

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология
дайджест

МОСКВА
2016

4 (79)
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. предсе-
дателя, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук, *Ю.Ю. Чёрный* –
кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гу-
манит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред.
кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М., 2016. – (Сер.: Тео-
рия и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред.,
и др.). – 2016. – № 4 (79) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. –
214 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы
по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ISSN 2073-5583

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Тед Страйфес.</i> Алгоритмическая культура	7
---	---

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>В.П. Визгин.</i> Пришвин и Марсель	10
---	----

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Е.В. Глаголева.</i> Старейшие университеты Европы	14
<i>Жан Старобинский.</i> Урок ностальгии	21
<i>Жан Старобинский.</i> Грех уныния (acedia)	24
<i>Е.А. Авдеюшева.</i> Особенности иконописного искусства эпохи образования русского национального государства (конец XIV – начало XV в.)	26
<i>Екатерина Бобринская.</i> «Красота и необходимость насилия»: Мифопоэтика раннего футуризма	29
Натурализм в искусстве XIX века	32
<i>Т.М. Фролова.</i> Пути развития русского искусства XIX века. Европеизация или национальное самоопределение?	37
<i>Н.А. Пуховская.</i> От модернизма к Античности: Формирование нацистских мифологем в сфере культуры	40

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Галина Жиличева.</i> Дискурс путешествия в «Одноэтажной Америке» И. Ильфа и Евг. Петрова	43
<i>И.Л. Галинская.</i> Постмодернизм в творчестве Умберто Эко.....	46
<i>И.Л. Галинская.</i> Снова о Гарри Поттере	49
<i>В.И. Полищук.</i> Франц Кафка: Познание жизни и любовь к бытию....	52
<i>И.Л. Галинская.</i> «Потерянное поколение» и Гертруда Стайн	56

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Марина Лобанова.</i> «Musica politica» XX в.....	60
<i>С.В. Наборщикова.</i> Музыкальный мир Джорджа Баланчина: Дягилевский калейдоскоп	64
<i>С.А. Гудимова.</i> Музыкальная вселенная Оливье Мессиана	69
<i>Александр Васильев.</i> Театральные художники русской эмиграции	82
<i>Михаил Тимофеев.</i> Помни о матери-родине! Конкурирующие места памяти.....	92

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

<i>О.В. Кулешова.</i> Деятели культуры русской эмиграции о Д.С. Мережковском	94
---	----

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>В.П. Даркевич.</i> Серебряный слон на Сосьве	114
<i>А.А. Маслов.</i> Рядом с алтарем предков.....	117
<i>Антон Нестеров, М. Волкова.</i> Колесо фортуны	121

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Низовский.</i> Загадка Кампо-Дель-Сьюло	126
<i>Ольга Сизова.</i> Нью-Грейндж. Пещера солнца.....	129

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Вадим Розин.</i> Трансформация художественных канонов под влиянием эзотерических и рационалистических идей в эпоху Возрождения	132
<i>В.П. Даркевич.</i> По следам Диониса Индийского.....	138
<i>Жан Старобинский.</i> Смех Демокрита	142
<i>Л.В. Чеснокова.</i> Противоречивость искусства эпохи барокко.....	144

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>А.Ю. Демшина.</i> Мода как феномен культуры	148
<i>А. Курилко.</i> В долгу перед самим собой.....	153

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Элеонора Шестакова.</i> Странничество героя: Экзистенциальный аспект (мотив «русский человек на rendez-vous»)	157
<i>А.Н. Долгих.</i> А.С. Пушкин и крестьянский вопрос в России	159
Девиантное поведение в дореволюционной русской деревне .	162

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>А. Шаталов.</i> «Художник есть рука»	165
Граф Федор Иванович Толстой Американец.....	167

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Борис Бушмелев.</i> Александр Солженицын и кино	171
<i>И.Л. Галинская.</i> Спектакль «Машина Мюллер»	177
<i>Алексей Козлов.</i> Британский бит	180
<i>Ольга Буренина-Петрова.</i> Цирк – культура на колесах	188
Реклама как явление массовой культуры	195
<i>Е.В. Семенченко.</i> Классический кроссовер как объект массовой культуры	198

<i>И.И. Ремезова.</i> Архетип счастья в российско-советском песенном творчестве	199
<i>Д.С. Докучаев.</i> Почтовая открытка конца XIX – начала XX века как форма травелога	209
<i>И.Л. Галинскаяя.</i> «Год кино – 2016»	211

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Тед Страйфес

АЛГОРИТМИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА*

Автор статьи – адъюнкт-профессор кафедры коммуникации и культуры университета Индианы (США). Алгоритмом называют совокупность действий или правил для решения какой-либо задачи¹. Целью реферируемой статьи, как сказано в аннотации, является выяснение концептуальных условий, при которых появляется алгоритмическая культура, которая представляет собой «выявление, классификацию и иерархизацию людей, местностей, объектов и идей в ходе вычислительных компьютерных процессов» (с. 395).

Статья анализирует работы некоторых современных культурологов. Одним из наиболее интересующих автора является Реймонд Уильямс (1921–1988), английский писатель, литературовед и социолог. В работе «Культура и общество» (1958)² Р. Уильямс рассмотрел основные категории жизни в 1780–1950 гг., т.е. промышленность, демократию, классовое общество, искусство, культурную жизнь и дал конкретный анализ английской культуры. В книге «Социология культуры» (1981)³ Р. Уильямс рассказал об отношениях культуры, информации и вычислительной техники, уделив особое внимание индустриальной революции и Второй мировой войне (с. 398).

* *Striphas T. Algorithmic culture // European journal of cultural studies.* – L., 2015. – P. 395–412.

¹ Например, извлечение корня в математике.

² *Williams R. Culture a society 1780–1950.* – Harmondsworth: Penguin Books, 1979. – 348 p.

³ *Williams R. The Sociology of culture.* – Chicago: The university of Chicago Press book, 1981. – 266 p.

В реферируемой статье автор останавливается на трех позициях: информация, образ толпы и понятие алгоритма. В разделе «Информация» содержится утверждение, что в культурном употреблении информация противоречива и полна компромиссов. Само слово «information» вошло в английский язык из латыни в XII или в XIII в. Тогда информация касалась только религии и закона. Юридическое определение этого понятия уже содержалось в древнеримском праве. Теперь в законодательстве США говорится, что информация есть извещение судьи о криминальном поступке до того, как начнется заседание жюри. Такое определение информации противоречит предыдущему, которое гласило, что «это сообщение об определенном факте или событии» (с. 399).

Для И. Канта понятие «информация» означало сферу данных о непредумышленных действиях. Согласно Норберту Винеру (1894–1964), информация интересна «бесчисленному количеству тех, кого она касается» (с. 399). Работы Н. Винера посвящены кибернетике, математическому анализу, теории вероятностей, вычислительной технике и электрическим сетям.

К началу 70-х годов XX в. информатикой стали называть процесс, благодаря которому люди и предметы определялись своей сущностью, своими свойствами и чертами характера (с. 400). В 1983 г. постмодернисты Жиль Делёз и Феликс Гваттари в книге «Анти-Эдип»¹ заявили, что все в мире является машиной: жизнь животных, жизнь растений, механические и электронные приборы, экономическая деятельность, небесные тела и проч. Очевидная похожесть человека на машину не только привела к совершенной культурной практике, но и к умению принимать решения.

Раздел «Толпа» («Crowd») начинается с объяснения этимологии слова. Оно вошло в английский язык в XV в. из датского и немецкого языков, где означает «нажатие», «толкание». Однако до 1600 г. это слово употреблялось сравнительно редко. В XIX в. слово «толпа» начали часто упоминать в журналистике и науке. В 1843 г. ученый Чарлз Маккей написал книгу о сумасшествии толпы, в которой сказал, что «сообщества людей внезапно обращают внимание на один какой-нибудь объект и в помешательстве стремятся к нему» (с. 401). Он пи-

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У Фактория, 2002. – 672 с.

шет, что люди группами собираются и группами же сходят с ума, а приходят в себя медленно, причем каждый человек в отдельности.

Густав Ле Бон описал вхождение множества людей в политическую жизнь. В 1944 г. ученый Фридрих Хейэк заявил, что жизнь любой страны должна состоять из отмены государственного экономического планирования и из предоставления каждому человеку возможности заниматься индивидуальной экономической деятельностью.

