сердца. На одном из камней искусно выгравирован молодой человек, которому жрец (или врач?) вскрывает грудную клетку. Второй врач, стоящий рядом, держит в руках набор инструментов. Изображение на следующем камне – сердце, только что извлеченное из груди донора. На третьем камне – старец (о его возрасте говорят многочисленные морщины на лице), из груди которого вынимают больное сердце, а вместо него помещают здоровое, взятое у юноши. Следующий сюжет – прооперированный старик с только что зашитым швом. В его гортань введена трубка, соединенная со своеобразным насосом – аппаратом искусственного дыхания! На других каменных глыбах можно рассмотреть весь послеоперационный период: прооперированный человек постепенно начинает дышать самостоятельно; хирург прослушивает его сердце; вполне здоровый старец делает первые самостоятельные шаги. Интересна еще одна картинка: для того чтобы после изъятия больного сердца старик не умер, к его кровеносной системе подключают сердце лежащей рядом женщины. Именно оно и поддерживает жизнь старика во время всей операции по трансплантации.

Ни для кого не секрет, что делать подобные операции могли только люди или же какие-то другие существа, в совершенстве знавшие анатомию и физиологию, знавшие о том, что пересаженные органы могут отторгаться организмом реципиента, и умевшие бороться

с этим. Кроме того, они должны были уметь проводить реанимационные мероприятия, а также знать правила асептики и антисептики, иначе пациент погиб бы в послеоперационный период от заражения крови. Да и инструменты древних хирургов должны были быть не менее совершенными, чем современные.

Наконец, кем же были доисторические реципиент и донор? На теле юноши нет следов от ран, т.е. он не погиб в бою, а был положен на операционный стол в полном здравии. Вряд ли он пошел на такую жертву добровольно. Значит, в обществе, владеющем уникальными научными знаниями, были бесправные существа, рабы, жизнь которых ничего не стоила?

Рассматривая картины на черных камнях Ики, невольно задумываешься: а могут ли загадочные существа, увековеченные на них, быть нашими предками? И чем больше всматриваешься в изображения, тем больше появляется сомнений. Доктор Кабрера, например, обратил внимание на строение рук древних хирургов и всадников. Их ладони напоминают скорее обезьяньи, нежели человеческие – большой палец не противостоит остальным. Довольно часто загадочные существа пользуются большим пальцем как указательным. Некоторые ученые предлагают называть их неандертальцами разумными, по каким-то причинам быстро развившейся ветвью. Своей эволюцией они были обязаны использованию собственной мускульной силы и энергии животного мира.

Известно, что обычные неандертальцы прекрасно охотились. Но ведь от охоты на диких животных до их одомашнивания – всего один шаг. Кстати, на многих черных камнях Ики изображен процесс приручения диких зверей. Может, именно приручение и использование животных и стало причиной быстрого роста производительности труда, который привел к расцвету искусства и науки. Но в том, что неандерталец разумный находился в органичном единении с природой, таилась не только его сила, но и слабость. Изменение климата на Земле, вызванное очередным оледенением, привело и к изменению животного мира, столь прекрасно освоенного древними существами. С гибелью крупных животных исчезли их энергетические ресурсы. Неандертальцы разумные не смогли приспособиться к новым условиям жизни. Их жалкие остатки рассеялись по планете, а когда оледенение закончилось, они не смогли восстановить свое былое могущество.

Истинные неандертальцы, известные нам из учебников древнейшей истории, уничтожали последних представителей некогда великого народа, лишь иногда включая их в состав своих стад, а позднее – племен. Может быть, ассимилируясь, неандертальцы разумные и передавали свои древние знания новым хозяевам планеты Земля. Возможно, именно благодаря этим знаниям некоторые племена начинали развиваться быстрее других.

Правда, сам Х. Кабрера придерживается иного мнения. Он предполагает, что загадочные существа, изображенные на камнях, – космические пришельцы, переселившиеся на Землю, оставшиеся здесь на какое-то время и «очеловечившие и образумившие» часть лему-ров...

Ученые продолжают изучать черные камни-гравюры Ики. Сегодня фонд «каменной библиотеки» составляет около 20 тыс. «томов». Однако археологи уверены, что это лишь «верхушка айсберга». По их предположениям, в глубине земли скрыто еще около 300 тыс. уникальных образцов древней загадочной культуры.

С.Г.

Н.Н. Непомнящий

САМЫЕ ДРЕВНИЕ ГРАФФИТИ?*

На разных континентах ученые находят гигантские древние изображения животных, людей, геометрических фигур. С какой целью они были созданы? Ответов на этот вопрос множество, порой самых фантастических...

Однако о подлинном значении загадочных рисунков не знает никто. Похоже, самыми плодовитыми древними художниками были индейцы – пустыня Атаками на берегу Тихого океана в северной части Чили изобилует подобными картинками. Самыми интересными из них считаются геоглифы на холме Унитас между городками Тарапака и Гуара. Там, например, можно увидеть 100-метровую фигуру колдуна с шестиугольной головой, увенчанной подобием короны с четырьмя перьями. Связь с Солнцем и владение тайными знаниями символизируют восемь параллельных линий от висков и щек, топорик в левой руке и некий музыкальный инструмент в правой. На западном склоне холма изображен еще один колдун, который в левой руке держит топорик, а правой указывает на север. У его левого бока отчетливо видна гигантская ящерица. Другие фигуры на Унитасе изображают прямоугольных людей с большими головами, у одного из которых имеется что-то похожее на слоновий хобот.

На самом разукрашенном в Атакаме холме, Керро-Пинтадос, в 6 км от деревни с таким же названием, изображены не только люди в шляпах, птицы и ламы, но и прямоугольники, квадраты, ромбы, кру-

* *Непомнящий Н.Н.* Самые древние граффити? // *Непомнящий Н.Н.* 100 великих тайн Древнего мира. – Режим доступа: http://royallib.com/read/непомняшчий_nikolay/100_velikih_tayn_drevnego_mira.html#0

ги, полукружия, стрелы и мальтийские кресты. В других районах Атакамы эрозия, сильно повредившая верхние слои почвы, тем не менее не смогла уничтожить эти древние рисунки. В Альто-Барранко можно увидеть стада лам с пастухами, а в Альто-Гуанильос – ромбы и кондора с распростертыми крыльями. Как отмечает знаток чилийских геоглифов Ганс Немейер Фернандес, выполнены они двумя способами. Светлые линии – это следы удаленного верхнего, потемневшего от окисления слоя гравия, а темные – уложенные на светлых склонах камни.

Археологи, этнографы и специалисты по оккультным наукам считают, что изображения представляют собой тотемы местных индейцев, надеявшихся на хороший урожай и удачную охоту. Огромные размеры должны были увеличить силу воздействия, а геометрические фигуры, возможно, символизируют применяемые в магии кристаллы. Существует еще одна гипотеза: геоглифы могут быть формой записи астрономических явлений. Один из самых удивительных рисунков на поверхности земли – гигантский трезубец, увенчанный изображениями людей и животных, называется «канделябром Паракаса». Он с незапамятных времен украшает обращенный к морю песчаный склон полуострова Паракас в 300 км от столицы Перу. Центральный ствол трезубца – борозда длиной 500 м, шириной 4,5 м и глубиной 60 см, боковые ветви – мельче и короче. Об этом чуде упоминали побывавшие в Паракасе в XV в. конкистадоры. Рисунок сохранился в первоизданном виде благодаря необыкновенным свойствам песка, мельчайшие частички которого не двигаются с места даже при очень сильном ветре.

А что же оставили нам североамериканские индейцы? В 1923 г. Джерри Филипс, полковник в отставке ВВС США, обнаружил с воздуха в бассейне реки Колорадо изображение громадного человека и неизвестного животного с длинным хвостом. К 1970 г. археологи Джей фон Верльхоф и Гарри Кеси насчитали в данном районе 275 геоглифов, самые известные из которых – 29-метровая человеческая фигура, круг диаметром 43 м и подобие пумы длиной 11 м. Ученые считают, что эти рисунки индейцы создали для своих религиозных обрядов. Но как тогда объяснить найденное в штате Огайо громадное изображение змеи и яйца, в европейской культуре считающееся символом алхимии, которой американские индейцы никогда не

увлекались? Любовь к рисованию была свойственна и жителям Старого Света, особенно обитателям Британских островов. Северный склон холма в Уилмингтоне, неподалеку от пролива Ла-Манш, украшает силуэт «Длинного человека» ростом 70 м, держащего в каждой руке по тонкой палочке. Что он означает – непонятно, а возраст изображения оценивается в 2–2,5 тыс. лет. Видимо, в то же время появился гигант и в Серн Аббас в Дорсете – вписанный в пятиугольник обнаженный мужчина с дубинкой в правой руке, считавшийся у древних кельтов символом плодородия.

С.Г.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Екатерина Шеко

ПРОБЛЕМА КАНОНА В СОВРЕМЕННОМ ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ*

По сути дела, на сегодняшний день нет точного богословского определения того, какое изображение может считаться иконой, а какое нет. Но именно этот вопрос стоит перед современным иконописцем. С догматическим определением иконы согласно правилам VII Вселенского собора все более или менее согласны, однако краткие тексты Собора истолковываются по-разному.

Кого же сегодня называют иконописцем? Ответ: всех, кто пишет иконы. Но как определить, является ли созданное изображение действительно иконой?

Принято считать, что аутентичность иконы определяется Церковью, и икона становится таковой, когда участвует в литургическом служении Церкви в храмах, монастырях, кельях. Таким образом, если изображение обладает литургическими функциями, оно является иконой. Но при этом в большинстве русских храмов есть много живописных картин XIX в. В верхнем ряду иконостаса, как правило, помещается изображение Бога Отца, запрещенное определениями Соборов и тем не менее «обладающее литургическими функциями», поскольку «участвует в богослужении», значит, это изображение принято Церковью?

* *Шеко Е.Д.* Проблема канона в современном церковном искусстве // Церковное искусство в современном обществе: Сб. статей. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. – С. 55–62. – (Международные образовательные Рождественские чтения.)

Есть еще одно общераспространенное мнение: если изображение способствует молитве, то это икона. Но у каждого молящегося свои предпочтения. Это уже область личных вкусовых оценок, субъективных и неоднозначных. Если во время расцвета русской иконописи был общий, соборный образ мышления православных христиан, то сейчас цельная картина мира расколота, разорвана по регионам, личностям, индивидуальностям, и при этом все эклектически перемешано – эпохи, стили, вкусы.

«Приходится честно признать, что иконопись в настоящее время в России существует отдельно, независимо от всего:

- от государства,
- от Церкви (которая ею серьезно не интересуется уже лет 300 после реформ Петра I),
- от официально-светского искусства» (с. 56).

Курс «Иконоведение» в семинариях состоит в основном из апологии иконопочитания и богословия иконы. Уже XVII век, и уж тем более весь последующий период, определяются как «упадок» иконописи. Именно древняя иконопись признается собственно «иконописью», в отличие от живописи. Между тем на деле иконы и росписи в большинстве русских православных храмов не древнее XVII в., в основном же это XIX в. и позднее.

В 90-е годы XX в. иконопись в России пережила бурный расцвет и подлинное возрождение. Однако осмысление происходящего, стратегия развития иконописи отсутствует.

Стилистические направления современной иконописи разделяются на два основных русла: академическое и собственно иконописное. Первое, в свою очередь, разделяется на классическое живописное (наименее распространенное, поскольку требует серьезной учебно-практической подготовки); глянцево-гламурное (так называемое «афонское письмо»); стиль модерн (почти не востребованный). Каждое из этих направлений представлено творчеством художников самого разного уровня. Но, как правило, «современность иконы даже самого лучшего письма выдают лики – это чувственно-страстные образы, лишенные той спокойной обобщенности типажа, которая так свойственна живописным иконам XIX века» (с. 58).

Существует еще очень активное русло, паразитирующее на двух основных, – это коммерческое искусство, или «китч». Его потребите-

ли обычно приписывают иконе магические свойства, т.е. видят в ней не столько моленный образ, сколько амулет-оберег. Основным поставщиком такого рода продукции является комбинат «Софрино». «Именно эта массовая продукция формирует сегодня художественный вкус церковного народа и внешний вид иконных лавок» (с. 60). В конечном счете на нее ориентируются многочисленные школы и приходские кружки иконописания.

«Вопросы, возникающие перед иконописанием, должны решаться соборным обсуждением с опорой на догматические основы Православия. Иначе современная иконопись рискует оказаться вне церковной традиции» (с. 62).

К.В. Душенко

Е.С. Пушкарева

«ЧЕРНЫЙ» И «БЕЛЫЙ» ШАМАНЫ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ БУРЯТСКОГО НАРОДА*

Специфической особенностью традиционных верований бурят является ярко выраженное деление шаманов на «белых» и «черных». Особенно заметно это было на территории Прибайкалья, где в старину смежно поселились буряты двух больших племен – булагатского и эхиритского. Они враждовали между собой, угоняли друг у друга скот и похищали женщин. Булагаты считали, что «черный» шаман обучался у злых восточных божеств, а «белый» – ученик добрых западных божеств.

Среди бурятских племен существовала традиция экзогамного брака, с чем связано похищение девушек из враждебного племени. Эти девушки не допускались к родовым молениям, так как считались чужими. Наследственность считалась необходимым условием для приобретения шаманского дара. Шаман, получивший сверхъестественные способности по материнской линии, считался чужеродным – «черным», избранник предков по отцовской линии – своим, «белым» шаманом.

Поскольку покровителями «черного» шамана были предки по материнской линии, он имел право совершать жертвоприношения чужим богам, которые будто бы могли насылать болезни и несчастья на отцовский род. Однако именно поэтому «черный» шаман мог высту-

* Пушкарева Е.С. «Черный» и «белый» шаманы в представлениях бурятского народа // Черное, белое, красное в мировой истории и культуре: Сб. материалов региональной конференции 22 мая 2015 года / Отв. ред. Т.М. Гавристов. – Ярославль: Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова, 2015. – С. 103–105.

пать в роли защитника. Его главной функцией считалась лечебная или защитная магия, тогда как «белый» шаман совершал жертвоприношения «своим» духам-покровителям.

Социальное положение «черных» и «белых» шаманов резко различалось. Первый был изгоем, человеком с несчастной судьбой. Он считался ритуально нечистым, поскольку служил злым духам. «Белый» шаман обычно был социальным лидером, руководителем общеродовых молений, связующим звеном с духами-покровителями рода.

Со временем в результате развития и смешения родов и этносов представление о четком разделении на «черных» и «белых» шаманов стерлось; это привело к совмещению функций и появлению «универсального» шамана.

К.В. Душенко

Т.В. Юрьева

КАНОНИЗАЦИЯ СВЯТЫХ РУССКОЙ ЦЕРКВИ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА*

Канонизация понимается Русской православной церковью как признание какого-либо своего члена святым с соответствующим его почитанием. Этот акт осуществлялся на основе утвердившихся представлений о святости, которые были закреплены в положениях церковного канона.

В соответствии с каноном, святой должен был являть собой идеал христианского подвижничества, осуществлять посредничество между Богом и человеком, а также выполнять функции покровителя и заступника. Именно такой образ святого создается во время канонизации, которая предполагает создание ряда явлений, включающие не только молитвенную и литургическую практики, но и художественное воплощение образа святого в литературе (исторические предания, агиография, народная поэзия) и живописи (фреска, икона).

В процессе канонизации обнаруживается целостность духовного мира православного человека, единство усилий различных слоев общества в утверждении духовных ценностей.

Выбор тех, кого в конечном итоге признают святым, определялся целым комплексом причин, коренившихся в земной жизни человека. Канон облакал в образ святости реального человека в соответствии с религиозными и политическими реалиями уже иной, чем время его

* Юрьева Т.В. Канонизация святых русской церкви как культурологическая проблема. – Режим доступа: <https://socionet.ru/d/spz:cyberleninka:31901:15826354/http://cyberleninka.ru/article/n/kanonizatsiya-svyatyh-russkoy-tserkvi-kak-kulturologicheskaya-problema>

жизни, эпохи. Жизнеописание святого во главу угла ставит как сакральные ценности – молитвенность, преданность вере, пост, милостыню, так и его светские черты. Это может быть и местный патриотизм, и забота о городе и его жителях, воинские доблести.

Когда вслед за признанием святого наступает момент создания его образа в житийной литературе и иконографии, эти образы зачастую не совпадают с жизненными реалиями, их создание подчиняется совершенно другой логике, продиктованной своими специфическими принципами. Логика эта подчинена логике создания канона, т.е. примера, правила христианского подвига, который признается за норму, образец. И произведение искусства, рассказывающее об этом, само становится квинтэссенцией правила, а искусство – каноническим. Все процессы, происходившие в православной культуре, влияли на содержание канона. То есть почитание святых – это культурно-религиозный феномен, который возникает вне прямой связи с официальными постановлениями.

Канонизация – это культурный акт, в котором отражается важнейший момент миропонимания средневекового человека-христианина, связанный с понятием святости и истины. Это формирование нового героя, представляющего собой собирательный образ живых людей, создающих святого и общающихся с ним.

В формировании культа святого создается целый пласт художественной культуры. Важнейшее место здесь принадлежит текстам. Создаются молитвы, акафисты и – самое главное – жития, посвященные святым. Именно в них формируется образ святого, который далее влияет на иконографию, и все это в свою очередь создает образ данного святого в сознании людей.

Агиография (создание жития) не столько искусство в традиционном смысле, сколько «искусство спасения», стремящееся обрисовать образец спасительной, т.е. святой жизни, и предполагающее подражание. Одна из главных черт житийного жанра – идеализация, которая и являлась ведущим способом художественного обобщения в Средние века. Однако агиография, несмотря на устойчивость канонической схемы и ее направленности на идеализацию образа, имеет тенденцию к изменению, поскольку сами эти идеалы могут меняться. Понятно, что главный христианский идеал – крестный путь к спасе-

нию – остается неизменным. Меняется герой, тот, кого идеализируют, важнейший персонаж эпохи.

Агиографическая литература может рассматриваться как один из главных результатов канонизационного процесса и отражение всех его социокультурных сторон. В моделировании образа святого, который может достаточно далеко отстоять от реального прототипа в плане идеализации, прослеживаются в первую очередь церковно-воспитательные и нравственно-религиозные тенденции.

Вслед за житием создается и иконографический образ святого. Икона также подвержена трансформации, в основном в области иконографического сюжета.

Таким образом, можно сказать, что канонизация святых русской церкви кроме религиозной традиции, имеет и социокультурную и культурно-художественную составляющие, что может быть интегративно осмыслено в рамках культурологии.

Т.А. Фетисова

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУР

Обзор

В начале XX в., с открытием КВЖД в Китае появилась и стала бурно развиваться группа городов, связанных со строительством и обслуживанием железной дороги. Особо важное значение приобрел железнодорожный узел КВЖД – Харбин. КВЖД, построенная Россией почти 100 лет назад, привлекла в Китай много русских и способствовала превращению Харбина в открытый и толерантный к различным светским и религиозным культурам международный коммерческий центр. После революции в России этот город с удобными путями сообщения, логистикой и обширными информационными потоками, во многом уже освоенный выходцами из России, привлек к себе потоки русских эмигрантов. Значительную их долю составляли выходцы из России, в основном русские и еврейские переселенцы (1).

Несмотря на присутствие в этот период в Харбине, кроме эмигрантов из России, представителей иных европейских культур, только своеобразной русской культурной среде удалось не раствориться в море не менее своеобразной китайской культуры. Являясь самой крупной частью эмигрантского сообщества (в 1921 г. его численность составляла 288 тыс. человек), русские сыграли более важную роль в экономической, социальной и культурной жизни провинции Хэйлунцзян, чем другие эмигрантские круги (1).

Кроме того, среди многочисленных беженцев из России в изгнании оказалось немало представителей российской интеллигенции – писателей, поэтов, художников, музыкантов, врачей, учителей, ученых, технических специалистов. Концентрация культурных сил, вы-

тесненных из России, не была случайной. Именно представители думающей творческой части народа были первыми протестантами, которые, не смирившись с диктатурой большевиков, были вынуждены уйти в изгнание, чтобы продолжить борьбу за будущее России, за сохранение и приумножение ее богатейшей культуры (2).

Влияние русских эмигрантов и их потомков на жителей провинции Хэйлунцзян проявилось во многих сторонах жизни. Русская культура, представленная фильмами, религией, архитектурой, питанием, одеждой, привычками русских людей, их поведением в быту и т.п. заимствовалась местными жителями, вошла частично в их образ жизни.

Наглядно это влияние проявилось в области городского планирования, городской архитектуры, которые являются важным фактором, определяющим многие стороны городской культуры. В период создания Харбина планировщики и проектировщики города определили основную структуру и форму комплексного планирования и застройки города, которая продолжается до сих пор. Такая концепция планирования, согласно которой за отправную точку берется главное сооружение или центральная площадь, от которой лучами расходятся улицы по основным направлениям, воплощает русский градостроительный стиль и особенность русских городов. Она сильно отличается от традиционной модели строительства древнейших китайских столиц (1).

Большинство архитекторов, планировщиков и дизайнеров происходили из интеллигенции царской России, которые в архитектурном стиле сознательно или бессознательно использовали привычные для них строительные конструкции – купола, колонны, фризy, барельефы, резные украшения и другие элементы традиционной русской техники строительства. Со временем влияние русской традиции ослабло. Однако до сих пор Харбин как неотъемлемая часть территории Китая и крупнейший международный космополитический город Северо-Восточной Азии с архитектурной точки зрения имеет яркое культурное своеобразие, которое определяется наличием и традиционной китайской архитектуры, и элементов русского архитектурного влияния, и множества других типов и стилей (1).

Постепенно формировались уникальные особенности культуры повседневности, в которой сочетались традиционные китайские ценности и русские культурные заимствования.

Под влиянием одежды, которую носили русские эмигранты, произошли изменения в манере одеваться, стиле одежды, эстетических вкусах китайского населения Харбина. Это стало отличать харбинцев от других китайцев, что получило известность во всем мире. Харбинцы не носят присущих китайцам традиционных одежд, предпочитая европейские костюмы с часами и кольцами.

Значительно изменился рацион питания. Многие из блюд были завезены русскими эмигрантами. Стоит отметить отдельно, что традиция пить пиво распространилась в Харбине под влиянием русской диаспоры.

Стиль жизни русских эмигрантов повлиял на формирование интерьера китайского жилища. С появлением русских переселенцев в моду вошли паркет и ковер, которые оказались очень кстати в холодном климате Харбина (1).

Но очень важное культурное влияние было связано с языком, который, как известно, является важнейшим средством коммуникации культур.

Русский язык и сегодня очень популярен в Харбине. Многие СМИ так или иначе используют русский язык. Началу процесса распространения русского языка как коммуникативного средства положила русская эмиграция. Уже в ходе организации строительства КВЖД, а также по мере его завершения и эксплуатации языком делового общения с необходимостью выступал русский язык, поскольку для многих технических устройств, используемых при строительстве и эксплуатации железной дороги, попросту не было их китайского аналога. Русские специалисты в деловых контактах с посредниками и рабочими использовали русский язык. Вследствие этого знание русского языка для многих китайцев было производственной необходимостью. В своей повседневной жизни большинство харбинцев могут немного говорить по-русски, а некоторые русские слова вошли в жизнь города (1).

Ввиду особого расселения российских эмигрантов вдоль КВЖД, а также географического положения Харбина, его близости к границе с Россией, здесь был высок удельный вес учебных заведений, создан-

ных за счет КВЖД и на собственные средства. Во всех харбинских вузах преподавание велось на русском, студенты должны были овладевать русским языком. В 1920 г. на средства КВЖД был создан Харбинский техникум (предшественник Харбинского политехнического института). Позднее один за другим открылись Педагогический институт, Медицинский институт, Коммерческий институт, Институт Востока, Юридический институт, Владимирская семинария, Северо-Маньчжурский университет. Помимо вузов было учреждено много средних специальных учебных заведений, специализированные курсы иностранных языков, курсы медсестер и т.д.

В период с 1898 по 1917 г. россияне уже учредили в Харбине свыше 20 учебных заведений разного рода, в том числе 14, созданных россиянами, школ. Харбинские школы создавались в основном в соответствии с российской системой образования (2).

Во время Октябрьской революции 1917 г. и Гражданской войны в России и на Севере-Востоке Китая, особенно в Харбине и вдоль линии КВЖД число выходцев из России удвоилось. Эмиграция стремилась сохранить ценности и традиции русской культуры и продолжить творческую жизнь ради духовного преобразования Родины независимо от того, суждено ли было вернуться домой или умереть на чужбине. Для эмигрантов культура была важнейшей составной частью их национального самосознания.

Адаптация русской общины в Китае протекала через создание издательств, газет и журналов. Период с 20-х до начала 30-х годов XX в. – время наибольшего расцвета издательского дела русской эмиграции. В течение 1901–1926 гг. в Харбине выходило в общей сложности 243 периодических издания, за период с 1 января 1927 по 31 декабря 1935 г. выпускались 51 русскоязычная газета и 106 журналов, не считая большого числа таких временных изданий, как рекламные листки, экстренные выпуски, бюллетени. Было выпущено огромное количество экономической, юридической, религиозной и художественной литературы (2).

С 1917 г. по 1930-е годы большинство изданий русских эмигрантов в Харбине имело антибольшевистскую направленность. Несмотря на смену один за другим тоталитарных режимов в Китае (Маньчжоу-Го, японского, советского на КВЖД) эмигранты в целом обладали творческой свободой. Впервые в отечественной истории творческие

люди не ограничивались цензурными рамками. Ни правительство Китая, ни общественное мнение практически не вмешивалось в их творческий процесс (2). Это позволило им создать в Китае уникальную русскую эмигрантскую литературу. Литературные труды русских эмигрантов составили большое по объему и значительное по своим художественным находкам духовное наследие.

Русская эмигрантская литература в Китае – особенное создание человеческой культуры. В своих разнообразных формах она отражала русский культурный идеал и наиболее яркие элементы самосознания эмигрантской интеллигенции. В эмиграции литература приобрела более существенное значение, чем другие виды творчества, поскольку русский язык выступил в качестве основного признака принадлежности к определенной группе (3).

Тема тоски по родине красной нитью проходит через все творчество русских писателей в Китае. Воспоминания о их прекрасном пребывании на Родине стали духовной опорой для выживания русских эмигрантов. Русская эмигрантская литература в Китае, несомненно, является частью русского национального культурного богатства. Между тем она создавалась и развивалась за пределами России и не могла не отразить в своем содержании новые культурные реалии (3).

Столкнувшись с новыми условиями жизни, русские литераторы внесли в содержание своих произведений новые для них элементы – историю и природу Китая, непривычные восточные обычаи, непонятную им во многом философию, иную эстетику прекрасного, необычные отношения между китайскими и русскими людьми, что придает их произведениям высокую притягательную силу.

Количество русских писателей и поэтов, создавших эмигрантскую литературу в Китае, успехи творчества, достигнутые этими литераторами, их влияние и известность не имеют аналогов в мировой эмигрантской литературе. Всего было выявлено 120 русских писателей. В среднем приходилось по три-шесть писателей на каждые десять тысяч человек, говорящих по-русски. Эта цифра настолько высока, что ее можно внести в книгу рекордов Гиннеса (4).

Причины творческого своеобразия русских писателей, работавших в Китае, имеют сложный характер. Важным являлось то, что русская эмигрантская литература отличалась от тех идеологических основ и вытекающих из них мировоззрений и ценностей, на которых

строилась русская литература писателей, оставшихся на Родине. Следует также отметить обогащение тематического многообразия, литературного содержания, которое отчетливо проявилось в творчестве русских писателей и поэтов в Китае. В результате изменения места проживания, появления в поле внимания новых реалий китайской культуры изменилось содержание литературного творчества, которое превратилось в более сложное образование, чем традиционная русская литература (3).

Русским писателям пришлось применять более разнообразные методы творчества, чем это было свойственно традиционной русской литературе. Они с разных точек зрения и с разными чувствами стали описывать непривычные им китайские пейзажи, обычаи, на которые китайские литераторы часто не обращали внимания или к которым уже привыкли. Поэтому хотя описанные самими китайцами и русскими события одинаковы, но продукты творческого осмысления подчас получают совершенно различную форму. Можно сказать, что темы творчества русских писателей-эмигрантов, которые они стали разрабатывать в Китае, по сравнению с их китайскими коллегами стали более многообразными и многочисленными (3).

Русская эмигрантская литература в Китае была представлена русскими писателями на русском языке, для русской читательской аудитории, но их творческий фон, темы, объект описания, стиль творчества имеют особенности, в которых нашла свое отражение китайская культура. Их произведения выходят за рамки национальной культуры, носят межнациональные, межкультурные черты, а следовательно несут в себе обогащенное культурное содержание (3).

В Китае творили в свое время такие известные и пользующиеся популярностью писатели как А. Несмелов, В. Перелешин, Н. Бойков, Вс. Иванов, А. Хейдок, А. Ачаир и др. (4).

Первые десятилетия XX в. явились периодом взаимодействия и взаимовлияния двух дружеских культур, во время которого каждая из культур делилась самыми лучшими из своих образцов, усваивая, в свою очередь, из культуры соседей наиболее ценные для нее элементы.

Но наиболее ценным и самым распространенным каналом взаимовлияния культур можно назвать брачные отношения, в результате которых происходило образование и укрепление смешанных семей. Именно смешанная семья явилась тем средством, которое позволило

российским гражданам и их потомкам постепенно сломать расовые, национальные и этнические барьеры и имеющиеся культурные различия (1).

Смешанные браки образовывались во время строительства КВЖД, во время русской эмиграции, после Октябрьской революции, а также с русскими, прибывшими в Харбин после китайской реформы Открытости (реформа, начатая Дэн Сяопином в 1978. – *Реф.*) (1).

Большинство русских эмигрантов из первого поколения родились и выросли в России. Несмотря на браки с местными жителями, в культурном отношении они продолжали сохранять многие русские традиции, такие как рацион питания, в котором непременно присутствовали хлеб, колбаса, сыр и др. Русские сохраняли русский язык в качестве родного, в основном придерживались православия. То есть они все еще считали себя принадлежащими русскому народу.

Второе и третье поколение китайско-российских потомков родились и выросли в Китае. В их среде под долгосрочным китайским влиянием стали усиливаться элементы китайской культуры.

Начиная с четвертого поколения, китайско-российские потомки, хотя и не полностью забыли свое историческое происхождение, но стали считать себя принадлежащими китайской культуре (1).

Со временем, в третьем и четвертом поколениях детей от смешанных браков русских и китайцев, наследуемые признаки белой расы постепенно ослабевают и уже трудно различимы для глаз. На этом завершается процесс и биологической «китаизации» (1).

В 1954 г., после того как советское правительство потребовало репатриировать русских граждан, проживавших в Харбине, некоторые из эмигрантов выехали в западные страны, другие приняли китайское гражданство. Это доказывает, что процесс «китаизации» принял для них достаточно глубокие формы. Для многих русских эмигрантов, покинувших впоследствии Харбин, ностальгия по России была вытеснена таким же острым чувством тоски по Китаю. Некоторые потомки харбинских русских эмигрантов, даже имеющие родственников в России и поддерживающие с ними периодические контакты, в целом считают себя принадлежащими китайскому народу. А в соответствии с основными теориями социологии, национальная идентичность относится к одному из признаний идентичности личности (1).

Другой важной формой идентичности личности является этническая идентичность. В 1954 г., когда часть китайско-русских потомков вступали в китайское гражданство, большинство выбирали себе нацию хань, которая является основным этническим образованием Китая, а не русскую, которая составляла в КНР этническое меньшинство. И этот выбор произошел при условии, что в соответствии с политикой китайского правительства, меньшинства могут пользоваться рядом льготных прав в политике, экономике и распределении социальных ресурсов (1). Это явление показывает, что культурные идентичности китайско-русских потомков вышли за пределы русской культуры. Переход русской эмиграции к китайскому гражданству, от русской нации к ханьской национальности завершает процесс «китаизации» русской эмиграции в Харбине.

Список литературы

1. *Мяо Хуэй*. Русская эмиграция в Харбине: Взаимодействие двух культур. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-emigratsiya-v-harbine-vzaimodeystvie-dvuh-kultur>
2. *Ма Шэньбинь*. Русская эмиграция в Китае. – Режим доступа: <http://econf.rae.ru/article/4937>
3. *Мяо Хуэй*. Особенности отражения китайской культуры в русской эмигрантской литературе в Китае. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/3/2015/3-3/36.html>
4. *Мяо Хуэй*. Характерные черты литературного творчества русских эмигрантов в Китае. Исторические философские политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 8, ч. 2. – С. 136–143.

Т.А. Фетисова

ПРОСВЕТИТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ

Н.А. Хренов

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ: БЕЛЫЕ ПЯТНА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ П. СОРОКИНА*

Научное наследие П. Сорокина требует обстоятельного анализа, причем с различных точек зрения. Например, с точки зрения эволюции социологических идей. Известно, что свою научную карьеру П. Сорокин начинал как социолог и еще до эмиграции успел заявить о себе и тем, что организовал первую в России кафедру социологии в Петроградском университете и тем, что предпринял непревзойденное для начала XX в. изложение системы социологии в вышедшем в 1920 г. двухтомном издании.

Его научное наследие в еще большей степени заслуживает анализа с точки зрения возникновения и становления науки о культуре. Не переставая быть социологом, П. Сорокин, несомненно, внес в становление науки о культуре существенный вклад.

Собственно фундаментальная научная концепция П. Сорокина явилась реакцией на кризис, который ученый поставил в контекст когда-либо имевших место в истории кризисов. В соответствии с основополагающей идеей, изложенной в его книге о социальной и культурной динамике, современную культуру Запада он воспринимал как

* *Хренов Н.А.* История искусства как история культуры: Белые пятна искусствознания с точки зрения циклической парадигмы П. Сорокина // Мир культуры и культурологии: Альманах научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 436–475.

разлагающуюся культуру. Это разложение, как он утверждал, поразило в том числе и американскую культуру, которая обычно воспринимается молодой и устремленной в будущее. Некоторые его американские коллеги-социологи такой взгляд не разделяли, полагая, что в данном случае выдающийся ученый покидает сферу науки, становясь проповедником и пророком. Не соглашаясь со своими оппонентами, П. Сорокин доказывал, что речь идет о неосознаваемых и объективно разворачивающихся процессах. Сопоставление кризиса, охватившего в XX в. весь западный мир, с имеющими место в истории кризисами, что сближало его со Шпенглером, как раз привело ученого к новому открытию специфического видения истории.

Аналогичной точки зрения по поводу кризиса придерживался нидерландский историк И. Хейзинга. В одно и то же время, независимо друг от друга и, возможно даже не зная друг друга, П. Сорокин и И. Хейзинга зафиксировали один и тот же универсальный процесс, пытаясь его осмыслить. Под кризисом они понимали кризис социума, политики, философии, демократии, либеральных ценностей, науки, нравственности, права, государства, искусства. Поскольку такой процесс распространился на все сферы, причем во всех странах, то можно утверждать, что предметом своего внимания они сделали кризис в его универсальной или тотальной форме. Каким же из концептов П. Сорокин и И. Хейзинга воспользовались для выражения этого тотального кризиса? Этим концептом явился концепт культуры. Оба мыслителя усматривали в культуре то, что объединяет самые разнообразные явления, кажущиеся по сравнению с культурой лишь частными ее проявлениями. Это новый, специфический взгляд на мир, который позднее, уже в наше время утверждает себя как взгляд культуролога. Так, сам П. Сорокин констатировал появление культурологии как науки с момента появления в 1918 г. известного философского бестселлера Шпенглера, правда, не связывая эту науку исключительно с его именем. Он писал: «Отчасти независимо от Шпенглера, отчасти под влиянием его теории великих культур, ряд исследований особенно в Австрии и Германии, привел к возникновению культурной морфологии или культурологии как науки, занимающейся изучением обширных социокультурных систем» (цит. по: с. 436).