Раздел «Алгоритм» начинается с заявления, что это понятие менее известно людям, чем два предыдущих. Слово «algorithm» вошло в современный английский язык из арабского, а исторически оно произошло от греческого «арифмос», т.е. «количество». Во многих языках оно превратилось в «арифметику», а современный смысл этого слова означает постепенную процедуру, часто выраженную при помощи математики. Орфография слова претерпела ряд изменений, а современное написание появилось примерно с 1340 г. Впрочем, до середины XX в. нынешняя орфография этого слова еще не была доминирующей. Семантика слова «алгоритм» содержит ряд второстепенных значений, а в общем, все они и определяют «алгоритмическую культуру».

Итак алгоритмическая культура представляет собой позитивное наследие специфических информационных процессов, особенно если они сообщают о проблемах толпы, сказано в «Заключении» (с. 406). Алгоритмическая культура является «достижением демократической народной культуры» (с. 407).

И.Л. Галинская

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

В.П. Визгин

ПРИШВИН И МАРСЕЛЬ*

Книга представляет собой философско-художественное исследование, связанное с выходом в свет дневников М.М. Пришвина. В центре внимания автора – поздние дневники Пришвина, достигшего полноты творческой силы как мыслителя. Книга включает ряд эссе. Автор, в частности, исследует перекличку идей М. Пришвина и Габриэля Марселя, подчеркивая при этом, что и французский философ, и русский писатель – «представители *внутреннего человека* рубежа веков, пришедшие к христианству в результате долгих духовных исканий...» (с. 72). И Марселя, и Пришвина автор называет «радужными» мыслителями, отмечая, что главная особенность «радужных» философий – вера в преодоление разрыва между «землей» и «небом», «телем» и «духом», стремление к бытийной полноте. «Дух радости жил в душе писателя, свою миссию он видел в том, чтобы для другого человека быть проводником к полноте бытия, к творческому преображению действительности... Путь Пришвина как человека и мыслителя пролегает от “тоскующей отдельности” к радостной нераздельности с другими людьми в Боге» (с. 73). Темаplerомы как бытийной полноты важна, по мнению автора, как для Пришвина, так и для Марселя.

Несмотря на различие национальных культурных традиций, оба мыслителя, отмечает автор, близки и по жанру, и по методу. Характерной формой выражения мысли для обоих был дневник, «хотя их дневники по структуре и стилистике значительно различаются между собой» (с. 74). Но в обоих случаях это «дневники мысли, полигоны

* Визгин В.П. Пришвин и Марсель // Визгин В.П. Пришвин и философия. – М; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 72–84.

для поисков ее оптимального словесного воплощения...» (с. 74). Что касается метода, Марсель называет свой метод философствования «сверлящим ввинчиванием» в предмет мысли. Пришвин, анализируя процесс своей мыслительной деятельности, также ловил себя на том, что он чувствует, как будто он «сверлит».

Если говорить о предмете размышлений обоих: «Оба мыслителя всю жизнь думали о бессмертии – величайшей тайне человеческого существования» (там же). Ключ к тайне бессмертия содержится в тайне жизни. «Понятно, что в слово “жизнь” здесь вкладывается самый сокровенный, полный и глубокий ее смысл, согласно которому она мыслится как способность к *метаморфозам*, в том числе не только “горизонтальным”, но и “вертикальным”, поднимающим ее онтологический статус» (с. 75).

Анализируя связь понятий любви, смерти и бессмертия у обоих мыслителей, автор отмечает, что при чтении поздних дневников Пришвина был шокирован парадоксальным на первый взгляд высказыванием: «Смерти нет у людей, ее создает любовь. А выходом является дело: надо скорбь свою захлебнуть делом» (цит. по: с. 75). Автор поясняет кажущуюся парадоксальной мысль: любовь создает не смерть как таковую, она создает скорбь, «уводящую от творческого созидания как попытки прорыва к бессмертию» (с. 76). Любовь в ее созидающей бессмертие функции понимается Пришвиным как «творчество *жизни*, мыслимой именно как *сверхжизнь* (*survie*)». Такая сверхжизнь предстает не только в совершенных созданиях творческого гения человека, но и в детях, являющихся тоже плодом любви» (там же).

Автор обнаруживает значительную внутреннюю близость обоих мыслителей в их трактовке темы бессмертия. Главный вопрос философии бессмертия Марселя – это вопрос о том, «как, какими средствами, какой философской техникой можно показать, что несомненная субъективность бессмертия вовсе не означает его иллюзорности, недействительности?» (с. 77). Бессмертию, как отмечает автор, присущ статус *экзистенциальной* достоверности, «подобной той, что присуща и другим концептам, например надежде и вере» (там же). Такая достоверность не может быть объективной, но ее нельзя считать и пустой субъективной иллюзорностью. Онтологический статус бессмертия «может быть предъявлен лишь в *экзистенциальной* модальности, лишь *символическим* косвенным образом... Религия, искусство и фи-

лософия служат ресурсом для создания и оформления каждым лицом своего образа бессмертия» (с. 77).

Тема бессмертия непосредственно связана с темой личности, и в раскрытии этой темы, как подчеркивает автор, обоих мыслителей соединяет персоналистическая интенция мысли, «а также установка на конкретность метафизики, к которой они стремятся. Для Пришвина личность, личное бытие имеет онтологический приоритет по отношению к вещному бытию» (с. 78). Анализируя слова Пришвина о необходимости и сложности «...борьбы за то, чтобы... раскрыть людям свою тайну...», автор приходит к выводу: «Томящая нас духовная неизвестность – это наша сокровенная “самость”, та самая *Selbstheit*, о которой писал Семен Франк, тот самый “я сам”, о котором писал Поль Рикёр. И эта самость, ядро нашей личности, и есть “тайна”, тайна всех тайн» (с. 79). Подобно Пришвину, замечает автор, на протяжении многих лет Марсель вел настоящую битву за человеческую личность против всех механизирующих и унижающих ее доктрин и способов действия. «В неприятии “духа абстрактности” (*l'esprit d'abstraction*), уводящего от конкретных неповторимых личностей как онтологических “зерен” бытия сходятся французский философ и русский писатель» (с. 80).

Еще один сюжет близости взглядов Пришвина и Марселя автор усматривает в теме *dara*. Пришвина на тему дара наводит явление творческой продуктивности таких художников, как Репин или Суриков. «Когда человек как личность и дар соединяются воедино, то мы говорим об одаренных людях, о талантах милостью Божией. В своей одаренности человек уподобляется Творцу. Дар – категория Божественной жизни как Любви» (с. 81). У Марселя, отмечает автор, в отличие от Пришвина, категория дара тематизируется не столько в эстетике творчества, сколько в метафизически значимой этике: «...дар принадлежит сфере бытия (*être*), а не владения (*avoir*). Можно сказать, пожалуй, и так: дар – бытийный аспект существования (*l'existence*)» (там же).

Завершая сравнительный анализ взглядов Пришвина и Марселя, автор отмечает, что Марсель – философ рефлексии, его философский метод – «вторая рефлексия». Пришвин не философ, но с определенной долей условности его можно назвать русским Марселем, «т.е. как бы Марслем без “второй рефлексии”. Память чуткого и умного сердца заменяет русскому писателю философскую рефлексию во всех ее степенях» (с. 82). Волшебная райская сказка, мечта – сердцевина,

как пишет автор, ядро пришвинского миросозерцания. «Приметы рая как плеромы он ловил везде в жизни... Иными словами, у него была внутренняя, творчески активная презумпция *райской антропологии и онтологии*» (с. 82). Еще один пришвинский разворот темы бытия как рая – *неоскорбляемость души*. «Неоскорбляемость души – ее райское и потому по-настоящему творческое состояние» (с. 83).

Как и Пришвин, Марсель писал только о том, что пережил и прочувствовал лично. Однако, отмечает автор, что касается пришвинской идеи о неоскорбляемом состоянии души, «у Марселя мы не нашли близкого аналога. Дело, видимо, здесь в том, что Пришвин несравненно сильнее, чем французский философ, зависел от традиции русской литературы» (с. 84).

Характеризуя исследовательскую программу Пришвина в целом, автор называет ее «человекознанием через художественное природоведение». «Пришвину сначала открылось “многоэтажное” строение леса как целого, которое он стал изучать вместе с сыном Петей. А затем увиденную “первым взглядом” и прочувствованную им структуру леса он перенес на человека. В этом и состоит его метод, заменяющий отсутствующую у него философскую рефлексию с ее специальной терминологией. Пришвин создает *биометафорическую антропологию*: человек как человек познается им через природные образцы» (с. 84). Природа для Пришвина, подчеркивает автор, – это человек в его ино-бытии, «находящийся в райском первозданном состоянии и способный порождать продуктивные метафоры, которые затем открываются человеком, уже отделившимся от природы» (там же).

Мажорное восприятие жизни, но не как «наслаждения» (*le plaisir*), а как «радости» (*la joie*), переливающейся через край, – характерная черта миросозерцания обоих мыслителей.

И.И. Ремезова

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

E.B. Глаголева

СТАРЕЙШИЕ УНИВЕРСИТЕТЫ ЕВРОПЫ*

Появление университетов, основанных на демократических принципах, с общими правилами преподавания, с углубленным изучением древнегреческих авторов Аристотеля, Фалеса, Евклида, Архимеда, стало поворотным моментом в развитии образования. В средневековых государствах еще не было чиновников от образования, уставы и привилегии предоставлялись университетам папскими легатами, которые сверялись с существующими образцами, а правительство в эти дела не вмешивалось. Папы видели в университетах мощное идеологическое орудие. Именно выпускникам этих заведений предстояло отстаивать каноны богословской науки, борясь с ересями. Для единобразия папская власть внедрила общепризнанную лицензию на преподавание, дававшую право обучать студентов во всех городах, в отличие от прежних разрешений такого рода, выдававшихся епископами.

Для того чтобы основать университет, необходимы политическая воля и согласие Церкви. Но этого мало: нужны помещения, деньги на обустройство, на привлечение преподавателей, способных составить учебному заведению солидную репутацию.

Привилегия на создание «studium generale» в Хельмно была дана в 1386 г. папой Урбаном VI (1378–1389) одновременно с буллой об основании Гейдельбергского университета. Это была полноценная привилегия, такая же, как у университета в Болонье. Отметим, что уни-

* Глаголева Е.В. Старейшие университеты Европы // Глаголева Е.В. Повседневная жизнь европейских студентов от Средневековья до эпохи Просвещения. – М.: Молодая гвардия, 2014. – С. 5–10.

верситет в Хелмно был нужен Тевтонскому ордену как инструмент борьбы с Польшей в момент заключения Кревской унии с Литвой (1385), однако это была не единственная причина его основания.

Папа Урбан V (1362–1370) выдавал привилегии университетам *после* получения ими привилегии от своего основателя, местного государя, а его преемник – до светской привилегии. Университеты, созданные Урбаном VI, были «детьми раскола»: это относится к Гейдельбергу, Кёльну, Эрфурту – и Хелмно. По плану Урбана VI основанные им университеты должны были способствовать восстановлению ортодоксального христианства и вернуть народы в подчинение Святому престолу. В 1385–1386 гг. Папа находился в состоянии конфликта с кардиналами, в Италии ему грозила война. В тот самый день, когда он издал буллу для Хелмно, он даровал индульгенции участникам тевтонского крестового похода в Литву. Ему противостоял авиньонский «антипапа» Климент VII, раздававший бенефииции в Ливонии.

В XV в. к идее о создании университета в Польше обратилась шляхта, хотя власти всячески тормозили эту инициативу снизу. Но горожане не сдавались: была объявлена подписка на строительство в Хелмно коллегии. Возглавили эту кампанию силезец Конрад Бычина, ученый уличный писец из Хелмно, и его коллега из Гданьска. В XVI в. в Торунь и Гданьске горожане снова выступили с такой же инициативой, но вероятно, концепцию средневекового университета там уже нельзя было реализовать, к тому же существовавшие в Хелмно или Торунь протестантские и иезуитские коллегии, гимназии и академии вполне удовлетворяли запросы населения.

Генрих Наваррский (будущий французский король Генрих IV) в 1594 г., находясь в Туре, распорядился основать там университет, но у местных властей, разоренных войной и вынужденных принимать на постой войска, не нашлось на это денег, университеты в Ла-Рошели, Ниме и Монтелимаре, тоже существовали только на бумаге.

К XVI в. старым университетам становилось тесно в средневековом панцире, но сбросить его они не решались. В Европе к северу от Альп наблюдался противоречивый процесс: упадок университетов на фоне расцвета интеллектуальной и культурной жизни.

Французы предпочитали теперь учиться дома и уже не уезжали за границу так часто, как веком ранее. Студенты поселялись в каком-нибудь крупном университетеском городе и после окончания учебы оставались жить и работать там, где учились. В 1530 г. в Париже по

инициативе Гильома Бюде (1457–1540) был основан Королевский коллеж, который тогда назывался Коллежем королевских лекторов. Бюде изучил все науки: богословие, юриспруденцию, математику и филологию, но прославился в основном как эллинист. В созданном им коллеже преподавали отсутствовавшие в программе Сорбонны греческий и древнееврейский языки, а также математику; его девизом было «*Docet omnia*» («Учить всему»). Ныне это Коллеж де Франс – одно из престижнейших образовательных учреждений в мире.

По сравнению с более древними европейскими школами нидерландские университеты (Лейден, Уtrecht, Гронинген, Хардервейк) были свободны от оков средневекового наследия, они были открыты для новой мысли, свежих идей. Теология там не довлела над остальными предметами. С 1630 г. все голландские ученые приняли идеи Коперника о гелиоцентрической системе мира, отрекшись от геоцентризма Птолемея. Медицина сблизилась с физикой, и часто докторскую степень присваивали сразу по обеим дисциплинам.

Новое пробивало себе дорогу с большим трудом; для успеха, помимо оригинальных идей, требовались еще политическая поддержка и финансовая подпитка, а соединить три этих фактора удавалось не всегда. В 1594 г. польский великий гетман коронный Ян Замойский учредил в принадлежащем ему городе Замостье академию нового типа, чтобы обучать дворянство средней руки и готовить его к общественной жизни. Папа Климент VIII даровал академии свою буллу 29 октября 1594 г.; официальная церемония открытия состоялась 15 марта 1595 г. Идея принадлежала секретарю и другу Замойского Шимону Шимоновичу (Симонидесу) – поэту и педагогу, воспитателю Томаша Замойского, сына гетмана. Профессор Лейденского университета Иосиф Скалигер считал, что Шимонович превзошел античных поэтов, в Европе его называли «польским Пиндаром» и подражали его одам, драмам и панегирикам. Шимонович предвосхитил идеи равенства, получившие развитие через полтора века после его смерти (1629). С этих позиций он подходил к проблеме образования.

Назначенный «директором наук» и инспектором Замойской академии, он стал приглашать знаменитых профессоров-гуманистов, создал библиотеку и «русскую типографию» для издания книг на славянских языках. Но денег, выделенных покровителем, не хватало. Знаменитости из Италии не приехали, удалось привлечь только нескольких молодых магистров из Krakова и нескольких иностранцев – английского правоведа Уильяма Брюса, итальянского теолога Доме-

нико Конвалиса, голландского математика Адриана ван Ромена. Ливонский дипломат, просветитель и первопечатник Давид Хильхен, сосланный в конце жизни из Риги в Замостье, успел собрать прекрасную коллекцию древних рукописей и наладил работу типографии.

Изначально академия состояла из трех факультетов: вольных искусств, права и медицины. С 1637 г. она получила право присваивать степень доктора философии, а в 1648 г. возник теологический факультет. В 1669 г. учебное заведение получило статус университета, став первым частным учебным заведением такого ранга. Правда, студентов там было сравнительно немного: в 1595 г. – около 70, а в 1646 г. – около 120. Наследники Замойского вели многолетнюю упорную борьбу с епископом Хелмно за право контролировать университет. Замойская академия быстро скатилась до уровня двух других польских университетов, которые готовили юрисконсультов для судебной системы и кандидатов на церковные должности. Попытки реформировать образовательный процесс результатов не дали, университет захирел и в 1784 г. был закрыт австрийцами и превращен в среднюю школу.