Беспрецедентная ситуация XX в. должна была быть осмыслена в том числе и на уровне культуры. Предшествующая наука этого не

успела сделать. Й. Хейзинга и П. Сорокин учитывали это обстоятельство и делали эту матрицу более определенной. Эти мыслители пришли из разных научных сфер: Й. Хейзинга – из исторической науки, П. Сорокин – из социологии.

Невзирая на критику и неприятие идей П. Сорокина, касающихся кризиса, коллегами-социологами, отождествляющих их с пророчествами, П. Сорокин продолжал настаивать на своем. Хотя свой прогноз П. Сорокин огласил, основываясь на опыте Первой мировой войны, тем не менее до начала Второй мировой войны его прогноз, кажется, всерьез и в самом деле не воспринимали. Сам П. Сорокин признавал, что его предупреждение было гласом вопиющего в пустыне. Тем не менее Вторая мировая война уже давала больше оснований утверждать, что его идеи не пророчество, а реальность. Когда разразилась Вторая мировая война, П. Сорокин констатировал, что его прогноз оправдался. «Прошло около десяти лет, – пишет он – и то, что казалось невозможным, теперь стало фактом. А факты, как известно, – вещь упрямая. “Слащавые” теории моих якобы компетентных критиков безжалостно отторгнуты историей» (цит. по: с. 457).

Конечно, на Западе о кризисе начали писать еще в XIX в. То, что произойдет в XX в., а именно угроза исчезновения культуры, прогнозировал уже Ф. Ницше. В начале XX в. прогноз Ф. Ницше был подхвачен Шпенглером и представлен в его знаменитой работе, опубликованной в 1918 г. под названием «Закат Европы»¹. Кризис ценностей одной культурной системы он отождествлял не только с кризисом культуры Запада, но с закатом, т.е. смертью Запада. П. Сорокин же усматривает в нем вовсе не закат и не смерть цивилизации. Кризис для П. Сорокина предстает, прежде всего, сменой культурных ориентаций в границах культуры, в данном случае западной культуры. П. Сорокин, подхватывая у Шпенглера идею кризиса Запада, очищал ее от апокалиптического смысла. Кризис Запада для него не означал его смерти. Под ним подразумевался кризис одного типа культуры, который должен быть преодолен приходящим на смену угасающему типу культуры другого типа культуры, который в истории некогда уже имел место и, возможно, не один раз. Как отсюда следовало,

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Мысль, 1993. – 376 с.

П. Сорокин открывал новую логику истории, а именно циклическую логику.

Для П. Сорокина переход от линейной парадигмы к циклической явился одновременно и переходом к рассмотрению любого явления и процесса в истории с точки зрения уже не социолога, а культуролога.

Как отмечает П. Сорокин, самые первые в общественных и гуманитарных науках XX в. и наиболее глубокие исследования циклов и периодичностей появились именно в теории и истории изобразительного искусства и только затем в экономике и в других социальных сферах.

Именно в сфере искусства проблема кризиса как одна из интересных П. Сорокина первостепенных проблем начала обсуждаться еще с XIX в. Как известно, еще Гегель прогнозировал «смерть» искусства. В XX в. число суждений на эту тему необычайно возросло. Об этом писали Н. Бердяев, В. Вейдле, Й. Хейзинга, К. Ясперс и другие. Но вот что интересно. Причину этого кризиса в искусстве многие искали во внутренних закономерностях самого искусства. Вообще, в том, что было написано об искусстве, в том числе об искусстве разных эпох, накопилось много поставленных, но неразрешенных в границах истории искусства проблем. Например, обращало на себя внимание то, что искусство Средневековья длительное время адекватного осмысления не получало. По сравнению с блестящим древнегреческим искусством, с одной стороны, и не менее блестящим искусством Ренессанса – с другой, оно казалось примитивным, неразвившимся до совершенных форм, и его, казалось, нельзя было поставить ни с античным, ни с ренессансным искусством. Аналогичным было и отношение к византийскому искусству. Еще К. Леонтьев констатировал: «Византийское общество... пострадало от равнодушия или недоброжелательства, писателей западных, от неподготовленности и долгой незрелости нашей русской науки. Византия представляется чем то... сухим, скучным, поповским...» (цит. по: с. 464).

Но эпоха переоценки византийского искусства все же наступила. Это произошло в начале XX в. Становилось все более очевидным, что изменяющие классическому древнегреческому идеалу византийские формы, в которых усматривались лишь признаки упадка и вырождения, «на самом деле проистекали из стремления возвысить дух, отринуть все внешнее и вообще все материальное, дабы позволить духу

устремиться к единственно подлинной реальности – к созерцанию сверхчувственного» (цит. по: с. 464).

Эхом переоценки византийского искусства явилось открытие в России начала XX в. иконописи Древней Руси, образцы которой были сохранены в старообрядческой среде. Эти образцы древнерусской живописи, к этому времени совершенно забытые и оказавшиеся неизвестными, тесно связаны с византийской традицией. Когда на выставке 1913 г., посвященной 300-летию дома Романовых, были показаны древние иконы, средневековая иконопись начала привлекать к себе внимание, в том числе представителей художественного авангарда, например, таких художников, как Кандинский, Шагал, Татлин, Малевич, Гончарова.

Собственно в византийской, а затем и в древнерусской иконописи имела место альтернативная по отношению к Ренессансу традиция. «Благодаря уединенности от Европы, Древняя Русь, – пишет П. Муратов – удержала тайну искусства, о котором Запад уже давно успел забыть, – тайну живописи, в основу которой легли воззрения и стилистические приемы, не встречающиеся в живописи европейского Возрождения» (цит по: с. 465).

Естественно, что в истории искусства накопилось достаточно фактов, ставивших исследователей в тупик. Многое в этих фактах вызывало вопросы, на которые ответы долгое время даны не были. Это отсутствие адекватной интерпретации некоторых состояний искусства прошлого, а также некоторых явлений современного искусства не может не обращать на себя внимание. Таковы, казалось бы, неразрешенные вопросы истории искусства. Поэтому естественно, что все эти непроясненные факты чаще всего рассматривались как проявление кризиса и как выражение финальной фазы культуры. Смысл кризиса в искусстве трудно понять не имея представления о том, что происходит в более широком контексте, т.е. не только в художественной сфере, а в культуре начала XX в. в целом.

П. Сорокин продемонстрировал, как можно анализировать смысл конкретных фактов в большом историческом времени. Он предпринимает экскурсии в египетскую, вавилонскую, древнеиндийскую, китайскую и арабскую культуры. Поэтому каждый факт, из какого бы времени он ни был извлечен, оказывается созвучным многим другим, уже имевшимся в истории фактам. П. Сорокин показывает, что есть и

альтернативный линейному принципу подход, и он является весьма эффективным. П. Сорокин прослеживает краткосрочные и долгосрочные колебания в функционировании общественных и культурных феноменов, называемых им флуктуациями или колебаниями. Лишь этот универсальный циклический подход позволяет понять, что в истории искусства, как и культуры в целом, не существует «черных дыр», творческих и нетворческих эпох. В реальной истории происходит перманентный процесс смены трех основных систем культуры – идеациональной, чувственной и идеалистической. У П. Сорокина каждый из названных типов культуры обладает особой ментальностью, собственной системой истины и знаний, имеет свою философию и формирует специфический тип личности. Это касается культуры западного Средневековья, византийской культуры и культуры Древней Руси.

Образуя систему, культура каждого из трех типов обладает способностью интерпретировать одни и те же материальные объекты в лишь ей присущей системе символов. Основные составляющие каждой культуры – это чувственная и сверхчувственная реальность. В культуре идеационального типа определяющей является сверхчувственная реальность, в культуре чувственного типа – соответственно, чувственная реальность, в культуре идеалистического типа имеет место совмещение той и другой реальности. Западная культура последних столетий – это возникновение и становление культуры чувственного типа. Интерпретировать же предшествующую культуру или культуру идеационального типа, к которой относится культура Средневековья, используя критерии культуры чувственного типа неэффективно. Взрыв сверхчувственного в XX в. характерен для многих направлений и течений художественного авангарда, в том числе и тех, которые возрождали мистику.

Видимо, как представляется – и для этого дают повод размышления над концепцией П. Сорокина, – смысл интенсивных поисков, которые предпринимаются в современном искусстве, заключается вовсе не в деконструкции, столь характерной для постмодернистской эстетики, а в постепенной актуализации того, что в истории культуры постоянно возвращается и что составляет смысл культуры идеационального типа, по всей видимости, этот процесс пока не закончен.

Э.Ж.

О.В. Кулешова

**М.Н. КАТКОВ
И ЕГО ВКЛАД В РУССКУЮ КУЛЬТУРУ XIX ВЕКА**

Вклад М.Н. Каткова в развитие русской культуры XIX столетия трудно переоценить. «Страстный консерватор», сторонник классического образования, выступавший за сохранение и укрепление российской государственности, блестящий публицист, создавший государственную печать в России, ученый-философ, горячий сторонник и пропагандист творчества Пушкина, увидевший в нем самостоятельность русской мысли, выросшую из народной мудрости, Катков был настоящим тружеником, служителем русской идеи. Широта и многогранность таланта Каткова определили его разносторонний вклад в развитие отечественной культуры.

«М.Н. Катков – одна из ключевых фигур в русской культуре XIX века, подлинная значимость которой только начинает приоткрываться в наши дни», – пишет И.А. Едошина в статье «М.Н. Катков: Штрихи к портрету»¹. Исследователь призывает отечественную аудиторию прочитать Каткова внимательно и непредвзято, чтобы самостоятельно составить мнение об этом интереснейшем человеке минувшей эпохи, освободившись от штампов и мнений, навязанных российской аудитории позитивистской критикой прошлого, советской и дореволюционной: «...внимательное чтение текстов, написанных Катковым, никоим образом не оставляет впечатления, что перед вами «реакционный охранитель», «удушитель свобод», «царский

¹ Едошина И.А. М.Н. Катков: Штрихи к портрету // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 29.

прихвостень» и т.д. Наоборот, перед непредвзятым читателем предстает образованный, прекрасно владеющий словом, умный собеседник, искренне озабоченный благополучием страны. Он подчинил свою жизнь, свой талант служению России, которую хотел бы видеть свободной и процветающей, населенной людьми образованными и не выключенными из общего развития жизни»¹.

Теория российской государственности Каткова, выработанная им в середине 1860-х годов, основывалась на представлении о целостности государства, опирающейся на единство государственной национальности. Одна национальность, выдвигавшаяся во время формирования государства в определенный исторический период, подчиняет себе другие национальности с целью достижения государственного единства и получает статус государственной нации. Национальность у Каткова становится понятием государственным: «Катков формулирует принцип государственной национальности как основы единства страны. Принцип этот требует единых законов, единой системы управления, единого государственного языка – русского, единого «русского патриотизма»; при этом не подразумевает отказа других «племен», вошедших в состав государства, от своего языка, обычаев, религии, племенных особенностей и т.п.»².

Активная гражданская позиция Каткова по ключевым вопросам российской действительности помогла ему противостоять силам отрицания и разрушения, появившимся и окрепшим в то время в России: «В начале 1860-х годов Катков обрушился с критикой на журнал “Современник”, ввел в обиход термин “нигилизм” для обозначения позиции жестокого отрицания, проповеди разрушения ради самого разрушения, высмеивания всего, что дорого каждому образованному и культурному человеку, издевательства над всякими проявлениями прогресса в русской жизни, отсутствия положительных взглядов адептов “теорий, создаваемых из ничего” – Н.Г. Чернышевского и

¹ *Едошина И.А.* М.Н. Катков: Штрихи к портрету // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 28–29.

² *Шириняц А.А.* Еще раз о М.Н. Каткове // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 109–110.

других “шестидесятников”. Тогда же Катков добился права открытого выступления против А.И. Герцена и его “Колокола”»¹. Источник русского революционного движения Катков находил в зарубежном влиянии, развивал тему «польской интриги», поддерживал судебную и земскую реформы, выступал за реформу среднего образования в «классическом» духе, создал Лицей Цесаревича Николая при Московском университете, получивший известность как «катковский лицей».

Приверженность Каткова классическому образованию высоко ценил Розанов. Опираясь на опыт Англии и Германии, Катков убедил всех в пользе классического образования, которое должно сделать Россию «умственно независимую страной», и противопоставлял классическое образование «системе утилитарного, практического обучения»².

Деятельность Каткова в области народного просвещения рассматривает Т.В. Федосеева, отмечая, что критика Министерства народного просвещения осуществлялась публицистом на страницах периодических изданий³. В начале 1860-х годов в России назрела необходимость провести реформу образования, обусловленная тем, что в предыдущее десятилетие гуманитарное знание было изгнано из средней школы. В гимназиях перестали преподавать греческий язык, а образование приобрело узкопрагматическую направленность.

Катков отдавал предпочтение традиционному классическому образованию. Классическая гимназия должна была быть первой ступенью высшего образования. «Именно классическое образование... дает государству людей умственно зрелых в сферах научной, учебной, ме-

¹ *Ширинянец А.А.* Еще раз о М.Н. Каткове // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 105–106.

² *Кудряшев В.Н.* М.Н. Катков в российском имперском дискурсе второй половины XIX века // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2012. – № 4(20). – С. 19.

³ *Федосеева Т.В.* Федор Тютчев и Михаил Катков в литературной и общественной жизни России 1860-х годов // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 62.

дицинской, судебной, административной деятельности. Именно оно будет служить сближению российского образования с европейским»¹.

Школьная реформа представлялась Каткову вопросом национальной и общегосударственной значимости, так как, по его мнению, будущее России зависело от ее конечных результатов. Повсеместное распространение классических гимназий должно было содействовать поднятию уровня умственного образования и укрепления науки в России. За образец Катков берет опыт европейских государств, в которых базовое образование в гимназии основывалось на изучении древних языков. Цель среднего образования – воспитание ума. Изучение языков развивает в ребенке сосредоточенность и внимание. Осваивая древние языки ребенок приобщается к мировой истории, постигает достижения человеческой мысли и духовной жизни общества.

Среднее образование – «корень науки», оно развивает ум, подготавливает учащихся к освоению специального знания, воспитывает собранность и сосредоточенность. Системное изучение словесности и элементарной математики развивает умственные способности и приучает к труду. Это важнее, нежели получение самого знания. Классическое образование должно было противостоять падению образовательного уровня в вузах. Катков говорил о низком уровне студенческой аудитории, неспособности к самостоятельному критическому мышлению².

Сам же «Михаил Никифорович Катков был не только талантливым ученым, блестящим мыслителем, но еще и общественным деятелем, который искренне заботился о гармоническом устройстве русской жизни»³. И русское студенческое сообщество он хотел видеть мыслящим, всесторонне развитым, способным своими талантами и европейским образованием послужить делу укрепления и возвышения российской государственности и росту национального самосознания.

¹ Федосеева Т.В. Федор Тютчев и Михаил Катков в литературной и общественной жизни России 1860-х годов // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 64–65.

² Там же. – С. 66.

³ Едошина И.А. Катков о просвещении в России // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 93.

«Катков отстаивал традиционные ценности, критикуя псевдоновизну требуемых частью общества реформ, – утверждает И.А. Едошина. – Будучи человеком православным, искренно и глубоко верующим, Катков чутко относился к духовным (сверхчувственным) основам бытия», стремился «водворить в своем отечестве новые основы положительного созерцания и верования»¹. Катков никогда не считал Россию окраиной Европы и высоко ценил связь отечественной культуры с европейской. Невежество он называл «злейшим врагом России». Способность к серьезной умственной работе, основанная на умении самостоятельно мыслить и логически анализировать чужие суждения, должна была стать основой для воспитания молодежи, призванной заниматься государственными делами в России.

Анализируя опыт европейского образования, разделяющего университетскую подготовку на две ступени: непосредственно обучение в университете и начальную подготовку, совершающую воспитание ума, необходимую подготовку для способности дальнейшего восприятия любого специального знания – Катков предлагает взять его за основу.

Русская словесность, сделавшая основным предметом критики русскую государственность, сыграла, по мнению критика, дурную службу России – породила нигилизм – «специфический продукт русской обанкротившейся школы»². С помощью реформ образования Катков надеется изменить сложившуюся в России ситуацию, противостоять нигилизму, избавиться от губительных последствий, которые несет идеология разрушения. Он разрабатывает свою просветительскую программу для России, охватывающую три звена российского образования: церковно-приходскую школу, гимназию, университет. Первая ступень этой системы играла особо важную роль, так как ее функцией было формирование и сохранение живого религиозного чувства, необходимого, по мнению Каткова, в качестве фундамента мировоззрения человека любой профессии, а особенно государственного деятеля. Гимназия являлась второй ступенью образования и должна была подготовить человека к получению ремесленной про-

¹ Едошина И.А. Катков о просвещении в России // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 95.

² Там же. – С. 97.

фессии, либо к поступлению в университет для занятий наукой. «Катков предлагает вполне разумную систему подготовки к профессии, учитывающую способности ребенка, степень его стремления к знанию и глубине его постижения»¹.

В основе программы образования у Каткова лежит государственный подход. Знания и навыки, получаемые в конечном счете в университете молодыми людьми, должны служить укреплению и процветанию российского государства. Важная роль отводилась в его системе образования классической гимназии. В ней осуществлялось «воспитание ума», необходимое для получения любой специальности. Обучение в гимназии базировалось на изучении древних языков: греческого и латыни. Древние языки – основа современных, поэтому их изучение необходимо для усвоения европейских и русского языков. Знание языков дает понимание различных культур и любых отраслей человеческого знания².

Благодаря введению классических гимназий, в которых изучение древних языков было обязательным, языковое образование в дореволюционной России в то время достигло необычайно высокого уровня. Выпускники университета свободно владели иностранными языками и могли переводить литературу с древних языков. После разгрома дореволюционного образования большевиками изучение древних языков было изгнано из школы, а вместе с этим упал уровень знаний иностранных языков, да и родного русского.

В статье 1884 г. «Университетский вопрос» Катков определил цель университетской реформы – «поднять дело науки и обучения». По его мнению, человек в университете должен свободно приобщаться к научным знаниям. Студенты должны выполнять самостоятельные научные работы, их обучение не должно сводиться к постижению объема знаний преподавателя. «Общение профессора со студентами есть совместный научный труд на пользу общества и государства. Потому университеты должны стать “рассадниками высших зна-

¹ Едошина И.А. Катков о просвещении в России // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 98.

² Там же. – С. 99.

ний”, в пределах которых формируется думающая и потому свободная личность»¹.

Анализируя статьи Каткова, посвященные реформе образования в России, И.А. Едошина отмечает связь их построения с традицией античной риторики, объясняя это приверженностью Каткова идее изучения древних языков. Концентрация на древних языках в гимназическом курсе – непереносимое условие получения хорошего образования в университете. Следуя традициям античной риторики, требующей ясности в изложении мысли и ее соответствия предмету, Катков всегда сразу четко излагает свою позицию по проблеме, обозначенной в названии статьи. «Статьи Каткова отличает, подобно античным риторическим текстам, “стремление проникнуть в психологию явления и его генезис”, что сопровождается риторическими и нериторическими вопросами, углубляется благодаря использованию элементов образной стилистики. Словно следуя античным риторикам, Катков стремится к той степени завершенности своей мысли, когда самая форма ее изложения может служить средством убеждения»².

Блестящие способности Каткова-публициста – факт общепризнанный. О «золотом пере» Каткова говорит Розанов: «перо его было истинно гениально», «Катков был истинный царь слова». «Катков создал государственную печать в России и был руководителем газеты, которая, стоя и держась совершенно независимо от правительства, говорила от лица русского правительства в его идеале, в его умопостигаемом представлении»³. Показательно и высказывание К.Н. Леонтьева, разделяющего мнение известного слависта О.М. Бодянского: «Кого можно счесть по силе, по дару и влиянию на поприще политической словесности чем-то равносильным Пушкину на поприще словесности изящной? Конечно, Каткова! Конечно, всякий, даже и ненавидящий его лично человек, должен повторить слова

¹ Едошина И.А. Катков о просвещении в России // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 102.

² Там же. – С. 103–104.

³ Николошкин А.Н. Катков и его современники // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 22.

Бодянского: “Он – личный враг мне (или я ему враг), но он первый и величайший русский публицист!”»¹.

О просветительской деятельности Каткова рассуждает С.А. Митрохина², напрямую связывая личность редактора «Московских ведомостей», его общественно-политические взгляды, художественный вкус, гражданскую позицию с направлением всего издания. Уже в первый период деятельности Каткова в качестве редактора газеты проявляется его «стремление к просветительству и к интеллектуальному объединению всех мыслящих сил российского общества его времени, несмотря на разногласия между ними»³.

Обходя цензурные предписания периода «мрачного семилетия» (1848–1855), запрещавшие высказывать свое мнение по общественно-политическим вопросам, Катков использует иносказания, намеки, аллюзии и параллели. Публицистика Каткова и его издания оказались в центре полемики об историческом пути России. Газета «Московские ведомости», журнал «Русский вестник», приложения к ним стали важной общественной трибуной. Катков пропагандировал идеи патриотизма, сильной самодержавной власти, взаимоуважения и взаимообогащения народов и их культур.

В.В. Розанов, отмечая журналистский талант Суворина и Каткова, высоко оценивал роль талантливого журналиста в жизни общества: «Что такое журналист? Ничего и все. Он “ничего” по силе, по власти: но он всякой силе и власти указывает, советует, содействует ей, ее оспаривает, и ее, наконец, даже обличает! Положение универсальное, положение возбудительное, колющее и ласкающее. Газета – то же, что шпоры для коня. Сами они “не едут”, но могут заставить коня скакать: и “всадник”, отечество, общество, – понесется»⁴.

Т.П. Пассек дает Каткову такую характеристику: «В уме его преобладал критический взгляд. Он удивительно легко подмечал и выво-

¹ *Едошина И.А.* Катков о просвещении в России // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 25.

² *Митрохина С.А.* Просветительская деятельность М.Н. Каткова в 1851–1855 гг. // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – Воронеж, 2006. – № 2. – С. 204–208.

³ Там же. – С. 204.

⁴ *Розанов В.В.* Суворин и Катков // Новое время. – М., 1997. – № 7. – С. 37.

дил наружу слабые стороны и недостатки. Но в нравственном складе его все-таки было убеждение. Отечество и государство, Россия и царь – вот основной идеал его политической речи. Через всю его литературную деятельность проходит один мотив. Не растратьте среди всех метаний мысли, по крайней мере, того, что вы получили от истории в виде национальной и политической силы»¹.

Достоинства Каткова-стилиста отмечал С. Неведенский: «Живость, ясность, легкость и находчивость его литературной речи может быть поставлена в образец. Большая часть его статей изобилует меткими, рельефными образами; они всегда интересны. Часто встречаются одушевление и пафос, но главная сила Катковских статей заключается в едких, убийственных сарказмах и задевающей за душу иронии»². Среди достоинств и заслуг Каткова Неведенский отмечает страстную любовь к родине, удивительную силу ума и блестящего литературного таланта.

«Московские ведомости» и «Русский вестник» были не элитарными изданиями, а обращались к широкой публике. Их читали во всех уголках России. Катков видел необходимость образовывать читателя, нести просветительские идеи в широкие массы российского населения. Часто обращаясь к историческим примерам, газета ставила вопросы о необходимости сохранения государственного начала. Эпизоды русской истории служили Каткову красноречивыми примерами того, что «в эпоху смут и междоусобиц победа государственного начала была совершенная. Но в обществе, прошедшем это многолетнее испытание, остались многие не скоро излечимые раны. Нравы огрубели, невежество овладело умами, обнаружился всеми живо ощущаемый недостаток правды. Одним словом, оказалась потребность выхода в новое состояние, потребность просвещения... находились умы избранные, которые смело шли вперед по пути Просвещения, Образования и подавали собой ободрительный пример другим. К таким передовым людям принадлежали в свое время Никон, Ор-

¹ *Пассек Т.П.* Михаил Никифорович Катков // *Пассек Т.П.* Соч.: В 3 т. – СПб.: Типография А.С. Суворина и И.В. Лихачева, 1878. – Т. 3: Из дальних лет. Воспоминания. – С. 342.

² *Неведенский С.* Катков и его время. – СПб.: Б. и., 1888. – С. 567–568.

дин-Нащокин, Матвеев»¹. В подобных примерах у Каткова явно прослеживаются аналогии с состоянием российского общества в николаевскую эпоху.

Издание Каткова, выполняя просветительскую деятельность, становится трибуной общественных, исторических, литературных, религиозных, экономических, хозяйственно-промышленных отраслей знания.

Катков выступал как реальная сила в борьбе со сторонниками революционных переворотов, называя революционные идеи «процветанием всевозможных бредней»². Будучи поклонником Шеллинга, Катков разделяет убеждение о приоритете художественного познания, ставя его выше всякого другого. Художественно-образный язык он предпочитает научному при общении с читательской аудиторией. Как редактор, особенно в «Литературном отделе», Катков уделяет особое внимание такому роду образного познания и просветительству.

Большое внимание на страницах «Литературного отдела» уделялось теме православия как в историческом аспекте, так и в области его современного существования, его роли в формировании Российской государственности. Многочисленные публикации были посвящены культуре ислама.

В газете публиковались новые, только зародившиеся жанры журналистики: статьи, обзоры, художественно-литературные очерки, в которых «в доступной форме, художественным языком, с привлечением художественных деталей, психологических характеристик раскрывались важные идеи. Поданные в литературной, образной форме, идеи эти лучше воспринимаются читательским сознанием, особенно с учетом особенности русской ментальности, ориентированной на эмоционально-образную подачу материала»³.

Редакцией были выдвинуты концепции о развитии в России критики. Образцами ее послужили статьи и высказывания В.Г. Белинско-

¹ Московские ведомости. – 1851. – № 32, 15.03. – С. 264–265.

² Катков М.Н. Собрание передовых статей «Московских ведомостей». За 1863 год. – М.: изд-во С.П. Катковой, 1897; Цит. по: Есин Б.И. История русской журналистики. – М.: Флинта: Наука, 2000. – С. 313.

³ Митрохина С.А. Просветительская деятельность М.Н. Каткова в 1851–1855 гг. // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – Воронеж, 2006. – № 2. – С. 207.

го, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя. Катков последовательно воплощал собственные взгляды на назначение литературно-эстетической критики: «оскорбительно видеть сочинение, плод долговременных, добросовестных исследований под ферулою верхоглядства... беспощадно преследуя ложное направление, критик должен всячески щадить дарование, так, чтобы в самом осуждении находило оно себе опору и побуждение к лучшему труду»¹.

В газете «Московские ведомости» Катков использовал традицию чтения публичных лекций в Московском университете. Он пытался сделать идеи ведущих московских профессоров гласными и превратить газету «в мощную кафедру просвещения на всю Россию. Опыт издания газеты показал ему возможности оперативного влияния периодики на гражданское сознание»².

Назидательный мотив присутствовал в литературных и исторических текстах, публикующихся в «Литературном отделе» газеты, противопоставлялось дурное и хорошее в поступках исторических лиц разных эпох, в подтексте можно было угадать стремление привнести в сознание читателей определенную систему моральных ценностей, а также внушить мысль властителям об ответственности перед своим народом и человечеством в целом.

В России всегда была велика роль печатного слова, и существующая литература отражала сознание русского общества в конкретный период времени. И это в первую очередь понимал Катков, осознавая, что «литература есть относительно общества то же самое, что сознание в отдельном человеке»³. В лице Пушкина Катков увидел самостоятельность русской мысли, выросшую из народной мудрости, добытую трудом всей нации. Катков выступает против ошибочной теории, укоренившейся в русском обществе, провозглашающей, что

¹ Катков М.Н. Записка к А.С. Норову // Любимов Н.А. Михаил Никифорович Катков и его историческая заслуга. – СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1889. – С. 52.

² Митрохина С.А. Просветительская деятельность М.Н. Каткова в 1851–1855 гг. // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – Воронеж, 2006. – № 2. – С. 207.

³ Едошина И.А. М.Н. Катков: Штрихи к портрету // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 21.

искусство не должно «иметь цель в самом себе». Пушкин, считает Катков, «подвергся укору за то, что оставался верен целям искусства»¹.

Пушкин понимает подлинное назначение искусства, полагая что задача искусства как такового не служение сиюминутным целям повседневности, утилитарным проблемам сегодняшнего дня, а вечное служение истине, утверждение ценностей непреходящих. Катков определяет поэзию как форму сознания: «Поэзия есть прежде всего одна из форм нашего сознания. Это особого рода мышление; это умственная деятельность. Но чем могущественнее овладевает нашею душою какая-либо мысль, чем с большею энергиею предаемся мы какому-либо делу, тем менее остается в нас места и сил для всякой другой мысли, для всякой посторонней деятельности... Вдохновение творчества не только не чуждо сознания, но есть, напротив, самое усиленное его состояние. Человек в этом состоянии весь становится созерцанием, внутренним зрением и слухом... Итак, вот она, эта пресловутая бессознательность художника! Это не бессознательность, а цельность сознания, и нисколько не составляет исключительной принадлежности искусства в теснейшем значении этого слова»². Катков полагает, что не красота, а истина «первая и необходимая основа» поэзии. «Поэтому поэзия оказывается сродни знанию (а красота «есть особое свойство этого знания»): «Поэзия, в истинном смысле, есть познающая мысль, направленная на все то, что не подвластно отвлеченному мышлению»»³. Поэтому смысл поэзии в том, чтобы запечатлеть случайное в предмете, поэзия через художественное созерцание позволяет разуму проявиться в предметном мире, остановить мгновение, оставить его отпечаток в великом произведении литературы.

¹ *Едошина И.А.* Катков о просвещении в России // Литературоведческий журнал / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 32. – С. 22.

² *Климаков Ю.В.* Пушкинская тема в литературном наследии М.Н. Каткова // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 49–50.

³ *Едошина И.А.* М.Н. Катков: Штрихи к портрету // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 22.

Катков выступает категорически против позиции либеральной интеллигенции, считающей, что искусство должно приносить реальную пользу обществу, находить недостатки и изъяны в русской действительности и звать общество к социальным преобразованиям, художественная сторона творчества, по глубокому убеждению Каткова, не может приноситься в жертву социальному служению: «Вы хотите, чтобы художник был полезен? Дайте же ему быть художником и не смущайтесь тем, что он с полным усердием занят изучениями и приготовлениями, которые имеют своей единственной целью дело искусства. <...> Не заставляйте художника браться “за метлу”... поверьте, тут-то и мало будет пользы от него. Пусть, напротив, он делает свое дело; оставьте ему его “вдохновение”, его “сладкие звуки”, его “молитвы”»¹. Настоящее свободное художественное творчество, не подчиненное никаким идеологическим и конъюнктурным соображениям, будет безгранично и необозримо достигать цели в самые отдаленные времена и эпохи, творческие усилия художника отзовутся там, где никто и ожидать этого не мог: «Действие великих произведений искусства остается не в одной лишь ближайшей их сфере, но распространяется далеко и оказывается там, где об идеалах художника нет и помину»². Высокое умственное и нравственное образование, по Каткову, – неперенное условие реализации таланта во всей своей полноте.

Анализируя творчество Пушкина, Катков дает периодику развития русского литературного языка, обращая особое внимание на его источники. И появление Пушкина Катков считает закономерным итогом всего предшествовавшего развития русской литературы. «Не было бы поэзии Пушкина, если бы ему не предшествовали сильные дарования. Сверх того, и самую славу создания нового стиха Пушкин разделяет со многими другими старейшими своими современниками, особенно с Жуковским, которого имя неразрывно связано с именем Пушкина. В поэтическом слове Пушкина пришли к окончательному равновесию все стихии русской речи. <...> У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковно-славянская форма,

¹ Едошина И.А. М.Н. Катков: Штрихи к портрету... – С. 23–24.

² Там же. – С. 24.

и народное речение и речение этимологически чуждое, но усвоенное мыслию»¹. Пушкин для Каткова – поэт величайшей гармонии.

Систематизируя размышления о природе творчества поэта, Катков определяет этапы в развитии поэтического дара Пушкина, характеризует сильные и слабые стороны его произведений. Значимость личностного начала у Пушкина Катков связывает с природой его поэтического дарования: «Пушкин... впервые в истории нашего умственного образования коснулся того, что составляет основу жизни, коснулся индивидуального, личного существования. <...> Для мысли нашей нет большей радости, как выйти из своего одиночества и найтись в жизни, и чем индивидуальнее, чем особеннее предмет сознания, тем глубже наше наслаждение. На этом-то чувстве индивидуальности и основано очарование искусства»².

Личностное начало и идея личности важны для Каткова не столько в поэзии, сколько сами по себе и в приложении к современному обществу. Эта идея, отсутствовавшая в русской культуре, была характерной чертой культуры западной. И потому найти ее у Пушкина было важно для Каткова, так как если она присутствовала в творчестве «первого народного поэта», то автоматически становилась идеей общероссийской. Обращаясь к лирике Пушкина, Катков показывает, как личное в жизни поэта обретает общий смысл. «Только в ситуации личности сформировавшейся, осознавшей самость собственного “я”, Пушкину было дано “выйти” за пределы собственной биографии, чтобы легко и свободно отзываться в умах и сердцах других (многих) людей. Потому личность есть начало любой творческой деятельности»³.

Особенность таланта Пушкина, по мнению Каткова, заключалась в том, что «Пушкин был поэт мгновения». И если в поэзии это качество пушкинского таланта было неоспоримым достоинством, помогало выражать «самые живые особенности чувства», то в прозе оборачивалось недостатком, отзывалось «отсутствием связанного рассказа

¹ Климиков Ю.В. Пушкинская тема в литературном наследии М.Н. Каткова // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 50.

² Едошина И.А. М.Н. Катков: Штрихи к портрету... – С. 25.

³ Там же. – С. 26.

от начала до конца, потому “рассказы его по большей части вялы и бесцветны”¹. Высоко оценил Катков и драму Пушкина, хотя и признавал, что драматургия поэта фрагментарна. «Борис Годунов» – «высшее творчество в изображении отдаленного исторического времени», «верное художественное воспроизведение Древней Руси в ее типических чертах». Пушкин «в сценах своих... ничего не хочет доказывать, он только изображает. Художественная истина этого изображения состоит не в подробностях обстановки, не в обозначении внешних примет быта, а в постижении внутренних основ его, в воспроизведении духа явлений, который порождал их существенные черты. В произведении Пушкина мы чувствуем, как Древняя Русь неуклонно шла своим путем, как мало было в ней самой существенных побуждений отречься от дальнейшего хода, как глубоко, напротив, таилась в ней потребность обновления. Но вместе с тем мы не чувствуем в этих изображениях никакого отрицающего действия со стороны поэта, никакого желания представить внешним образом недостатки или несостоятельность старого быта. Потребность перехода является здесь как положительное начало самой жизни старого времени»². Иными словами, история России у Пушкина предстает как непрерывный процесс гармоничного и органического развития, далекий от кризисов и потрясений. «Пушкин показал всю надуманность кризисного состояния Руси, и в этом его величайшая заслуга как художника, сумевшего в драматических сценах запечатлеть “дух, который, чувствуем мы, никогда не озлобится против законного движения мира и который благословит всякое доброе дело, откуда бы оно ни исходило”»³.