Киевский православный митрополит Петр Могила считал, что Замойская академия «много пользы и утешения принесла». Сам он вошел в историю благодаря созданной им Киево-Могилянской академии, пройдя тем же путем, что и его европейские предшественники 500 лет назад.

Ее предшественницей была Киевская братская школа: 15 октября 1615 г. при типографии Киево-Печерского монастыря в поселке Новый Свет был создан кружок Киевского Богоявленского братства под покровительством архимандрита Елисея Плетенецкого. За основу ее устава, принятого в 1620 г., был взят устав Львовской братской школы, в Киеве преподавали некоторые учителя из Львова и Луцка.

В 1631 г. митрополит Киевский и Галицкий, архимандрит Киево-Печерской лавры Петр Могила основал Лаврскую школу, которая годом позже присоединилась к школе братства. Материальную поддержку школе оказывали запорожцы, в частности гетман Петр Сагайдачный, здесь учились в основном дети мещан и казаков. Петр Могила европеизировал это учебное заведение, переориентировав его на «латинскую» систему.

Однако студентов воспитывали в православном духе. Наряду с латынью они изучали церковнославянский, русский, греческий, польский языки. Преподавателей сначала приглашали из европейских

университетов, а потом стали воспитывать в своих рядах. Петр Могила обеспечивал их средствами. На свои деньги он выстроил новое каменное помещение под школу, существующее по сей день, а перед смертью завещал любимому детищу библиотеку, содержавшую 2131 книгу, дома на Подоле и несколько сел. Однако он не успел добиться для «коллегии», которую в его честь стали именовать Киево-Могилянской, статуса высшей школы. Только 26 сентября 1701 г. при ректоре Иосифе Крюковском она согласно указу Петра I была переименована в академию и стала первым в Восточной Европе православным высшим учебным заведением.

В 1701 г. Эллино-греческая академия, основанная в 1687 г. братьями Иоанниkiem и Софронием Лихудами при Заиконоспасском монастыре, стала называться Славяно-латинской; в преподавании упор был перенесен с греческого языка на латынь. По истечении четырех лет ученики свободно читали и писали на этом языке, а еще через два года могли говорить на нем, осваивая стихосложение, красноречие и богословие.

Царь Петр конечно же думал о том, чтобы и в России появился университет не хуже иноземных. В 1697 г., оказавшись в ходе своего европейского турне в Кёнигсберге, он, как вспоминал немецкий учёный Готфрид Лейбниц, «осмотрел в городе все любопытства и не оставил в городе никаких ремесленников без посещения и без осмотра работ их, он познакомился с профессорами и требовал у них наставления, как бы удобней завести науки в народе непросвещенном и предрассудками зараженном». В Англии помимо арсеналов, доков, музеев и кабинетов редкостей государь посетил Гринвичскую обсерваторию, Королевское общество (аналог Академии наук), где, как говорят, встречался с Исааком Ньютоном, и Оксфордский университет.

Вскоре по возвращении в беседе с патриархом Адрианом он выразил недовольство Московской академией: там мало кто учится и нет надлежащего надзора. Петр хотел иметь школу, из которой бы «во всякие потребы люди происходили, в церковную службу и в гражданскую, воинствовати, знати строение и докторское врачевское искусство» и которая избавила бы отцов, желающих обучить своих детей «свободным наукам», от необходимости обращаться для этого к иноземцам. Но осуществить свой план царь не успел.

В январе 1735 г. барон Иоганн Альбрехт фон Корф (1697–1766), только что назначенный «главным командиром» Петербургской академии наук, внес в Сенат предложение организовать при Академии

«семинарию» для русских дворян, которые обучались бы естественным наукам у академических профессоров, но получил отказ. Корф не отступил и в мае представил новый проект: на обучение в Академию предлагалось прислать наиболее способных учеников, набранных по монастырям. Так в Петербург попал Михаило Ломоносов, учившийся тогда в Славяно-латинской академии.

Два года спустя в Саксонии открылся Гёттингенский университет, который впоследствии оказал значительное влияние на развитие Московского университета. Хотя формально в России университет существовал – при Академии наук, – Ломоносов упорно доказывал, что это заведение нельзя считать таковым. Академический университет делился на математический, физический и гуманитарный классы. Ломоносов твердил: «...в университете неотменно должно быть трем факультетам: юридическому, медицинскому и философскому (богословский оставляю синодальным училищам), в которых бы производились в магистры, лицензияты и докторы» (письмо от 12 октября 1748 г. по поводу проекта университетского регламента, составленного ректором академического университета Г.Ф. Миллером). В переписке с графом И. И. Шуваловым великий русский ученый предлагал план учреждения российского университета по образцу Лейденского, но вольности голландского образовательного учреждения казались в России несвоевременными.

25 января 1755 г., в День святой мученицы Татианы (на именины матери Шувалова), императрица Елизавета Петровна подписала указ об учреждении Московского университета с тремя факультетами и двух гимназий при нем – для дворян и разночинцев, «с приложением высочайше утвержденного проекта по сему предмету». В университете было десять профессоров: на юридическом – «всей юриспруденции», «юриспруденции российской» и «политики» (истории международных отношений и права), на медицинском – «химии физической и особливо аптекарской», «натуральной истории» и «анатомии», на философском – философии (логика, метафизика, нравоучение), «физики экспериментальной и теоретической», красноречия и «истории универсальной и российской, также древности и геральдики».

Но детище Шувалова и Ломоносова довольно быстро зачахло. К 25-летнему юбилею Московского университета число студентов не доходило до сотни; иногда на юридическом и медицинском факультетах оставалось по одному студенту и по одному профессору, который читал лекции по всем наукам; студенты занимались в универси-

тете не более 100 дней в году, родной речи почти не слышно было с кафедр. Только благодаря усилиям горстки энтузиастов, в первую очередь М. М. Хераскова, в 1763–1770 гг. директора Московского университета, настойчиво добивавшегося введения русского языка в преподавание, университету удалось выстоять и со временем превратиться в престижное учебное заведение.

К 1790 г. в Европе насчитывалось 143 университета. Во Франции, охваченной революцией, университеты, как и все другие профессиональные ассоциации, запретили. 18 августа 1792 г. Законодательное собрание приняло закон, по которому подлежали закрытию университеты, факультеты, медицинские общества и т.д. А 20 термидора первого года Республики (8 августа 1793 г.) Конвент проголосовал за уничтожение всех академий и литературных обществ, запатентованных государством или находящихся на его содержании.

C. Г.

Жан Старобинский

УРОК НОСТАЛЬГИИ *

«Чувство становится предметом изучения для критика и историка лишь после того, как оно возникает в письме» (с. 247). В том, что изгнанники томятся и чахнут вдали от своей родины, не было ничего нового, когда в 1688 г. Иоганн Хофер защищал в Базеле свою диссертацию о ностальгии. Новизна заключалась в том, врач решил считать его самостоятельной болезнью сущностью. Болезнь, изначально обозначавшаяся немецким словом *Heimweh* (тоска по родине), получила наименование «nostalgia», составленное из греческих слов «возвращение» (*nostos*) и «боль» (*algos*).

В «Словарь Французской академии» оно вошло поздно, в 1835 г. Широкое употребление лишило его терминологического значения. Так нередко случалось со словами, обозначавшими модные душевные болезни: это еще в XIX в. произошло со словом «меланхolia» и вот-вот произойдет со словом «шизофрения».

Известны такие болезни – прежде всего нервные и «моральные», неврозы или даже психозы, – которые передаются, когда о них говорят. Их возбудителем и переносчиком является слово. Болезнь ностальгии, ограничивавшаяся до тех пор простыми душами (наемные солдаты, деревенские девушки, переселившиеся в город), благодаря апробации ученых-медиков широко распространилась и стала поражать самих образованных людей. В конце XVIII в. люди стали бояться долгих отлучек, потому что узнали, что это грозит ностальгией, и

* Старобинский Ж. Урок ностальгии // Старобинский Ж. Чернила меланхолии / Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – С. 247–328. – (Интеллектуальная история.)

умирать от ностальгии, потому что в книгах заявлялось, что ностальгия зачастую бывает смертельной болезнью.

Житель Цюриха Иоганн Якоб Шейхцер в 1705 г. предложил абсолютно механистическую интерпретацию ностальгии. Швейцарцы живут на самых высоких вершинах Европы; когда они спускаются на равнину, их тела испытывают возросшее давление, получая меньше крови, сердце становится подавлено и опечалено. Затем теории, посвященные нервной деятельности, вновь ввели в моду объяснения, согласно которым виной всему печаль, навязчивая идея.

Ностальгия связывалась с особым феноменом памяти. В 1710 г. Теодор Цвингер из Базеля в своей латинской диссертации упоминает о любопытном явлении – интенсивной печали, переживаемой швейцарскими военными, служащими во Франции и Бельгии, когда те слышат «одну деревенскую песню, под которую швейцарские крестьяне пасут свои стада в Альпах». Этот пастушеский мотив (Küh-Reyhen [нем.] или ganz des vaches [франц.]) обладал способностью резко и болезненно оживлять воспоминание о родине.

Жан Жак Руссо писал, что в данном случае «музыка воздействует вовсе не как музыка, но как памятный знак». Жизнь на чужбине, альпийская музыка, болезненная и нежная память, золотые образы детства: сочетание этих мотивов ведет к «акустической» теории ностальгии, которая будет способствовать романтической теории музыки и самому определению романтизма.

Вскоре в рассуждениях о ностальгии появляются платоновские мотивы небесной родины и земного изгнанничества. Болезненный опыт сознания, вырванного из родной среды, станет метафорическим выражением более глубинного разрыва, когда человек ощущает себя отделенным от идеала. Лучшим примером может служить фигура Миньоны в «Вильгельме Мейстере» Гёте.

В конце XVIII в. существование ностальгии как зачастую смертельной болезни было признано всеми врачами во всех странах Европы; допускалось, что ей могут быть подвержены все народы и все социальные классы. С развитием патологической анатомии и множеством открытий в сфере бактериологии ностальгия постепенно потеряла свое значение, которое ей еще придавала медицина эпохи романтизма. К 1900 г., когда ее органическое воздействие уже перестали воспринимать всерьез, осталась одна область, где ностальгия сохранялась, – это психиатрия.

Ныне остается использование этого термина в «обыденном» языке: его значение, изначально поэтичное, постепенно приобрело уничижительную коннотацию: это слово означает бесполезное сожаление об ушедшем в прошлое социальном мире или образе жизни, исчезновение которых не стоит оплакивать.

Понятие ностальгии развилось в Европе в момент бурного роста больших городов. Но еще сохраняли свою значимость деревня как социальная ячейка, провинциальные особенности, местные обычаи и диалекты. Существовал большой разрыв между деревенской средой и условиями, с которыми юноша мог столкнуться в большом городе или в армии. Желание вернуться домой обладало буквальным смыслом, было ориентировано в географическом пространстве, нацелено на определенную «местность». Упадок понятия ностальгии совпадает с упадком провинциального партикуляризма.

Уже Кант в своей «Антропологии» утверждал, чтольному ностальгией желанны не места, где прошла его молодость, но сама молодость, детство, связанное с бытым миром. Его желание направлено не на точку в пространстве, куда он хотел бы попасть, но на особое время в его жизни, которого уже не воротить. Вернувшись в родную страну, он остается несчастным, ибо обнаруживает, что и люди и вещи больше не похожи на то, что было прежде. Когда Фрейд развивал понятия «фиксация» и «регрессия», он лишь заимствовал, разъяснял и уточнял в рамках новой технической терминологии идею, подсказанную Кантом. Слово «регрессия» по-своему несет в себе мысль о возвращении. Однако невротик осуществляет регрессию в своей собственной истории.

То, что поначалу определялось как отношение к родным местам, переопределяется как отношение к родительским фигурам и ранним стадиям личностного развития. «Литература жизни на чужбине, ныне более изобильная, чем когда бы то ни было, в большинстве случаев есть литература утраченного детства» (с. 270).

K.B. Душенко

Жан Старобинский

ГРЕХ УНЫНИЯ (ACEDIA)*

Античный лекарь врачует телесную « страсть »; античный философ стремится излечить « болезни » души. Каковы бы ни были истоки депрессии, она нуждается во врачевании – словом, лекарством, распорядком дня.

В христианском мире различие между душевной и телесной болезнью становится бесконечно более важным. Душевная болезнь, если воля дала на нее согласие, считается грехом, тогда как болезнь телесная есть испытание и заслуга. Отцам церкви не раз приходилось решать такие вопросы: идет ли речь о меланхолии как заболевании, нуждающемся в медицинском вмешательстве? Или же это грех уныния, симптомы которого – вялость, заторможенность, безынициативность, утрата всякой надежды на спасение.

Но если душа человека находит в этом удовольствие, если вялость (пусть даже навязанная телом) получает одобрение у порочной воли, тогда это смертный грех. Унывающих (*accidiosi*) мы обнаруживаем в Дантовом аду по соседству с гневными холериками, чья кара – вечная агрессия, обращенная на себя самих.

Уныние поражает избранных жертв: отшельников, затворников, посвятивших себя монастырской жизни. Начиная со Средних веков фигура отшельника почти постоянно присутствует в аллегорических изображениях «меланхолического темперамента». Такой темперамент предрасполагает к созерцанию и умственным занятиям, и это скорее достоинство. Однако созерцатель подвержен пагубному дей-

* Старобинский Ж. Грех уныния // Старобинский Ж. Чернила меланхолии / Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – С. 53–58. – (Интеллектуальная история.)

ствию уныния. Большинство средневековых художников связывают символику уныния с мрачной черной желчью, вопреки богословским различиям греха и телесной болезни.

Отшельник нередко изображается за занятиями ручным трудом, например за плетением ивовых корзин. Этот образ не случаен. Труд есть главное средство, предлагавшееся Отцами Церкви для борьбы с меланхолией одинокой жизни: «Молитесь и трудитесь!»

Для отцов церкви важна отнюдь не экономическая выгода от труда, но его терапевтическое значение и выгода духовная, извлекаемая человеком, который ему предается. Трудолюбие избавляет от ничем не заполненного времени, помогает противиться искушениям праздности. «Труд – благо не потому, что он меняет мир, а потому, что он есть отрицание праздности» (с. 56).

Уныние проистекает из праздности и усиливает ее, парализуя духовную деятельность. Труд должен занять то время, которое не может быть отдано молитве и благочестивым действиям. «Его функция – за-конопатить щели, через которые может проникнуть демон или просочиться праздная мысль» (с. 57).

Когда, уже в Новое время, на смену унынию пришла скука (или сплин), лечение осталось прежним. Совет Кандида: «Но надо возделывать свой сад» – обмирщенная версия предписаний Иоанна Кассиана, одного из первых теоретиков монашеской жизни.

В свифтовском «Путешествии Гулливера» к такой терапии прибегают для лечения йеху: «...Иногда йеху приходит фантазия забиться в угол, лечь на землю, выть, стонать и гнать от себя каждого, кто подойдет. <...> Единственным лекарством против этого недуга является тяжелая работа, которая неизменно приводит пораженного им йеху в нормальное состояние».

Перед нами прообраз всех видов «трудотерапии». Однако к этим обязательным работам принуждают без всякой жалости. «Депрессивное состояние считается следствием греховной жизни и едва ли не карой за нее. Болезнь есть искупление греха» (с. 58).

K.B. Душленко

E.A. Авдюшева

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОПИСНОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА (КОНЕЦ XIV – НАЧАЛО XV в.)*

К концу XIV в. в русской иконописной школе формируется уникальный стиль, в котором икона становится своеобразным символом объединения страны. Москва вырастает в крупный политический и культурный центр страны, чему предшествовали серьезные изменения в политической, культурной и духовной сферах. Во многом такому подъему способствовал перенос митрополичьей кафедры в Москву из Владимира. Русские митрополиты оказали огромное влияние на возрождение культуры. При их непосредственном участии ведется строительство храмов. Для росписей церквей приглашаются известные иконописцы, в том числе из Византии, и из южнославянских городов. Атмосфера русской общественной жизни, влияние византийской и южнославянской культуры, подъем морально-нравственных и духовных сил позволили сформировать такие духовные принципы православия, как внимание к человеку, готовность помогать общему делу, терпение и прощение, обращение к внутреннему миру. Все эти факторы дали импульс формированию русского национального государства и его художественной культуры.

* Авдюшева Е.А. Особенности иконописного искусства эпохи образования русского национального государства, (конец XIV – начало XV в.) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015.– № 3 (53): В 3 ч. Ч. 2. – С. 13–17.