Личность – величайшая ценность для Каткова. И понимается им она не в светской (европейской) традиции, а в богословской.

К личности Пушкина Катков обращался неоднократно в своем творчестве. Его первой публикацией в журнале «Отечественные записки» в 1839 г. стала работа «Отзыв иностранца о Пушкине» (перевод статьи К.А. Варнгагена фон-Энзе). Статья была посвящена исследованию значения пушкинского творчества для России. Это был под-

¹ Едошина И.А. М.Н. Катков: Штрихи к портрету... – С. 26.

² Там же. – С. 27–28.

³ Там же. – С. 28.

робный комментарий к «Сочинениям Александра Пушкина» в трех томах 1838 г. Катков дополняет перевод своим предисловием и текстом письма к редактору-издателю журнала «Отечественные записки» А.А. Краевскому. «В них впервые прозвучала мысль Каткова о Пушкине как о поэте всемирного масштаба. “Мы твердо убеждены и ясно сознаем, что Пушкин поэт не одной какой-нибудь эпохи, а поэт целого человечества, не одной какой-нибудь страны, а целого мира; не лазаретный поэт, как думают многие, не поэт страдания, но великий поэт блаженства и внутренней гармонии. Он не убоился низойти в самые сокровенные тайники русской души... Глубока душа русская! Нужна гигантская мощь, чтобы исследить ее: Пушкин исследил ее и победоносно вышел из нее, и извлек с собою на свет все затаенное, все темное, крывшееся в ней... Как народ России не ниже ни одного народа в мире, так и Пушкин не ниже ни одного поэта в мире”»¹.

М.Н. Катковым была горячо поддержана инициатива о создании памятника А.С. Пушкину. «Русский вестник» и «Московские ведомости» принимали участие в организации сбора пожертвований на сооружение памятника. «Русский Вестник» опубликовал призыв к славянским народам поддерживать важное начинание: «Степень участия, которое обнаруживается между заграничными Славянами к сооружению памятника Пушкину, будет иметь в глазах русского общества серьезное значение; степень этого участия укажет, делает ли успех идея славянского единения. Пожелаем же от души, чтоб образованные люди между западными и южными Славянами, к какому бы подплемени и к какой бы политической партии они не принадлежали, почтили память нашего славного Пушкина»². Катков принял активное участие в работе специального совещания, на котором решался вопрос о месте постановки памятника Пушкину, в результате чего и было определено место для памятника на Тверском бульваре против Страстного монастыря. Катков также с самого начала выступил с поддержкой проекта скульптора Опекушина.

¹ *Климаков Ю.В.* Пушкинская тема в литературном наследии М.Н. Каткова // Катковский вестник: Религиозно-филос. чтения: К 190-летию со дня рождения М.Н. Каткова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – С. 47–48.

² Там же. – С. 52.

В день открытия памятника, 6 июня 1880 г., в специальном приложении «Московских Ведомостей» выходит большая статья М.Н. Каткова «Кого чествует Россия в лице А.С. Пушкина (по поводу открытия памятника)». Приведем слова Каткова: «В Пушкине всенародно чествуется великий дар Божий. Ему не доводилось спасать отечество от врагов, но ему было дано украсить, возвысить и прославить свою народность. Язык есть единящая сила народа. По древнему, глубоко знаменательному, церковно-славянскому словоупотреблению, язык есть народ, народ есть язык. Но в нравственном мире надежны и животворны связи, лишь скрепленные свободой и любовью. Кто же, скажите, кто не полюбит русского языка в стихе Пушкина? Кто устоит против “живой прелести” этого стиха? Пушкин заставил не только своих, но и чужих полюбить наш язык, и в том его великая заслуга... Его поэзия не есть только переходная ступень нашего образования, не есть только исторический момент, остающийся позади и внизу во мраке прошедшего. Пушкин стоит на высоте всемирного значения. Русский народный поэт, он имеет полное право на почетное место в пантеоне всех времен и народов. На произведениях его зрелой поры лежит печать совершенства. Это мир творчества, самородный и самобытный, как по веществу, так и по образу»¹.

В приложении был также перепечатан отрывок статьи Каткова в «Русском вестнике» (1856), стихотворения самого Пушкина и, кроме того, произведения и высказывания о творчестве Пушкина Н.В. Гоголя, В.А. Жуковского, митрополита Филарета (В.М. Дроздова). Пушкину был посвящен и июньский номер 1880 г. «Русского вестника».

К Пушкину Катков обращается на протяжении всей своей жизни. Знаменитая «Пушкинская речь» Достоевского впервые публикуется Катковым в «Московских ведомостях» (1880, № 162). 6 июня 1880 г. на думском обеде в Благородном собрании Катков произносит речь о Пушкине, получившую большой общественный резонанс, призывая всех русских писателей объединиться под Пушкинским Знаменем, забыв старые распри. В 1885 г. в статье, посвященной открытию памятника М.И. Глинке в Смоленске, Катков вновь обращается к пушкинской теме, говоря об огромном значении Глинки и Пушкина для

¹ *Климаков Ю.В.* Пушкинская тема в литературном наследии М.Н. Каткова... – С. 53–54.

русской культуры и называя их «Колумбами русского духа»¹. В связи с 50-летием со дня гибели Пушкина незадолго до своей смерти Катков на страницах «Московских ведомостей» снова вспоминает великого поэта, выражая сожаление о печальном положении, сложившемся в России с изданием собрания сочинений Пушкина, «русский публицист горько посетует, что может зарости народная тропа к произведениям “Царя поэтов”»².

В наше время, когда преобразования и реформы сотрясают общество, освоение и воплощение разнообразных идей М.Н. Каткова могло бы быть весьма плодотворным для России. Вся деятельность Каткова одушевлялась и поддерживалась одной идеей: «Россия – великое государство, русские – великая нация». Для Каткова было важно, чтобы российское государство было принято в мировом сообществе как современная, цивилизованная и сильная держава. Катков хотел видеть Россию крепкой в политическом смысле, обладающей системой эффективного классического образования, культурной и экономически развитой.

Великая историческая несправедливость заключается в том, что потомки да и многие современники увидели и запечатлели лишь его ошибки и промахи, оставив без внимания глубокие и интересные идеи.

¹ *Климаков Ю.В.* Пушкинская тема в литературном наследии М.Н. Каткова... – С. 57.

² Там же.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

О.Ю. Захарова

ТАНЕЦ – ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ*

Чем более высокое положение занимает человек в обществе, тем совершеннее должны быть его речь, манеры, внешний облик.

Барокко – это контраст света и тени, реального и несбыточного. Государственные и военные церемониалы этой эпохи призваны напоминать человеку о его высоком предназначении, подчинении «высшему началу». Стиль придворной хореографии складывался постепенно. Родиной бальных танцев Возрождения и барокко могли быть Италия, Испания или другая страна. Но как церемониальные танцы они окончательно сформировались при дворе Людовика XIV, благодаря которому танцевальный мир заговорил по-французски. Власть диктует моду.

Танец – высшая форма движения; значит, король обязан танцевать лучше всех. Именно таким был Людовик XIV, поражавший современников великолепной осанкой и красотой жестов. Он – не только выдающийся государственный деятель, это личность, наделенная незаурядными творческими способностями.

Любимым музыкальным инструментом короля была гитара. Предание гласит, что кардинал Мазарини пригласил из Мантуи крупнейшего виртуоза своего времени Франческо Корбетту, чтобы преподавать Людовику искусство игры на гитаре. Спустя годы Корбетта посвятит своему ученику трактат «Королевская гитара». Увлечение короля гитарой было своеобразным вызовом его окружению. Только

* Захарова О.Ю. Танец – зеркало времени. – Режим доступа: http://www.litmir.co/br/?b=211874&p=21#read_n_162

лютя считалась достойным инструментом для коронованных особ. В этом поступке угадываются черты будущего правления «короля-солнце»: независимость суждений и поступков и твердость в достижении цели. В 13 лет Людовик впервые появится на сцене в «Балете Кассандры» (музыка этого балета была утрачена в XIX в.). Впоследствии он станет одним из лучших танцоров своего времени.

О значении танца в глазах придворного XVII в. можно судить по «Мемуарам» кардинала Ришелье: граф Ларошфуко, став кардиналом, отказался ехать в составе посольства в Испанию, так как «был занят в балете, в котором очень хотел танцевать». Этот поступок немыслим «вне той логики, где во всем великолепии и совершенстве являет себя взгляд, согласно которому преобразующие природу искусства более важны для человека, нежели посольство в Испанию».

Одним из важнейших политических решений начала правления Людовика XIV был декрет о создании Академии танца: «Поскольку искусство танца всегда было известно как одно из самых пристойных и самых необходимых для развития тела и поскольку ему отдано первое и наиболее естественное место среди всех видов упражнений, в том числе и упражнений с оружием, и, следовательно, это одно из самых предпочтительных и полезных Нашему дворянству и другим, кто имеет честь к Нам приближаться, не только во время войны в Наших армиях, но также в Наших развлечениях в дни мира...»

Своеобразная танцевальная сюита на балах Людовика XIV состояла обычно из следующих танцев: бранля, менуэта, куранты и сарабанды. Свое название бранль получил от французского слова «branler», что означает «двигаться, шевелиться, колебаться». Во Франции его танцевали повсеместно, но в различных частях Французского королевства бранль исполняли и даже называли по-разному: в Бретани – пасспье, в Оберне – бурре, в Провансе – гавот. В отличие от народного бранля на придворных балах бранль танцевали чинно, без темпераментных прыжков и непринужденных поворотов корпуса.

Куранту называли «танцем манеры», это торжественное шествие дам и кавалеров можно сравнить с плавным течением воды. Куранта – танец истинных рыцарей. Во время сложной куранты трое кавалеров приглашали трех дам. Получив их отказ, кавалеры уходили, но вскоре возвращались и становились перед дамами на колени.

Удивительна история сарабанды. На родине этого танца, в Испании, сарабанду исполняли только женщины под аккомпанемент кастаньет, гитары и пения. Сервантес считал песни сарабанды непристойными. В 1630 г. танец был запрещен Кастильским советом. Изгнанная с родины, сарабанда нашла пристанище на королевских балах, где исполнялась благородно и спокойно; танцем влюбленных называл сарабанду известный балетмейстер Карло Блазис. Манера танца была очень важна. Резкие жесты, прыжки – это вульгарность, присущая простолюдинам. Сдержанность, спокойствие – признак благородного происхождения. Придворный танец не терпит суеты и беспорядочных движений.

Рост популярности того или иного бального танца во многом зависел от социальных процессов. Великий Моцарт в сцене оперы «Дон Жуан» воспроизвел своеобразную социологию танца. Изысканный Оттавио с донной Анной танцуют менуэт, Дон Жуан с простодушной Церлиной – контрданс, а его слуга Лепорелло с крестьянином Мазетто кружатся в вальсе.

В светском обществе было принято связывать внешний облик человека с его нравственными качествами. В этом отношении особое значение имели уроки танцев, «ибо как нравственная философия образует человека для благородных действий, так нравственные танцы приводят молодых людей к привлекательному общению».

К началу XVIII в. история европейских бальных танцев насчитывала столетия. Русские дворяне учились танцевать, согласно государственному приказу, который не подлежал обсуждению. Если на ассамблеях Петра I на танцы смотрели как на некую повинность, то в царствование Екатерины I неумение танцевать считалось важным недостатком воспитания.

В 1731 г. в Петербурге был организован Шляхетский кадетский корпус, в учебный план которого входило изучение изящных искусств, в том числе и бального танца.

Танцмейстером в корпус в 1734 г. был приглашен Жан Батист Ланде. Именно по его прошению, подписанному 4 мая 1738 г., была организована «Собственная Ее Величества танцевальная школа» (в настоящее время – Академия русского балета имени А.Я. Вагановой в Санкт-Петербурге). В школу принимали детей «подлого звания», т.е.

из народа. Это был важный шаг в создании национальной балетной школы.

В конце XVIII – начале XIX в. танец наряду с иностранными языками и математикой – один из важнейших предметов в программе обучения дворянина.

С.Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Д.Н. Ткаченко

ПУРПУР РИМСКИХ МАГИСТРАТОВ: PRAETEXTA И TRABEA В ЭПОХУ РЕСПУБЛИКИ*

Повседневной одеждой римского гражданина была белая тога, надетая поверх туники. Должностные лица (магистраты), жрецы, сенаторы носили белую тогу с пурпурной полосой – претексту (praetexta). При пересечении померия (священной границы города) магистрат менял претексту на военный плащ, замененный в III в. до н.э. короткой накидкой.

Смена цвета облачения имела в раннем Риме глубоко священное значение. Покидая Рим, полководец и войско попадали в иное сакральное пространство, оказывались во власти чужих богов. Тогу римляне воспринимали как мирное одеяние; отсюда знаменитое изречение Цицерона: «Пусть оружие уступит тоге».

Тoga с пурпурной полосой стала символом сенаторов уже в царскую эпоху. Римские цари, как институт власти, сочетали в себе три функции: верховного военачальника, верховного судьи и верховного жреца. Роль царя заключалась в поддержании существующего миропорядка (pax deorum, «божественный мир», или «мир с богами»). Таким образом, перечисленные функции находились на границе двух миров и двух правовых систем – права божественного (fas) и земного (jus). Чтобы сохранить «божественный мир», царь должен был сове-

* Ткаченко Д.Н. Пурпур римских магистратов: Praetexta и trabea в эпоху Республики // Черное, белое, красное в мировой истории и культуре: Сб. материалов региональной конференции 22 мая 2015 года / Отв. ред. Т.М. Гавристов; Ярослав. гос. ун-т им. П.Г. Демидова. – Ярославль, 2015. – С. 105–108.

щаться с богами и приносить им жертвы. Красный цвет означал цвет жертвенной крови, что подтверждается обязательным облачением в претексту при совершении жертвоприношения.

Во время триумфа триумфатор мог использовать полный набор царских инсигний, обладание которыми считалось в республиканскую эпоху божественным правом. Облаченный в пурпурную, расшитую золотом тогу, он уподоблялся самому Юпитеру. Не только «туника Юпитера», но и лицо триумфатора были окрашены в пурпурный цвет.

С превращением Рима в средиземноморскую державу отношение к инсигниям становилось все более формальным. Но хотя их значение как сакральных символов власти забывалось, тога оставалась официальной одеждой граждан, а претекста – должностных лиц и принцепса вплоть до конца эпохи принципата.

К.В. Душенко

Василий Щукин

ВОКЗАЛ КАК КНИГА И ЗДЕСЬ-ПРОСТРАНСТВО*

Василий Щукин – профессор кафедры русской литературы Ягеллонского университета (Краков). Материалом статьи служат немецкие, австрийские и русские вокзалы, построенные на территории разделенной Польши в XIX – начале XX в.

Что такое вокзал? Это место или, выражаясь терминологически, социокультурный локус, выполняющий функцию конкретного, отчетливо определенного и ограниченного микропространства, в котором начинаются и кончаются путешествия. На вокзале человек становится или перестает быть пассажиром; транзитные же пассажиры продолжают ими быть вплоть до места назначения.

Аэропорт – детище XX в. с его гипертрофированной утилитарностью: романтические категории национальности / народности и историзма, наложившие свой неповторимый отпечаток на архитектуру вокзалов, практически ничего не значат в пространстве аэропортов. Напротив, вокзал может вызвать, подобно книге, отчетливые культурные ассоциации.

Пространство вокзала – это пограничное пространство входа и выхода, подобное порогу, пропилеям, воротам, через которые можно войти или выйти, но можно и проехать мимо. Вокзал как здесь-пространство становится своего рода брендом, который указывает на специфику проходящей через него железной дороги, населенного пункта или даже всей страны, в которой он расположен.

* *Щукин В.* Вокзал как книга и здесь-пространство // Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2015/10/3/Shukin.pdf>

Старые немецкие вокзалы не только самые дорогостоящие, солидные и удобные, но и самые монументальные. Самые большие из них по своей «красоте» (имеется в виду обилие помпезных украшений) без труда могли бы заткнуть за пояс послевоенные советские вокзалы сталинской поры, перегруженные символикой Победы, — к примеру, в Смоленске или Курске.

В Австрийской империи германский гений поневоле шел на компромисс со славянским, угорским или романским. Поэтому австрийские вокзалы выглядят гораздо праздничнее и веселее прусских, но их легкой празднично-игровой несерьезности неизбежно сопутствует столь же легкая необустроенность и столь же умеренный недостаток комфорта. В архитектурном облике вокзальных зданий, как и в Пруссии, господствовала эклектика, но не «краснокирпичная» с башенками и черными орлами, а радостная и беззаботная, словно копировавшая бутафорские дворцы опереточных герцогов и баронов.

Самые бедные, необустроенные, неказистые и некомфортные вокзалы в Польше, конечно, русские. В сгоревшей Варшаве они не сохранились, но в центральных и северо-восточных районах страны их еще немало, и все они напоминают что-то родное и до боли знакомое, но не советское, а петербургское, как бы давно забытое. Для ностальгически настроенного русского глаза все они выглядят мило и привлекательно; все они могут вызвать умиление, как любой эстетически значимый предмет, созданный до революции, в старой еще России.