Московская школа живописи конца XIV – начала XV в. являлась частью единого процесса развития русской культуры. Русская иконопись уверенно стремится к созданию собственных художественных традиций, основанных на идеях православного мира и чутко отражающих духовную ситуацию в стране в тот период. Русская иконописная школа впитала в себя богатый опыт новгородской, ростовской, вологодской, псковской, тверской школ живописи. Знакомство с западноевропейской художественной культурой в определенной мере оказало влияние на развитие русской живописи, но не было существенным и значимым. В то же время влияние византийской и южнославянской художественных традиций было достаточно сильным. Приезд греческих мастеров с митрополитом Феогностом в первой половине XIV в. дал толчок ассимиляции новых идейных направлений (исихазм), поискам стилистических новшеств (палеологовский ренессанс), принципиально меняющих образный строй искусства в России и обостривших исkanие морально-нравственного и эстетического идеалов. Иконописное искусство в этот период стремилось к созданию идеала, к образам небесной красоты, к пониманию того, что каждый человек носит в себе образ Божий, и что праведная жизнь и искренняя молитва – есть путь к обретению райского блаженства для всего человечества.

Соединение в московской иконе эллинистических традиций и нового стиля ярко проявилось в работах Феофана Грека, законченные свои черты оно обретает в творчестве Андрея Рублёва. Под воздействием идейных течений, стилистических новшеств, а также социально-политической ситуации в стране рождается новая, особая иконография, в которой все отчетливее проступают национальные черты. Переосмысливается и наполняется новым содержанием старая иконография. Русские иконописцы пытаются обрести собственные, отличающиеся от византийских, художественные традиции. К этому времени московская художественная школа становится ведущим направлением в искусстве того времени.

Центральной темой, укрепляющей православное мировоззрение, становится соборность, понятие, которое тесно связано с выживанием страны и сохранением ее целостности. В иконописи идея соборности находит наиболее точное и яркое воплощение в лиующих, хоровых жанрах, где не отдельные герои, но сплочение всех и вся чад Божиих объединено у Его престола. Именно эта тема будет звучать гимном в формировании нового московского стиля иконописи конца XIV – на-

чала XV в. Троица Рублёва является не только воплощением этой идеи, но и символом возрожденного государства. Икона была написана в честь памяти С. Радонежского, который прилагал огромные усилия, чтобы остановить междоусобные войны, происходившие между князьями, и объединить удельные княжеские земли вокруг Москвы.

В московской иконописи этого периода древнерусская монументальность органично соединяется с утонченностью духовных переживаний. Это искусство впитало в себя множество элементов народной эстетики. В это время не существует резкого разграничения между народным творчеством и искусством высших слоев населения, какое возникает в Новое время, поэтому оба этих начала переплетаются, поскольку опираются на воззрения и идеалы широких слоев населения.

Искусство Андрея Рублёва и близких к нему мастеров определило стиль московской живописи начала XV в., воплотив новое, возвышенное понимание духовной красоты и нравственной силы человека, где философская созерцательность образов приходит на смену монументальности и суровой экспрессивности.

Впервые в истории государства духовная культура стала главным и определяющим рычагом процесса объединения страны.

T.A. Фетисова

Екатерина Бобринская

«КРАСОТА И НЕОБХОДИМОСТЬ НАСИЛИЯ»: МИФОПОЭТИКА РАННЕГО ФУТУРИЗМА*

И в Италии, и в России мифология творящего и спасающего насилия – один из принципиальных моментов, отделяющих ранний (периода до Первой мировой войны) авангард от его последующих модификаций.

Мифология толпы и мифологизация насилия на рубеже XIX–XX вв. обнаруживают много точек соприкосновения. «Творческое насилие» должно было спасти и возродить стареющую европейскую цивилизацию.

В модернистской мифологии упадка узнаются традиционные христианские архетипы – эсхатологическое видение истории, ожидание конца мира, необходимость спасения и Спасителя. Однако в культуре модерна эти архетипы присутствуют лишь как следы или руины. Культ борьбы и битвы как инструментов развития и возрождения отсылает к идеям социального дарвинизма.

Точкой отсчета для новых мифологий спасения становится образ «научного апокалипсиса». Химический или космический взрыв, удар и столкновение разнонаправленных сил – эти физические процессы стали моделями для социума, истории, культуры. Огромная популярность мотива бомбы и взрыва на рубеже веков также может быть связана с этой научно-социальной мифологией.

Футуризм в Италии первым заявил о насилии как о моральной и эстетической ценности. В 1910 г. Маринетти выступил с публичной

* Бобринская Е. «Красота и необходимость насилия»: Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание: Журн. по истории и теории искусства. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – № 1/2. – С. 194–215.

лекцией, известной под названием «Красота и необходимость насилия». Красота насилия – в его способности провоцировать изменения, нарушать равновесие, пересоздавать, трансформировать. Красота насилия – это и есть красота Нового. Образы, ассоциирующиеся с насилием, – взрыв, удар и ответное напряжение, сопротивление материи.

Насилие и агрессия становятся важной составляющей стиля поведения футуристов: агрессивная реклама, провокации и публичные скандалы, дуэли и драки с публикой или полицией. Но высшая форма такой агрессивности – война. Сюда же относится «разрушительный жест анархистов», т.е. реальные взрывы террористов, потрясавшие и Европу, и Россию.

Не раз отмечалось, что террористическая деятельность направлена не столько на достижение конкретных целей, сколько обращена к медийному пространству, стремится потрясти и взорвать массовое сознание. Именно в пространстве массмедиа, говоря современным языком, обнаруживается соприкосновение стратегий анархистов или террористов и футуристов. Пожалуй, террористы опередили авангард в использовании этих методов работы с массмедиа, с воображением толпы.

Метафорика террора активно проникает на территорию искусства. «Поджигайте же полки библиотек! Отводите каналы, чтобы затопить погреба музеев!.. <...> Подрывайте фундаменты почтенных городов!» – призывал Маринетти в Первом манифесте футуризма.

Русские авангардисты также использовали в своих манифестах метафорику взрыва и насилия: «Мы расшатали синтаксис... Нами уничтожены знаки препинания...»; «Мы уподобились воинам, напавшим тусклым утром на праздных неприятелей». Однако в русском искусстве сложилась другая версия мифа о спасении и возрождении.

Русские образы движения и скорости прежде всего лишены векторности, линейности. Не конусы-удары, а вращение, круг чаще возникают на русских картинах. У русских художников нередки сюжеты агрессивного поведения – драки и спортивная борьба. Однако их источником был кинематограф, лубок, площадные действия и балаганы, где насилие предстает как повторяющийся «ритуал».

Русские художники не изображают сюжеты, связанные с массами, но пытаются говорить языком масс, языком народного мифотворчества. Для их картин характерно наличие второго плана – лубочного, традиционного, архаического, ритуального. Природа интересующих коллективных аффектов иная, чем у итальянских футуристов. Образы

агрессии, напряжения жизненных сил, воинственной героики связывались прежде всего с архаикой. Не случайно именно скифы стали символом и эмблемой русского футуризма.

Архаизация, вернее, «русификация» формы у «будущников» предполагала насилие над привычкой и нормой, т.е. представляла собой чисто модернистский жест. Однако вектор этого насилия другой. «Устремленность к новому, поиск нового, жажда нового раскрываются как жажда и поиск конца» (с. 208).

K.B. Душенко

НАТУРАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА

Сводный реферат

В середине XIX в. заметно усиливается влияние науки на все области человеческой культуры. Промышленный переворот заставил европейское общество высоко ценить преобразующий потенциал научного знания, поскольку научная мысль, воплотившаяся в технических устройствах, радикальным образом изменила жизнь европейцев, их представления о безопасности, комфорте, благосостоянии и многом другом. В системе ценностей европейского сознания произошел очевидный сдвиг в сторону сциентизма, породивший ожидания новых и новых успехов науки, которая, как казалось, способна была справиться с любыми проблемами и решить любые поставленные перед нею задачи.

Позитивистская философия, выполнявшая в XIX в. роль главного пропагандиста науки, потребовала использования научного подхода для изучения жизни общества, искусства, феноменов культуры, которые начали рассматриваться как совокупность факторов, обусловленных друг другом, связанных устойчивыми связями, фиксируемыми с помощью научного анализа.

В позитивизме, помимо декларации чисто научных целей и задач, присутствовал и этический пафос, связанный с его желанием некоего человеческого блага. Подобная ценностная ориентация сделала позитивизм привлекательным не только для ученых, но и художников, которые увидели в позитивистском подходе к человеку и обществу возможность реального воздействия на социальную среду с целью ее совершенствования.

Реалистическое и натуралистическое искусство XIX в. должно рассматриваться как художественный аналог социологии и психологии, т.е. гуманитарного знания современного типа, оно ставило перед

собой схожие с ним цели и помогало исследовать общество и его взаимодействие с индивидом, способствуя созданию более благоприятной и комфортной для человека социальной среды (2).

Надо сказать, что до настоящего времени существует определенная терминологическая путаница с использованием понятий «реализм» и «натурализм», отчасти связанная с идеальными установками советской критики и социалистического реализма. Последний возводил себя к реалистической традиции, но не признавал тех ее форм, которые отказывались использовать марксистский способ объяснения человека и социума. Как следствие, творчество домарксистских художников, стремившихся правдиво изображать действительность и не опиравшихся при этом на какие-либо социальные теории, не противоречавшие марксизму, традиционно маркировалось как «реалистическое». В то время как чрезмерное увлечение биологическими теориями, объясняющими социальную жизнь, стремление к фактографии или интерес к физиологическим подробностям обозначали как натурализм. Сами понятия «натурализм» и «реализм» обретали, скорее, оценочный характер, натурализм становился своего рода изнанкой реализма, воплощением его антиэстетической или фактологической составляющей (2).

У западных исследователей также не существует единого понимания того, как соотносятся между собой натурализм и реализм. Однако у них термин «натурализм» не имеет отрицательных коннотаций и обычно используется как синоним термина «реализм». Использовать термины «реализм» и «натурализм» стоит в зависимости от того, как использовали их сами представители данных направлений или современная им художественная критика.

Основателем натурализма – художественного течения, ориентированного на максимально точное воспроизведение действительности и трактовавшего сущность человека в духе модных тогда биологических теорий, считается Эмиль Золя (1). Он сам предпочитал этот термин для обозначения своей художественной программы, которая содержалась в его статьях и на которую ориентировались его последователи. Эта программа несколько отличалась от художественных устремлений его предшественников и от аналогичных художественных явлений в русской культуре. Так, русскую литературу и искусство второй половины XIX в. уместнее называть реалистическими.

Натурализм Золя создавался им вполне сознательно как некое «научное» искусство, он последовательно стремился превратить ху-

дожественное творчество в научное исследование. «Золя не хочет быть, подобно Бальзаку, моралистом, политиком, философом, он хочет быть ученым, изучать факты, изображать их и не выходить за рамки этой задачи» (2, с. 142). Натуралист стремится быть объективным, представлять действительность без всякого вмешательства со стороны автора, который становится сторонним наблюдателем, беспристрастно фиксирующим и воспроизводящим факты. Натурализм мало интересуется индивидуальным и уникальным, его в качестве научного искусства интересует лишь типичное и общее. Отсюда борьба с культом героев, которую последовательно ведет натурализм (2).

Натуралистическая эстетическая программа могла реализоваться отнюдь не во всех искусствах. В полной мере ей попытались следовать лишь искусства изобразительные, основанные на миметическом принципе и изначально подражающие своими образами реальным феноменам. Как следствие, в наибольшей степени к натурализму оказались чувствительны литература, живопись и скульптура. Театр достаточно долго сопротивлялся реалистическим и натуралистическим тенденциям. Будучи по своей природе искусством зрелищным, т.е. изначально эмоциональным, театр долгое время отторгал натуралистическую бесстрастность, и Золя тоже в конце XIX в. продолжал сетовать на то, что натуралистический театр все еще не завоевал признания публики (2, с. 143).

Лишь с обретением натурализмом и реализмом большей глубины и психологичности стало возможным перенесение на сцену реалистических и натуралистических образов, ставших «зеркалом» для проповедованной публики.

На искусствах выразительных влияние натурализма сказалось минимально, поскольку данные искусства в своем классическом варианте никогда не ставили своей задачей подражание или копирование действительности и не приспособлены для этого (2).

В общепризнанной схеме развития искусства Золя занимает довольно скромное место, однако на самом деле значение писателя намного шире и его можно считать одним из родоначальников не только натурализма, но и многочисленных художественных течений XX в., так или иначе ориентированных на науку (1).

В статьях марксистских авторов, посвященных Золя, подчеркивалась его реалистичность, стремление к объективной передаче действительности, которой, в свою очередь, гордился и социалистический реализм. Тем самым обнаруживалось глубинное единство идей, при-

том что первенство в формулировке данных целей оказывалось все-таки принадлежащим Золя. Хотя натурализм, как представлялось, не давал Золя правильно осмысливать реальность, но интуитивно на пути к истине он поднимался выше своих собственных идей. Поэтому необходимо было лишь отбросить ставшие «антиненаучными» биологические теории Золя и заменить их правильной марксистской теорией, чтобы превратить искусство Золя в искусство социалистического реализма. Остальные же установки натурализма (достоверность, верность фактам) оставались неизменными (1).

Беспредметный авангард, или неизобразительное искусство, также обнаруживает скрытую перекличку с идеями Золя и даже зависимость от них при внешнем с ним противостоянии. На первый взгляд, он предстает как полный антипод натурализма. Сам принцип отказа от изобразительности, казалось бы, есть радикальное отрицание искусства как наукоподобного исследования реальности, отрицание искусства как жизнеподобия. Однако на более глубоком уровне авангард сохраняет все ту же нацеленность на некую пропагандируемую Золя научность, только направленность этой научности оказывается другой. Реальность теперь не воспроизводится в искусстве, а исследуется с помощью аналитического подхода, разлагается на простейшие элементы с целью изучения их художественных возможностей. Вера в «научное искусство» нашла в творчестве авангардистов иное воплощение, но в своих истоках оказалась прежней верой в возможность заимствования из науки идей, способных обновить искусство.

Одно из авангардных движений, сюрреализм, внешне враждебный всякой реалистичности, обнаруживает неожиданное отношение к основателю натурализма. Общим является все тот же научный подход к искусству, который пропагандировал Золя. Конечно, к 20-м годам XX в. ситуация радикально изменилась, как изменилась сама наука: трансформировались принципы взаимодействия науки и искусства и даже представления о том, что из обширного инструментария науки могло быть полезно искусству. Но само представление о некой необходимости для искусства опираться на достижения науки осталось в неприкосновенности у нового поколения художников. Они творчески развили и переработали выдвинутые Золя идеи о необходимости научного искусства, а не остановились на представлениях, характерных для XIX в.

Это доказывается тем, что сюрреализм вовсе не является движением чисто иррациональным, как его иногда воспринимают. На про-

тяжении всего периода своего существования он желал выглядеть «научно» и последовательно работал над своим имиджем. Об этом свидетельствуют и интерес сюрреалистов к наукам, хотя бы и нетрадиционным, и самообоснование с помощью психоанализа как особого научного направления, и требование придерживаться строгих, обоснованных методик при создании художественных произведений (1).

Ориентация на биологическое понимание природы человека и социальных явлений, безусловно, устарела уже в начале XX в., как устарела и установка на жизнеподобие. Однако в натурализме было нечто, что надолго пережило сам натурализм: это понимание искусства как деятельности, следующей в своем развитии за развитием науки.

Список литературы

1. *Попов Д.А.* Эмиль Золя как основатель научно ориентированного искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 11 (61): В 3 ч. Ч. 3. – С. 130–135.
2. *Попов Д.А.* Натурализм в искусстве как научное исследование человека и общества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 9 (47): В 2 ч. Ч. 2.– С. 141–146.

T.A. Фетисова

Т.М. Фролова

ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА. ЕВРОПЕИЗАЦИЯ ИЛИ НАЦИОНАЛЬНОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ?*

Европеизация русского государства, начиная со времен Петра I, протекала под сильным воздействием немецкой, итальянской, французской, английской культур. Широко распахнув двери для европейской культуры, Петр не пытался сохранить уважительного отношения к своей, отечественной. Его презрительное отношение к русскому языку, русской культуре и быту создавало препятствия для их полноценного развития в рамках национальных традиций. Вследствие этого сильно пострадали три области русской культуры и искусства – русский язык, церковное зодчество и богослужебная музыка.