Однако поляк, живущий на бывших немецких или австрийских территориях, попав куда-нибудь в Ломжу, Замостье или Сувалки, будет не просто разочарован — он начнет чертыхаться и капризничать. И есть отчего: лавки в крохотном зале ожидания, похожем на казарму, жесткие, деревянные; в буфете нет кофейного экспресса и молотый кофе просто разводят в кипятке, а туалет «типа сортир» находится в конце первой платформы. Впрочем, в последние годы даже туалеты стали чистыми и пахнут фиалками из заграничных спреев.

Российская империя была государством военным: ее железные дороги, особенно казенные, т.е. государственные, в первую очередь призваны были обеспечивать быстрое передвижение войск во время маневров или военных действий, а товарным и пассажирским перевозкам придавалось важное, но все же второстепенное значение. На

войне же, как известно, не до удобств: тут важна скорость, слаженность, простота эксплуатации.

Железные дороги в России при самых разных правителях и режимах были в той или иной степени военизированы. Именно с этим связан подчеркнуто казенный, а точнее, аскетически-казарменный стиль в архитектуре провинциальных вокзалов последней трети XIX – начала XX в. «Тоска вокзала» (название стихотворения Иннокентия Анненского) – реалистически точная передача атмосферы казенности, которая царила на русских вокзалах, как и в прочих государственных учреждениях.

В больших городах Царства Польского строили вокзалы посolidнее, понаряднее и поблагоустроеннее. Благоустроенным и даже оборудованным «по последнему слову техники» считался, к примеру, неоклассический Калишский вокзал в Лодзи. Но самым замечательным из русских вокзалов по праву считается белостокский, построенный в 1860–1861 гг. В 2008 г., согласно опросу варшавской «Газеты wyborчей», этот вокзал был признан самым красивым в Польше. В его архитектурном облике воплощена не идея казенности или тем более казарменности, а благородный по своей сути строительный миф петровской империи, которая стремилась к самоутверждению, черпая стилистические доминанты из античных, преимущественно римских источников.

К.В. Душенко

РАЗМЫШЛЕНИЯ О КРАСОТЕ*

Раздел «Красота» в русскоязычном чешском журнале «The Prime Russian Magazine».

Владимир Соловьёв. «Красота в природе». Автор аннотации В. Данилов говорит, что эта статья о красоте природы была написана великим русским философом Владимиром Сергеевичем Соловьёвым (1853–1900) для первого номера журнала «Вопросы философии и психологии» в 1889 г. Впоследствии этот журнал получил название «Вопросы философии» и издается по сей день. Говоря о постоянном присутствии прекрасного в окружающей нас природе, В. Соловьёв использовал мысль Фридриха Шеллинга о природе как живом организме и о ее бессознательно духовном творческом начале. В. Соловьёв полагал, что сама по себе красота природы бесполезна и бессильна, но именно она спасет мир. Текст статьи имеет эпиграфом соответствующую цитату из Достоевского и «представляет собой, по сути, комментарий к ней», пишет В. Данилов (с. 76). Русские символисты взяли философию В. Соловьёва в качестве своей эстетической программы, заключает автор аннотации.

Джон Рёскин. «Лекции об искусстве». Английский писатель, теоретик искусства Джон Рёскин (1819–1900) был идеологом программы прерафаэлитов¹ и читал курс лекций в Оксфордском университете, которые имели весьма назидательный характер. Произведения Джона Рёскина «Сезам и Лилии», «Королева Эфира» и др. излагают пробле-

* Красота – «The Prime Russian Magazine. 200 книг по существу». – Praha, 2015. – № 4(81), июль–авг. – С. 75–77.

¹ Братство прерафаэлитов – группа английских художников и писателей XIX в., избравшая своим девизом «наивное» искусство Средних веков и раннего Возрождения.

мы литературы и искусства. Он также поддерживал эстетическую программу средневековых ремесленных гильдий. Его работы отличались изысканностью слога, но когда он обращался к читателям из народа, то заботился о простоте и ясности своих текстов. У искусства, считал Дж. Рёскин, имеются две основные задачи: выражать истину и наделять красотой то, что полезно. Оксфордские лекции Дж. Рескина, которые аннотируются в журнале, отличались романтическим идеализмом. Он учил, что «начало всего хорошего лежит именно в хорошем, а не в дурном» (с. 76).

Наоми Вулф. «Миф о красоте». Американская феминистка «третьей волны»¹ Наоми Вулф в книге «Миф о красоте» объясняет суть легенды о существовании свойства, именуемого «красотой». Книга, вышедшая в 1991 г., переиздавалась уже несколько раз. Смысл этой книги состоит в том, что женщинам предлагается стремиться обладать красотой, а мужчинам – бороться за красивых женщин. Миф о красоте якобы заменил старые мифы о непорочности, материнстве, пассивности, страхе перед старением. Автор аннотации Юлия Корнер пишет, что Наоми Вулф полагает, будто женщины стали все больше рассматриваться мужчинами как товар и сексуальный объект, а они «должны принимать себя такими, какие они есть, искать секса или избегать его исключительно по собственному желанию» (с. 76).

Умберто Эко. «История красоты». Итальянский философ, историк-медиевист, специалист по семиотике и литературный критик Умберто Эко (U. Eco, 1932–2016) в книге об истории красоты рассматривает искусство Средневековья, когда появилось понятие пропорции. «Теория, согласно которой красота заключается в пропорциональности, была доведена до совершенства в эпоху Возрождения», – отмечает автор аннотации Юлия Корнер (с. 77). Книга «История красоты» под редакцией У. Эко вышла в 2005 г. Под его же редакцией в 2007 г. появилась книга «История уродства». У. Эко считает, что телесная красота обладает духовным миром. «Политеизмом» красоты

¹ «Третья волна» движения за уравнивание женщин в правах с мужчинами получила такое название в 1992 г. в эссе Ребекки Уолкер. «Третья волна» – это постмодернистская теория антирасизма, постколониализма, транснационализма и конечно же гуманизма.

У. Эко называет сосуществование в наши дни целого ряда понятий о красоте, которые бытовали в разные эпохи. Он полагает, что красота гораздо скучнее безобразия, отчего и взялся редактировать «Историю уродства», в которой утверждается, что в мире торжествует «царство зла». В работах по лингвистике У. Эко показывает, что «исходным тропом», т.е. употреблением слова в переносном значении, являются метонимии, в основе которых лежат цепи ассоциативных смежностей в структуре контекста. Например, «блюдо» – «еда», «медь» – «медные деньги», «Бородино» – «битва на Бородинском поле», «сабля» – «кавалерист», «штык» – «пехотинец». Метонимия часто служит для создания прозвищ: «Красная Шапочка», «Белый Бим Черное Ухо» и др. Как указано в «Лингвистическом энциклопедическом словаре», основой метонимии могут служить пространственные, событийные, понятийные и другие категории действительности.

Александр Бенуа. «Воспоминания». Один из основоположников «Мира искусства» (1898–1924) русский художник и историк искусства Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) был также идеологом этого, созданного в Петербурге, художественного объединения. Вместе с Сергеем Павловичем Дягилевым (1872–1920) они выдвинули лозунги «чистого искусства» и «преображения жизни искусства». «Воспоминания» А. Бенуа рассказывают о самых блистательных артистических кругах Серебряного века вплоть до 1908 г. Однако, как считает автор аннотации Юрий Сапрыкин, наиболее интересными являются рассказы А. Бенуа о своем собственном детстве в дореволюционном Петербурге. Это панорама невыразимо прекрасного Петербурга, «чьи черты были смыты временем» (с. 77). Это не только зрительные и звуковые ощущения, но и «красивые формы», воспринимаемые ребенком путем прикосновения к ним. Внимание к деталям, как и бесконечные перечисления вовсе не мешают восприятию книги А. Бенуа «Воспоминания». Она написана с такой «оробелой верностью» к «тайне», с какой ее герой разглядывает картинки в стереоскопическом ящичке, завершает аннотацию автор.

Камилла Палья. «Личины сексуальности: арт и декаданс от Нефертити до Эмили Дикинсон». Автор 900-страничной монографии К. Палья является профессором Университета искусств в Филадельфии. Ее обширный трактат представляет собой попытку доказать «теорию объединения» западных культур при помощи литературных

аллюзий и толкования символов, начиная с древнеегипетских и до современных, отмечает в аннотации Евгения Ковда. Главный постулат книги таков: «Природа варварская и жестокая, но люди предпочитают этого не замечать и притворяются, что она благожелательная» (с. 77). Судя по названию, монография охватывает сюжеты от Нефертити и до Эмили Дикинсон. Нефертити по-древнеегипетски – «Красавица грядет», а Эмили Дикинсон – американская поэтесса, чья лирика воспевает красоту природы. Время – от III в. до нашей эры и по XIX в. Однако Камиллу Палья больше всего интересует XIX в. Она развенчивает творчество Чарльза Диккенса и Генри Джеймса, восхваляя жизнь маркиза де Сада, считая его наиболее недооцененным представителем западной цивилизации¹. В ее прочтении Уильям Блейк – это «английский де Сад», а Эмили Дикинсон – «женщина де Сад американская»². Труд «Личины сексуальности», конечно, может считаться блестящей сагой об американской сексуальности, хотя К. Палья уравнивает высокую культуру и популярную, заключает Евгений Ковда.

И.Л. Галинская

¹ Французский писатель маркиз Донасьен Франсуа Альфонс де Сад (1740–1814).

² У. Блейк (1757–1827); Э. Дикинсон (1830–1886).

Дмитрий Горин

**ОТ КАРНАВАЛА К ЛИТУРГИИ:
МОТИВЫ АТЕИСТИЧЕСКОЙ КОСМОГОНИИ
В ГЛАВНОМ СОВЕТСКОМ ПРАЗДНИКЕ***

День захвата власти большевиками стал главным советским праздником и должен был сконцентрировать в себе все ключевые смыслы и символы нового общества. Этот праздник должен был вызывать особый энтузиазм и поддерживать чувство сопричастности событиям, значение которых определялось как всемирное и даже космическое. Космогонические мотивы в праздновании годовщины свидетельствуют о том, что революционный переворот воспринимался как переворот не только социальный, но и метафизический.

В 1918 г. на площади Урицкого (бывшей Дворцовой) в супрематических декорациях был развернут первый большевистский парад, цель которого состояла в визуализации революционных событий. В третью годовщину революции, в 1920 г., в Петрограде было устроено постановочное «взятие Зимнего дворца». В нем участвовали более восьми тысяч действующих лиц, полтысячи музыкантов, военная техника и крейсер «Аврора». Для праздника были сооружены две гигантские платформы, «белая» и «красная», занимавшие почти всю ширину площади и доходившие до третьего этажа Главного штаба. Залпы «Авроры» превратились в непрекращающуюся канонаду. Ре-

* *Горин Д.* От карнавала к литургии: Мотивы атеистической космогонии в главном советском празднике // Неприкосновенный запас. – М., 2015. – № 3. – С. 78–88.

альные события 25 октября 1917 г. явно уступали последующим постановкам в массовости, размахе и зрелищности.

Если события истории проходят и остаются в прошлом, то миф постоянно возвращается и переживается как актуальная реальность. Большевицкая революция воспринималась как сакральное время начала советской истории. Мифологизированный «октябрь 1917 года» есть не прошедшее, а всегда актуальное событие. Даже горбачёвская «перестройка» определялась как своеобразная реинкарнация духа революции. Официальная риторика по-прежнему представляла «великий Октябрь» как некое мифическое время, приобщение к которому необходимо для легитимации актуального политического курса. Каждый новый этап советской истории не связывался с предыдущим, а напрямую восходил к «великому Октябрю».

Праздничное обращение к «октябрю 1917 года» сравнимо с обращением архаичных культур к первоначальному времени, которое космогоническая мифология наделяет особыми свойствами. Ритуальное воссоединение с временем начала дает возможность соприкоснуться с изначальной жизненной силой, что позволяет человеку приобщиться к творению мира и как бы родиться заново.

Октябрьский праздник отражал не простое соприкосновение с мифическим временем истоков, а воссоздание принципиально нового начала, возвращающего надежду на обретение земного рая – не того, который был утрачен в момент грехопадения Адама, а другого, созданного человеком. Отсюда характерное сочетание чувства космической катастрофы с невероятным оптимизмом. Здесь проявляются обе стороны эсхатологических ожиданий: неизбежная гибель мира и его новое рождение в преображенном виде. Революционное искусство соединяло разрушение старого мира с радикальной тягой к новизне.

Революция творит сама себя из себя самой. Она не нуждается в соотношении себя с привычными ценностями и нормами. Революции не нужно нравственное оправдание, она сама продуцирует новую нравственность. Ей не требуется рациональная легитимация, и она отказывается от Учредительного собрания как воплощения воли граждан. Революция сама становится основанием новой социальной и политической легитимности.

Революционная хронология сохранялась параллельно с григорианским календарем до самого распада СССР. В домашних отрывных

календарях кроме «обычной» даты неизменно указывалась дата от начала Октябрьской революции.

Грандиозный проект русского авангарда претендовал на создание нового общества по новым принципам и законам. Следует согласиться с мнением Бориса Гройса о том, что мистическая и метафизическая сторона русского авангарда остается недооцененной. Авангардная идея преобразования жизни методами тотального эстетико-политического проекта исходит из понимания художественной практики как практики творения мира после «смерти Бога».

Мистическая убежденность в необходимости создания постапокалипсической культуры пережила взлет русского авангарда и уже в начале второго десятилетия советской эпохи была присвоена политической властью Сталина. Художественный опыт авангарда вождем использовал в своем тотальном политико-эстетическом проекте с характерными для него демиургией, ритуализмом и демонологией.

Карнавальность празднования первых годовщин октябрьских событий использовалась для перекодирования картины мира. Сами организаторы революционных праздников сравнивали их со средневековыми мистериями и санкюлотскими дехристианизированными карнавалами времен Французской революции в честь символов нового культа: конституции, разума, высшего существа и прочих заменителей объекта религиозной веры. Примером создания новой революционной риторики из карнавального материала является написанная к первой годовщине большевистской революции поэма Александра Блока «Двенадцать».

Однако к рубежу 1920–1930-х годов карнавальная сторона главного советского праздника подчиняется более строгим формам. Карнавальный гротеск в изображении всевозможных классовых врагов сохранялся, поскольку это позволяло относительно безопасно управлять массовыми формами раздражения и гнева. Но в праздничных мистериях все больше проявлялись мессианские мотивы, что требовало более высокого стиля.

Позднейшие празднования «Великого Октября», помпезные и идеологизированные, напоминали скорее крестные ходы. Место карнавально-буффонного переворачивания смыслов заняла торжественная визуализация побед советского общества. Народные шествия утратили свою стихийную пестроту, и даже праздничные лозунги и

призывы заранее утверждались и публиковались в главных советских газетах. Жесткая организованность вместо жизненной стихии и лояльность масс вместо революционного порыва дополнялись перенесением праздника с улиц в залы, где проходили торжественные заседания и концерты, напоминавшие скорее ритуальные мессы. События революции визуализировались теперь не массовыми футуристическими постановками под открытым небом, а кадрами фильма Михаила Ромма «Ленин в Октябре», снятого в 1937 г. Мейерхольдовскую условность сменил соцреализм, в котором вымысел легко выдается за действительность.

Музыкальное сопровождение главного советского праздника требовало торжественных и консервативных форм. Любопытно, что в атеистическом государстве кантаты и оратории как мемориальный и литургический жанр получили более широкое распространение, чем в дореволюционной практике.

Постепенное вытеснение карнавальных мотивов праздника было обусловлено переходом от революционной неомании и «живого творчества масс» к воспеванию уже достигнутых побед. Место народных масс занимают мудрые вожди и ревностные служители нового культа. Однако в завершающей фазе истории СССР карнавальные мотивы вновь становятся востребованными. Окарикаривание большевистских вождей и игра в их двойников стали признаками новой перекодировки ключевых смыслов.

Реставрация в последнее время некоторых советских практик свидетельствует об устойчивости образа мысли, характерного для советской эпохи. Разумеется, возрождающиеся сегодня элементы советской культуры не идентичны исходным образцам, а постсоветские государственные праздники отличаются от советских. Однако мы имеем дело с трансформацией одной и той же культурной тенденции, которая идет в соответствии со своей внутренней логикой. О нисходящей динамике этой тенденции говорит ретроспективная повторяемость смыслов и очевидное снижение креативности. Распад отдельных сюжетов и тем, переориентация внимания с одних праздничных дат на другие не затрагивают глубинных структур образа мысли, включающего плюрализм и десакрализацию истории.

Активное использование в современной российской политике риторики войны с нацизмом во многом аналогично обращению совет-

ского дискурса к сюжетам 1917 г. Тот факт, что за четверть века, прошедшую после распада СССР, не оформилась явная альтернатива советскому образу мысли, говорит не столько об устойчивости советского проекта, сколько о его тотальности. Альтернативные тенденции вызревали задолго до распада СССР, но сегодня создается впечатление (возможно, ложное), что они так и не сумели пробиться сквозь неразобранные обломки большевистской утопии.

К.В. Душенко

ТЕЛЕСНОСТЬ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Обзор

Тело человека – не просто природная данность. В каждой культуре формируется «нормативное тело», соответствующее ценностно-нормативным стандартам конкретного социума и определенных социальных групп. Ученые, исследующие проблематику телесности, показали, что представления о нормативном теле, заставляя прилагать целенаправленные усилия по приведению собственного тела и телесных практик в соответствие с одобряемыми образцами, являются важным механизмом социального контроля. Отступление от соответствующей нормы вызывает у индивида аномические состояния, обусловленные противоречием между предлагаемым культурой и обществом образцом для подражания и возможностями его достижения (2).

Взаимодействию тела и социума, трансляции идеи власти через телесность и механизмам социального воздействия на тело были посвящены труды М. Фуко, которые стали классикой науки о телесности. Из его трудов следует, что наивысшие формы контроля и гибкая система управления властью над поведением индивида были достигнуты в эпоху либерализма, когда вмешательство власти в личную жизнь усиливается благодаря расширению спектра свобод и совершенствованию механизмов информационного общества.

Без механизмов информационного общества невозможно представить себе и «общество тотального контроля», так же как и либерализм в полной мере раскрывается и достигает невероятных вершин именно в эпоху информационного общества (3). Благодаря тотальному вмешательству средств информации в частную жизнь физическое тело «отстывает» перед телом социальным.

«С древнейших времен бодимодификации были наиважнейшей частью культуры. Причины того были самые разные. Тело “достраи-

валось” при переходе на новый социальный уровень, в ситуации изменения брачного статуса, в ходе инициаций и т.д. Тело обретало “видимость”, становилось “говорящим”, обеспечивая за счет этих трансформаций своего владельца жизненными силами» (3). На протяжении многих веков самые лучшие усовершенствования вошли не только в культурную традицию, но и в культурные нормы. Стремление приблизиться к телесному идеалу становится ведущей линией современного культурного развития. Косметика, пластическая хирургия, одежда призваны поддержать веру человека в достижимость идеалов и подчеркнуть значимость этих идеалов (4).

Нельзя рассматривать какие-либо телесные практики как патологические, поскольку именно посредством их тело входит в культуру. Каждая культура создает свои собственные телесные ритуалы, маркируя социальный или экономический статус, эмоциональное или физическое состояние. Каждый из подобных ритуалов / практик является проявлением механизма социокультурной адаптации и нередко оказывается откликом на те или иные вызовы среды (3).

Наше тело имеет право как на совершенство в соответствии с требованиями массовой культуры, так и на болезненность и «поврежденность», поскольку и тот и другой случай представляют собой механизмы адаптации и формы самоконтроля. То, что обыденное сознание нередко воспринимает как саморазрушение, на самом деле является вариантом самоидентификации и обретения индивидуальности (3). Именно в этом плане можно рассматривать такие патологии как анорексия, булимия, нарциссизм и др.

Контроль над телесными практиками в целях формирования нормативного, культурно одобряемого тела исторически воплощался в дисциплинарных практиках символического выражения социального статуса. Среди высших классов телесность наиболее заметно регламентировалась нормами самоконтроля и этикета, однако ее эстетика и функциональность ограничивались представлениями о «естественности», красоте и силе как природном даре (2).

В культурах модерна в рамках дисциплинарных практик школы, армии и фабрики развиваются принципиально новые представления об основе телесной нормы. На первое место выдвигается ее функциональность. Например, в России нормативная телесность общества модерна с ее акцентом на функциональность стала особенно интенсивно

развиваться в советский период первых пятилеток, период индустриализации и одновременно милитаризации общества. Сходные трансформации представлений о нормативной телесности наблюдались во многих европейских странах между двумя мировыми войнами. В это время тело человека социализируется как функциональное дополнение к машинам на производстве и в армии, что требовало дисциплины и особых «техник тела», способности соответствовать новому ритму и темпу производства (2).

В России готовность к «труду и обороне» как продукт специальных тренировок превратилась в культурный образец, следование которому предполагало систематические упражнения, в том числе спортивные, профессиональные и военные, выступавшие одновременно и сплочением массы. Это позволяет говорить о нормативной телесности как продукте целенаправленного культивирования, а не природной данности, как результате нормативного поведения, соблюдения таких моральных принципов, как самоконтроль, самодисциплина, самоограничение.

Модернистские представления о функциональности как основе нормативной телесности получили существенную реинтерпретацию в условиях рынка. Функциональность теперь означает не столько императив исполнения ролей в рамках институтов индустриального общества – производственного предприятия, армии и т.д. – сколько достижение успеха в условиях рыночной конкуренции в широком смысле этого понятия. Важнейшим символом успеха для представителей высшего и среднего классов становится здоровое, ухоженное, красивое, спортивное тело, тогда как запущенное, некрасивое тело маркирует неудачников. «Нормативная телесность становится символическим и социальным капиталом, поскольку престижна и выражает принадлежность к определенному социальному классу (2).

По сравнению с модернистским нормативным телом, которое формировалось в ходе упражнений и дисциплинирования естественного тела в рамках определенных социальных институтов, постмодернистская нормативная телесность основывается на постоянном недовольстве собственным телом, отрицании его природных свойств, их репрессии ради придания требуемых обществом характеристик.

В современном обществе постмодерна в результате развития процессов индивидуализации, которые открыли перед индивидом

перспективу рефлексивного самонаблюдения, самораскрытия и изобретения себя, происходит стирание границ между внешним видом и личными качествами. При этом увеличивается значимость телесности и ее преобразования для формирования идентичности индивида.

«В результате разрушения традиционных ритуалов перехода, придававших смысл фазам жизни, рождения и смерти, под влиянием секуляризации и деморализации социального существования фокус индивидуального внимания перемещается на выбор стиля жизни. Телесность предстает неотъемлемой частью этого выбора и материалом, который предлагает иллюзию контроля ситуации в условиях множественных рисков и неопределенности» (1).

Ориентация на коррекцию каких-либо параметров тела становится необходимым атрибутом современной культуры. Объем такой коррекции может простираться от соблюдения диеты и режима тренировок до пластических операций разной степени сложности (3).

Вместе с тем приобретает новые черты медиализация нормативной телесности. Это, прежде всего, связано с коммодификацией медицинских услуг и развитием соответствующих рынков, ориентированных на постоянное расширение обращения к медицине для поддержания и формирования нормативного тела. При этом представления о медицинской норме расширяются, охватывая те параметры тела и его функционирования, на которые они раньше не распространялись. Например, если еще несколько десятилетий назад избыточный вес рассматривался как индивидуальная особенность организма или следствие неправильного образа жизни, усиливающее риск некоторых заболеваний, то теперь он сам по себе трактуется как заболевание, требующее медицинского вмешательства (2).

С медиализацией связана экспансия представлений о человеческом теле, обоснованных научным знанием, в противовес обыденным представлениям о его «естественности». Однако специфика современной науки такова, что подобные знания практически никогда не укладываются в целостную, логически завершенную картину мира, они всегда оказываются фрагментарными и противоречивыми. Например, представления о вреде холестерина опровергают сведения о «полезном холестерине» и даже о его необходимости для ряда физиологических процессов. Дискуссия о вреде ГМО также не привела к однозначным выводам и рекомендациям. Поэтому постоянная «соматиче-

ская озабоченность» современного человека приводит скорее к стрессам, нежели к рациональным действиям: множественность источников и каналов распространения информации не столько вооружает знаниями и стратегиями действий, сколько вынуждает постоянно делать выбор между предлагаемыми образцами (2).

И в этом выборе современный человек не может более полагаться на социальные институты. Новая идеология нормативной телесности, получившая название «хелсизм» (от англ. healthism, Crawford 1980), апеллирует к самому индивиду, на которого возлагается ответственность за его собственное здоровье как продукт его личного выбора в пользу здорового образа жизни и предупреждения заболеваний (1).

Если старая политика здравоохранения была выстроена вокруг заболевания и роли больного, то новая – сконцентрирована на здоровье и усилиях, предпринимаемых индивидом для его поддержания. Индивид становится пациентом, а режим медицинского наблюдения приобретает пожизненный характер, поскольку новое понимание здоровья предполагает постоянное вычисление возможных угроз и опасностей для жизни индивида, которые весьма отдалены во времени. Одновременно с этим пропаганда здорового образа жизни успешно коммерциализируется, а медицинские технологии и средства мониторинга телесных процессов проникают в повседневную жизнь (1).

Широкое распространение хелсистской модели направлено на снижение финансовых затрат организаций, занимающихся страхованием и предоставлением бесплатной государственной помощи населению, а также субсидирующих расходы на научные исследования в этой области.

Вместе с тем тенденция к морализации здорового образа жизни приводит к негативной оценке тех, кто не вписывается в образ сознательного гражданина, вовлеченного в заботу о своем теле. Одним из таких примеров является развернувшаяся на Западе кампания по борьбе с ожирением как причиной возникновения ряда заболеваний.

В крайних проявлениях хелсистская идеология не только исключает из ряда сознательных граждан индивидов с избыточным весом или бедных слоев населения, не имеющих доступа к сбалансированному питанию или фитнесу, но и людей с инвалидностью. В этом смысле хелсизм оказывается близок проекту евгеники (1).

Общая озабоченность предупредительными мерами может приводить к хирургическим вмешательствам в здоровое тело, воспринимаемое потенциально больным (пример Анджелины Джоли).

Телесная норма, определяемая культурой и социальными отношениями конкретного общества, очевидным образом связана с культурно же одобряемым нормативным стандартом питания. Еще в древности утвердилось представление о том, что определенный тип питания порождает соответствующую телесность, отвечающую социальной норме или противоречащую ей. Регулирование питания, выбор продуктов, соответствующие дисциплинарные практики – диеты, самоограничение – стали важнейшими механизмами достижения нормативной телесности и одновременно способами самоорганизации, явно или латентно навязываемыми обществом. В явной форме представления о нормативной телесности реализуются в биополитике государства, направленной на утверждение того стандарта питания, которое считается «нормальным», «здоровым», посредством контроля, осуществляемого на основе универсального рационального знания (3).

Нормативная телесность современного общества обуславливает усиление рационализации и медикализации практик питания с особым акцентом на диету как инструмент оздоровления и профилактики многих заболеваний и сохранения внешней привлекательности тела. (При этом следует отметить особый акцент на худобе как атрибуте нормативного тела в современном обществе, рациональность которого не очевидна. Императив худобы не обусловлен ни медицинскими, ни эстетическими нормами, а является знаком различия, маркирующим моду и престиж.) Именно диеты и сопутствующий им режим наиболее очевидно выражают тенденцию переноса дисциплинарных практик из ведения модернистских социальных институтов в сферу личной ответственности каждого индивида (2).

Предлагаемая обществом телесная норма часто вступает в противоречие с реальными возможностями ее достижения, что обусловлено, в частности, императивом наслаждения, присущим обществу постмодерна. Например, в современном дискурсе питания акцентируется его значение в качестве одного из основных телесных и эстетических удовольствий, в котором не может себе отказать полноценный член общества потребления (2).

Гедонизм стал важнейшим фактором формирования пищевых стратегий для различных социальных групп. Сблaзн получить удовольствие от вкусной еды, от трапезы в приятной обстановке, акцентуруемый рекламой, пересиливает дисциплинирующее опасение потерять форму. Однако все это вызывает у людей чувство вины, в котором проявляется противоречие между гедонизмом и нормативной телесностью.

Стремление современного человека худеть без диеты и сохранять здоровье, предаваясь привычным излишествам, сформировало рынок медицинских услуг, предлагающих богатый арсенал разнообразных средств, начиная от специальных продуктов вроде «низкокалорийных» сладостей и заканчивая лекарственными препаратами и биодобавками, позволяющими избежать негативных последствий наслаждения едой.

Противоречия между нормативной телесностью и доступными способами ее достижения углубляются из-за усиливающейся неоднозначности культурных ценностей и трансформаций социальных институтов, прежде всего медицины. Следование нормативным телесным образцам и практикам их достижения становится делом личного выбора. Результатом являются маргинализация и стигматизация ряда дисциплинарных практик, а также пренебрежение нормами здорового образа жизни.

Список литературы

1. Гольман Е. Новое понимание здоровья в политике и повседневности: Истоки, актуальные направления проблематизации. – Режим доступа: <https://jsps.hse.ru/2014-12-4/140188681.html>
2. Зарубина Н.Н. Представления о «нормативном теле» как детерминанты изменений в практиках питания россиян. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/predstavleniya-o-normativnom-tele-kak-determinanty-izmeneniy-v-praktikah-pitaniya-rossiyan>
3. Чукуров А.Ю. Конструирование телесности как механизм самоконтроля. – Режим доступа: http://www.terrahumana.ru/arhiv/15_03/15_03_25.pdf
4. Шмелева Н.В. Усиление эффекта совершенства тела в контексте современной культуры // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 5–6. – С. 149–151.

Т.А. Фетисова

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

А. Шаталов

ФРИДА КАЛО*

Мексиканская художница, наиболее известная по своим авто-портретам Фрида Кало де Ривера (1907–1954) родилась в пригороде Мехико в семье фотографа. Когда ей было шесть лет, она перенесла полиомиелит и охромела на правую ногу. Фрида Кало (Frida Kahlo) училась в одной из лучших школ Мексики, где преподавали еще и медицину. Именно в этой школе произошла ее первая встреча с будущим мужем, знаменитым мексиканским художником Диего Риверой (1886–1957), который работал в здании школы с 1921 по 1923 г. над росписью «Созидание».

В 1925 г. Фрида Кало попала в тяжелую аварию. Автобус, в котором она ехала, столкнулся с трамваем. Фрида получила множество ранений: переломы позвоночника и ключицы, сломанные ребра, раздробленная стопа правой ноги и 11 переломов левой ноги. Ей пришлось перенести многочисленные операции, повлиявшие на всю ее дальнейшую жизнь. На операционном столе Фрида побывала много раз, затем целый год лежала в кровати, а потом стала понемногу ходить. Когда Фрида лежала, отец смастерил ей специальный подрамник, чтобы она могла писать картины лежа.

В 1929 г. Фрида Кало стала женой Диего Риверы, которому тогда уже было 43 года, а ей – всего 22 года. Их сблизило не только искусство живописи, но и общие политические убеждения. Диего Ривера

* *Шаталов Александр*. Дерево надежды // Новое время = The New Times. – М., 2016. – № 3(304), 1 февр. – С. 57.

был членом мексиканской коммунистической партии, а Фрида Кало вступила в КП Мексики в 1928 г.

В 1930 г. Фрида и Диего разводятся, поскольку она обнаружила, что он изменяет ей с ее же сестрой. Впрочем, спустя год они помирились и поженились во второй раз. Незадолго до смерти Фриде ампутировали правую ногу. Скончалась Фрида Кало де Ривера летом 1954 г. от воспаления легких; прощание с ней происходило в Доме изящных искусств, где присутствовал и президент Мексики Ласаро Карденас.

В творчестве Фриды Кало заметно влияние народного искусства и европейской живописи. Первой картиной Фриды Кало был автопортрет, который повторялся затем неоднократно в разных видах. Сама Фрида Кало отмечала в дневнике: «Я пишу себя, потому что много времени провожу в одиночестве, и потому что являюсь той темой, которую знаю лучше всего» (с. 57).

Первая персональная выставка картин Фриды Кало состоялась в Мехико в 1953 г. Но еще в 1939–1940 гг. некоторые ее картины были показаны в Париже и на других выставках мексиканского искусства. В Москве выставка картин Фриды Кало и фото художницы состоялась в 2003 г. В 2005 г. были выставлены работы Ф. Кало в Лондоне, в галерее «Tate». В 2016 г. в Санкт-Петербурге в Музее Фаберже открылась выставка-ретроспектива работ мексиканской художницы. Там представлено 34 ее работы и более 100 фотографий, освещающих разные периоды ее жизни.

За три года до рождения Фриды ее отец построил в пригороде Мехико дом. Через 30 лет Диего и Фрида перестроили его в традиционном индейском стиле. Теперь здесь открылся дом-музей художницы Фриды Кало. Дом стал музеем через четыре года после ее кончины. Во дворе дома надпись на стене гласит: «Фрида и Диего жили в этом доме с 1929 по 1954 год». В начале XXI в. венесуэльский предприниматель создал фонд «Frida Kahlo Corporation», которому родственники художницы предоставили право на использование ее имени в производстве косметики, ювелирных украшений, обуви и т.д.

О художнице Фриде Кало де Ривера снято несколько документальных фильмов: в 1971 г., в 1976 г., в 2000 г., в 2002 г. и в 2005 г. В честь Фриды Кало был назван небесный астероид, а Банк Мексики выпустил несколько банкнот, на которых изображена Фрида Кало.

И.Л. Галинская

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

М.В. Воробьева

КОММУНАЛЬНАЯ КВАРТИРА В СОВЕТСКИХ КИНОФИЛЬМАХ И АНЕКДОТАХ: ПОПЫТКА ОБЪЕМНОГО ПОРТРЕТА*

В статье исследуются образы «коммуналки», сложившиеся в кинематографе и анекдотах, т.е. в подцензурном и неподцензурном пластах советской культуры.

Обычно частное жилье приватно и относительно обособлено от внешнего мира, однако в Советском Союзе имела особая форма жилья, причудливо сочетавшая в себе публичное и приватное – коммунальная квартира. В коммунальных квартирах сошлись представители разных социальных групп с неодинаковыми представлениями о нормах. Функцию внешнего регулятора взяло на себя государство, управлявшее жизнью коммунальных квартир посредством регламентирующих актов и агентов своего влияния – управдомов, ответственных квартиросъемщиков, ЖЭКа.

В отдельной комнате мог помещаться и один жилец, и семья из нескольких человек, и несколько поколений семьи. В 1950-е годы, период наибольшей заселенности, ленинградская коммунальная квартира вмещала 56 человек, во второй половине 1980-х годов эта численность снизилась до 33 человек. Общее пространство квартиры делилось на приватные секторы, право пользования которыми закреплялось за конкретными жильцами (участки кухни, куда устанавлива-

* *Воробьева М.В.* Коммунальная квартира в советских кинофильмах и анекдотах: Попытка объемного портрета // Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com>.

лись столы жильцов, секторы коридора, где находилась мебель или вещи жильцов, части кладовой, полки в ванной). Средством регулирования доступа жильцов к общим ресурсам (ванная, туалет, телефон, пространство кухни, плита) выступала очередь.

Типичная коммунальная квартира советского кинематографа – квартира малого или, самое большее, среднего размера, с количеством жильцов от 2 до 10. Большие коммунальные квартиры остаются не освещенными. Социальный состав жильцов коммунальных квартир в фильмах, как правило, достаточно однороден и не представляет собой почвы для конфликтов. Комнаты жильцов чаще всего подчеркнута ухожены. Управдом выступает посредником между жильцами и властью, но открыто репрессивных действий он не производит.

Отношения соседей по коммунальной квартире противоречивы. С одной стороны, они ощутимо конфликтны. С другой стороны, конфликтную составляющую в отношениях соседей перевешивает миролюбивая – готовность к различным формам взаимопомощи и взаимовыручки. Готовность к взаимопомощи дополняется примерами квазиродственного отношения к соседям, при каком они считаются уже не чужими, а родными людьми. При этом любовь и интимные отношения фигурируют в малом количестве фильмов.

Многочисленные правила и табу коммунальной жизни в фильмах почти не отражены. Почти никак не проблематизируется, хотя демонстрируется, недостаток приватности, невозможность уединения. Практически в каждом фильме соседи по коммунальной квартире имеют беспрепятственный доступ в комнаты героев, герои при открытых дверях комнат разговаривают, спорят, ссорятся, невольно раскрывая соседям подробности личной жизни, сознательно делятся заботами с соседями, дающими советы, принимающими посильное участие в разрешении насущных проблем. Пространство коммунальных квартир в советских фильмах пронизуемо, жильцы находятся буквально на виду друг у друга, особенности личной жизни, распорядка, привычек известны всем в мелких подробностях. При этом усилия по ограждению приватности героями не предпринимаются.

В анекдотах сохранилась в основном информация негативного характера, что связано с их жанровой спецификой. Анекдот отмечает перенаселенность коммунальных квартир, и здесь она выше, чем в любом из рассмотренных фильмов. Анекдот рассказывает об исполь-

зовании пространства мест общего пользования не по назначению: чтение в уборной и ванной, стирка на кухне. Анекдоты повествуют не о сотрудничестве и компромиссах, а конфликтах и вражде. Фильмы, в отличие от анекдотов, не дают нам информации о конфликтах из-за принадлежности к разным нациям и социальным слоям. В анекдоте в качестве страдающих сторон в коммунальных конфликтах регулярно выступают интеллигенты и евреи.

Даже при склонности анекдотов к гиперболизации изображаемое ими довольно правдоподобно, поскольку есть подтверждающие свидетельства экспертов по коммунальному быту и очевидцев эпохи. Анекдоты о коммунальных квартирах запечатлели реалии и особую «коммунальную» психологию, предполагающую повышенную конфликтность, принцип возмездия в отношениях конфликтующих, неуважение к чужому личному пространству, слежку и доноительство.

Примечательно, что и в фильмах, и в анекдотах проблема отсутствия приватности комплексно не ставится. Ее не пытаются разрешить посредством сознательного ограждения приватности. Таким образом, и в подцензурном, и неподцензурном пластах советской культуры отразилась специфическая коммунальная психология.

К.В. Душенко

В.А. Бердина

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ПОПУЛЯРНОСТИ ЛЖЕНАУКИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ*

Наравне с ростом мифологизации и сакрализации массового сознания в современном российском обществе наблюдается тенденция особой популярности лженаучных и маргинальных теорий. Сегодня полки книжных магазинов, Интернет, телевидение завалены продукцией псевдонаучного содержания, эзотерическими учениями, претендующими на альтернативность теориями культурно-исторического процесса.

Неподготовленному потребителю подаются антиисторические теории, основанные на фантазиях авторов, в основном непрофессионалов, подкрепленные объяснениями всего через воздействие либо НЛЮ, либо как результат всеобщих заговоров и фальсификаций.

Не только гуманитарные, но и естественно-научные дисциплины не меньше страдают от деятельности изобретателей, называющих свои теории альтернативными (теория торсионных полей, уфология, волновая генетика и др.). При этом широко известны факты государственного финансирования подобных проектов. Наиболее опасными являются псевдонаучные практики в области медицины, которые способны не только выманивать у населения деньги, но зачастую лишают больных последнего шанса на спасение (движение «диссидентов СПИДА», антипрививочное движение, гомеопатия, хилерство,

* *Бердина В.А.* Социокультурные факторы популярности лженауки в современном российском обществе. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/3/2015/8-3/6.html>

урилотерапия, целители и т.д.) Деструктивно способны влиять на психику секты, различные оккультные, мистические, парапсихологические теории.

Одним из факторов популярности лженауки является кризисное состояние современной культуры. После распада СССР в сознании людей образовался некий мировоззренческий вакуум, что связано с разочарованностью в принципах и идеалах, в соответствии с которыми они воспитывались. В таких условиях рационализм в обществе утрачивает свою силу, и люди начинают искать альтернативные решения с универсальными ответами на все вопросы.

Немаловажным фактором, способствующим развитию веры в лженаучные теории, является деградация системы образования. Низкий уровень образованности и культуры делает человека восприимчивым к различным заблуждениям. Отсутствие критического мышления, методологической базы проверки научности, а иногда и простой логики делает вероятным принятие информации на веру.

Свою роль в этом процессе играют СМИ, которые всегда стремятся к изложению сенсационной информации. Здесь главную роль играет рейтинг, велика коммерческая составляющая. В этом плане достижения настоящих ученых скучны, малопонятны и непривлекательны. СМИ выполняют социальный заказ массовой культуры, удовлетворяют любопытство массового человека, тяготеющего к «запредельным» и тайным знаниям.

Псевдонаука существовала на протяжении всей истории становления современной культуры, и сейчас ее распространение выходит за допустимые границы, наводнив собой все области знаний. Данная проблема уже стала темой для различного рода исследований в философии, социологии, истории, культурологии и требует дальнейшей разработки.

Т.А. Фетисова

Павел Прядкин

ПЛАТА ЗА СТРАХ*

Сотрудник русского издания американского журнала П. Прядкин пишет, что «призраки всегда рядом с нами. Стоит заглянуть в ближайший кинотеатр, и вы всегда найдете в репертуаре что-нибудь мистическое» (с. 78). В статье о хоррорах, т.е. фильмах ужасов, он пытается понять, почему нас так часто стремятся напугать до полу-смерти.

Продюсеры фильмов ужасов никогда не заботились об особо крупных деньгах на съемку. Дело в том, что они рискуют гораздо меньше своих коллег, снимающих сериалы. Здесь не бывает грандиозных провалов, ибо неудачные хорроры теряются в целом потоке некачественных фильмов. Автор приводит примеры нескольких фильмов ужасов, указывая их бюджеты и суммы сборов после проката. Так, фильм «Паранормальное явление. 3» стоил 5 млн долларов, а в прокате принес 207 млн. Фильм «Проклятие Аннабель» стоил 6,5 млн, а принес 255,3 млн. Фильм «Заклятие» стоил 20 млн, а на нем было заработано 318 млн (с. 79). Когда режиссер Орен Пели снимал первую серию «Паранормального явления», то истратил всего 15 тыс. долларов, а собрал невероятных 193,3 млн (с. 78).

Автор реферируемой статьи полагает, что продюсеры фильмов ужасов рискуют значительно меньше своих коллег, которые специализируются на других жанрах. Чаще всего хорроры представляют собой описание призраков и сверхъестественных явлений. В настоящее время, считает автор реферируемой статьи, хорроры приобретают

* *Прядкин П.* Плата за страх // *The Hollywood Reporter. Russia.* – М., 2015. – № 6, июнь. – С. 78–79.

комедийный оттенок. П. Прядкин относится к этому негативно. Он считает, что фильм ужасов должен таковым и остаться, а не превращаться в мистическую комедию. Дело в том, что «если произведение сворачивает с проторенной тропы недосказанностей (где меньшая демонстрация на экране непосредственного источника зла только подстегивает наше воображение), оно немедленно упирается в проблемы с бюджетом» (с. 78). Если мы хотим посмеяться над загробным миром, нужны обаятельные сверхъестественные персонажи, а их приходится рисовать, что стоит очень дорого. Может быть, проще показать зрителю в темной комнате обычный хоррор.

И.Г.

В.В. Плужник

СОЦИАЛЬНАЯ КРИТИКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-х годов*

В советское время государственная идеологическая монополия в культуре значительно ограничивала пространство для критики существующей действительности. С начала 1930-х годов и на протяжении всей советской истории утвержденный партией социалистический реализм, как государственная художественная политика, осуждал устройство дореволюционного общества, т.е. имел ретроспективный характер критики. В истории литературы соцреализму предшествовал «критический реализм» – понятие, которое обозначало «прогрессивную» линию русской литературы XIX в., направленную на критику современного писателям дореволюционного «буржуазного» общества.

Критический реализм обличал существующие порядки, а социалистический реализм создавал позитивный образ настоящего и будущего, ограничивая область допустимых суждений о насущной действительности и, таким образом, выстраивая эту действительность заново. Таким образом, современность оценивалась с точки зрения идеалов коммунизма, а критика одновременно превращалась в ценз допустимых высказываний о современности.

Одним из основных проводников критического отношения к существующей действительности в 1970-е годы была советская художественная интеллигенция. В частности, ведущие кинематографисты

* *Плужников В.В.* Социальная критика действительности в советском кинематографе 1970-х годов // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 524–533.

этого времени – эпохи, приблизительное начало которой знаменуется 1968 г. (ввод советских войск в Чехословакию и символический конец «оттепели»), а конец – 1985 г. (начало «перестройки»).

Принято считать, что советский кинематограф как совокупность сюжетов, образов и приемов просуществовал до конца 1960-х годов, а с середины 1960-х «кинематограф СССР, можно рассматривать не как советский, но как постсоветский» (цит. по: с. 525). В 1960-х годах художественную интеллигенцию беспокоила проблема расхождения коллективного (государственного) начала и индивидуального (например, фильмы Марлена Хуциева «Застава Ильича» и Андрея Тарковского «Иваново детство»). Личность начинала занимать центральное место в ценностной системе той эпохи, в то время как идея коллективной идентичности испытывала кризис и требовала новых опор, что, впрочем, часто не разрушало идеалов коммунизма даже в среде самой интеллигенции.

В «застойную» эпоху социальная действительность типичного киногероя складывается из элементов его повседневного образа жизни. В 1970–1980-е годы действия большинства фильмов проходят в камерной обстановке и изобилуют бытовыми подробностями, мелкими конфликтами.

Авторы фильмов обычно не подчеркивают уникальность героя – он рядовой современник, советский гражданин, но своими неоднозначными или иррациональными поступками он подвергает сомнению устойчивость привычных норм. Одним из самых распространенных киногероев этого времени можно считать мужчину средних лет, который внешне оправдывает представления о «нормальной» жизни – его окружают жена, дети, друзья, у него есть работа и квартира. И продолжалось бы восприниматься все это так же «нормально» если бы этот герой не совмещал в себе противоречивые наклонности, заставляющие оценивать некоторые из его поступков как асоциальные.

Особенно интенсивно эта тема звучит с конца 1970-х годов. В фильмах «Осенний марафон» (реж. Г. Данелия, 1979, по сценарию А. Володина), «Отпуск в сентябре» (реж. В. Мельников, 1979, по сценарию А. Вампилова), «Полеты во сне и наяву» (реж. Роман Балаян, 1982) главный герой при кажущейся стабильности его жизни все сильнее увязает в череде неразрешимых проблем. Их неразрешимость связана с личными качествами героя и происходит от неспособности или неготовности что-либо изменить в своей жизни. Изменения, даже если они желанны, пугают – что будет дальше?

А. Щербенок интерпретирует подобные сюжеты позднесоветских фильмов в контексте кризиса советского общества в целом: «Когда личный кризис повторяется из фильма в фильм, он становится социальным симптомом, а отсутствие перспектив его разрешения на индивидуальном уровне не просто проблематизирует советский метанарратив исторического прогресса, а переворачивает его. Истощенная, распадающаяся окружающая среда дополнительно усиливает ощущение непредставимого, но неотвратно приближающегося финала советской цивилизации» (цит. по: с. 526–527).

В 70-е годы в советской культуре наполняются специфическим смыслом отношения официального и неофициального. Этот важный аспект следует понимать не только с точки зрения диссидентской культуры, оппозиционности по отношению к власти. Для исследования функционирующих в позднесоветском обществе текстов (в том числе и кинотекстов) представляется справедливым говорить об официальном и неофициальном как о взаимопроникающих сферах не противопоставленных друг другу, но существующих в одном смысловом поле. Это значит, что человек находится в режиме выбора возможных стратегий поведения, а само «официальное» проникает в повседневность и становится второстепенным планом.

Как пишет антрополог А. Юргак, во многих текстах советский субъект, с пренебрежением именуемый *homo sovieticus*, описывается как человек, у которого отсутствует собственная воля и способность критического мышления. Однако подобное мнение противоречит логике тех сюжетов, которые экранизировались в позднесоветский период, так как популярным мотивом было стремление героя критиковать отдельные черты системы и пытаться ее исправить. К таким фильмам прежде всего следует отнести «Премия» (1974) – реж. С. Микаэлян по сценарию А. Гельмана и «Мы, нижеподписавшиеся» (1981) – реж. Т. Лиознова по пьесе А. Гельмана. Здесь и в ряде других фильмов позднесоветской эпохи появляются герои, которым приходится отстаивать свои права перед недалеким начальством, восставать против непонимания руководителей.

Но в целом в кино 1970-х годов отношения официального и неофициального встраиваются в советскую повседневность в качестве «нормального», привычного образа жизни.

Э.Ж.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

И.С. Алексеева

ПРОПАГАНДИСТЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ВОСТОЧНЫЙ ВЕКТОР*

Крылатая фраза А.С. Пушкина: *«Переводчики – почтовые лошади просвещения»* – сегодня в России актуальна как никогда. Принято считать, что переводчики налаживают связь между людьми и культурами. Специалисты по культуре изучают и толкуют свой предмет, а продвигают культуры именно переводчики, и в этом, пожалуй, их главная миссия – считает автор.

Литературные переводчики транслируют в мир смыслы и духовные ценности русской культуры, когда переводят произведения русской литературы на иностранные языки. Они же делают смыслы и ценности других культур нашим достоянием, т.е. обогащают русскую культуру. Довольно странно, пишет автор, считать, что Шекспир – это достояние английской культуры («зарубежная литература», как принято говорить; максимум – Шекспира считают достоянием мировой культуры). Но в каждой стране Шекспир говорит на языке страны, и русский Шекспир – также – и отдельно ото всего – достояние русской культуры.

В. Шекспир в русских переводах:

1. Быть или не быть, вот в чем вопрос (*«Гамлет», перевод Б. Пастернака*).

* Алексеева И.С. Пропагандисты русской культуры и восточный вектор // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2015. – Вып. 4. – С. 415–420.

2. Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам («Гамлет», перевод М. Вронченко).

3. И ты, Брут? («Юлий Цезарь», перевод М. Зенкевича).

4. Молилась ли ты на ночь, Дездемона? («Отелло», перевод Вейнберга).

5. Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте («Ромео и Джульетта», перевод Т. Щепкиной-Куперник).

6. Чума на оба ваших дома. («Ромео и Джульетта», перевод А. Григорьева).

7. Распалась связь времен («Гамлет», перевод А. Кроненберга).

Перед нами выражения русского языка, которые известны каждому, которые делают нашу культуру богаче. Семь мастеров-переводчиков подарили нам слова, которыми мы пользуемся в разных случаях жизни. Кстати, известно, что в каждой национальной культуре – свой набор любимых выражений Шекспира. Принципиально важно то, что подлинник один, а переводов много. Этот ряд переводческих версий – бесконечен, поэтому миссия переводчиков – бесконечна, они вновь и вновь будут дарить нам нового Шекспира.

Современный мир изменился, он перестает быть европоцентрированным, и возникают иные приоритеты, среди которых одно из центральных мест занимает Китай. Сегодня в России появляется все больше деловых людей, ведущих бизнес с Китаем, немало и тех, кто в силу профессиональных или иных интересов изучают культуру и историю этой страны, восточные единоборства и китайскую медицину, а кого-то привлекает дешевизна китайского образования и они хотят получить диплом в этой стране. Одним словом, в настоящее время интерес к изучению китайского языка в нашей стране постоянно растет. В России насчитывается примерно сто университетов, в которых преподается китайский язык.

На втором месте по растущей потребности из восточных языков идет арабский язык, который является государственным языком в 25 странах с общим населением 376 млн человек. Специалистов в области арабистики в России готовят более чем в 30 вузах.

Говоря сегодня о восточном векторе развития русской культуры, важно, помимо расширения подготовки переводчиков с русско-восточной парой, подчеркнуть ресурсы использования русского языка, наработанные в советские годы. Мы подчас упускаем из виду те

коммуникативные возможности, которыми обладает русский язык благодаря историческому опыту своего бытования. Речь идет о восточном направлении, касающемся ресурсов владения русским языком в Казахстане, Узбекистане, других странах Средней Азии.

Бывшие союзные республики СССР давно живут самостоятельной жизнью, укрепляя собственную культурную идентичность. Однако в культурном спектре этих стран сохраняется уникальный ресурс, этот ресурс – русский язык.

Статус русского языка в странах Средней Азии достаточно высок, поскольку до сих пор русский язык обладает в этих странах важными социальными функциями:

- Киргизия – официальный;
- Казахстан – официальный;
- Туркменистан – распространенный;
- Таджикистан – некоторые официальные функции;
- Узбекистан – второй по значимости, распространенный.

Но во всех этих странах главный язык – все-таки родной национальный. И в каждой из упомянутых стран поставлена задача укрепления позиций родного языка. Но в реальности – В Казахстане, например, – во многих сферах используется в основном русский; к тому же русский обладает самой высокой социальной престижностью, это язык города, науки, образования, торговли и т.п.

Русский язык для стран Средней Азии может служить универсальным лингвокультурным посредником, способствующим выполнению важных социально-политических задач.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2016 № 3(78)

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 29/VII– 2016 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 15,0. Уч.-изд. л. 11,0
Тираж 350 экз. Заказ № 77

**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