Явление галломании – феномен не только общественной жизни России. В разной степени увлечение галломанией, как, впрочем, и италоманией, пережили почти все страны Европы, и везде оно постепенно сменилось борьбой за признание приоритета национальных культурных ценностей.

Во второй половине XVIII в. при Людовике XVI Франция была очагом просвещения, центром культурной жизни, законодательницей мод и правительницей дум всей Европы. После свержения монархии во Франции и казни короля из страны были вынуждены бежать, в том числе и в Россию, сотни и тысячи семей аристократов.

Галломания проникла во все сферы жизни высшего российского общества, оказав свое сильное влияние на область искусства, просве-

* Фролова Т.М. Пути развития русского искусства XIX века. Европеизация или национальное самоопределение? // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 2(104). – С. 138–142.

щения, на моду, светскую жизнь, еду, домашнее образование, бытовую культуру и особенно устный и письменный язык. Французский язык в России становится языком придворной аристократии и дворянства. Степень пренебрежения к родному языку на стыке XVIII–XIX вв. достигла такого предела, что дети российских дворян сначала обучались французскому языку, а потом уже русскому, как иностранному. Это разрушало национальное самосознание и разрушало язык – главный идентификационный признак любой нации.

Кровавые события и террор Французской революции 1789–1798 гг., а также Отечественная война 1812 года послужили толчком к пробуждению национального самосознания в российском обществе. В начале XIX в. в стране стали появляться патриотически настроенные общества, подчеркнуто «русские» литературные кружки, возникла «Русская партия», стал печататься журнал «Русский вестник» и др. Активизировалась и деятельность славянофилов, ратовавших за самобытный путь развития русской культуры. Все видели необходимость опоры на собственные традиции.

Самый серьезный удар по галломании в России был нанесен при Николае I, который приказал вести всю переписку внутри страны только на русском языке и требовал его обязательного знания от придворных. Главное влияние на изгнание галломании оказала «теория официальной народности», разработанная министром народного просвещения С.С. Уваровым и активно пропагандировавшаяся императором.

Церковная реформа, проводимая Петром I, затронула все стороны церковной жизни, нанесла ей огромный вред и в том числе непопретимому самобытному церковному зодчеству России. С XVII – начала XVIII в. русское церковное зодчество подверглось влиянию западных архитектурных форм. На смену традиционным крестово-купольным православным храмам пришли архитектурные сооружения, построенные по образцам западных католических соборов по проектам архитекторов Германии, Голландии, Франции, Италии. В новых храмах происходит замена традиционной православной иконописи на живописные изображения, выполненные в чувственной манере, свойственной художникам эпохи Ренессанса. Петр изменил значение традиционных русских мер, скординировав их с английскими футами, нарушив тем самым традиционный для Руси способ построения пропорций в церковном зодчестве. Отказ от

арочных конструкций, способствующих усилению звука, отрицательно сказался на храмовой акустике.

Возрождение традиционно русских форм в церковном строительстве тоже наступает при Николае I. С началом возведения московского храма Христа Спасителя (1839–1883) намечается перелом в строительстве соборных храмов в сторону русского стиля.

Во второй половине XIX – начале XX в. в храмовой архитектуре наметилось направление, получившее название «русского» или «не-орусского». Первым образцом чисто русского стиля стала маленькая Абрамцевская церковь в имении С. Мамонтова в Москве. Она вобрала в себя элементы различных школ средневековой русской архитектуры. Другой образец русского стиля явил собой храм Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге (1883–1904). Внешнее убранство храма сознательно ориентировано на ярославские храмы в духе XVII в. и в некоторой степени на московский храм Василия Блаженного.

Не менее драматичной оказалась и судьба православной музыки, которая стала отражением культурных пристрастий русских, но большей частью немецких по крови императоров. Духовная музыка на протяжении 200 лет претерпела три периода европейского влияния: польско-украинский (эпоха Петра I), итальянский (со второй трети XVIII в. по 1837 г.) и немецкий (с 1837 г. до конца XIX в.).

То, что русское богослужебное пение требовало реформы и освобождения от чрезмерного европеизма, понимали многие русские композиторы. Поиски «русского» стиля в духовной музыке особенно интенсивно велись начиная с последней трети XIX в. Вдохновителем и идеологом национального направления духовной музыки был С. Смоленский, а затем А. Кастальский. Это был период, когда русские композиторы окончательно вступили на путь национальной самобытности.

Реформы, начатые Петром, с одной стороны, создавали в России условия для развития науки и культуры. Но с другой стороны, механическое и избыточное перенесение многих европейских культурных и бытовых стереотипов сильно затормозило развитие русской культуры и искусства с точки зрения национальной самобытности. Для преодоления последствий европеизации и возвращения России к национальным корням потребовалось 200 лет.

Т.А. Фетисова

Н.А. Пуховская

ОТ МОДЕРНИЗМА К АНТИЧНОСТИ: ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИСТСКИХ МИФОЛОГЕМ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ*

Немецкая нация, испытав горечь поражения в Первой мировой войне, погрузившись в состояние глубокого социально-экономического, политического кризиса, оказалась уязвимой и восприимчивой к праворадикальным идеям, чем и воспользовались нацисты.

В начале 20-х годов, апеллируя к эмоциональным и аффективным переживаниям своих соотечественников, нацисты предприняли попытку конструирования мифов, в том числе в сфере культуры, с помощью которых политический олимп можно было покорить легитимным путем.

Прежде всего это была атака на модернизм. Нацисты утверждали, что модернизм разрушает культурные традиции «немецкой души», привычный образ жизни, прежние эстетические нормы. Кубизм, даанализ, экспрессионизм Гитлер считал продуктами сумасшедшей фантазии нездоровых людей, а Розенберг искусство германского экспрессионизма характеризовал как «сифилитическое, инфантильное и кровосмесительское» (с. 146).

Устойчивая неприязнь к модернизму со стороны нацистов вполне объяснима. Авангардное искусство было пропитано духом свободы, граничащей с эстетическим анархизмом, бросало вызов устоявшимся ценностям, отличалось новаторством и чувством протesta, было сво-

* Пуховская Н.Е. От модернизма к Античности: формирование нацистских мифологем в сфере культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 5 (55): В 2 ч. Ч. 2. – С. 145–149.

бодно от подчинения идеологиям и политическим системам. Нацисты понимали, что модернизм, демонстрируя творческую свободу, формирует плюрализм мнений и инакомыслие, а потому является чуждым и даже опасным феноменом, который не только не вписывается в нацистское мировоззрение, но представляет серьезную опасность для него.

Привлекая внимание общественности к «распадающейся и гниющей», находящейся на болезненном переломе немецкой культуре, нацисты, предлагая собственные рецепты ее исцеления, цинично заявляют о преемственности древнегреческой и германской культур, скатываясь на позиции исторической и культурной фальсификации.

Ориентация на Античность основывалась, скорее всего, не только на тех эстетических чувствах, которые вызывали греческие произведения искусства у нацистов, но и на комплексе неполноценности из-за своей истории. Чтобы утвердить преемственность греческой и германской культур, нацисты использовали различные приемы. Так, Розенберг утверждал, что греческие храмовые постройки стали прямыми предшественниками германского дома. Кроме того, он полагал, что греки осуществляли идеи, которые позже провозгласили национал-социалисты.

Очень импонировали Розенбергу представления древних греков о том, что красивый человек должен господствовать над другими. Эта мысль часто муссировалась Розенбергом для подтверждения тезиса о превосходстве и избранности немецкого народа. Греческое искусство ценилось им еще и потому, что оно акцентировало внимание на расовых особенностях греков. Розенберг пришел к выводу, что подлинная красота эллинизма противопоставлялась образу чужака. Но не только греки являлись носителями идеала красоты, он был характерен и для германцев, утверждал Розенберг. По его утверждению, «лицо Перикла и голова Фридриха Великого в расовом отношении равны» (с. 147). Эти рассуждения были направлены на то, чтобы доказать идентичность греческого и нордического идеалов красоты. Пассажи о преемственности культур использовались нацистами для придания респектабельности лжетеории, подтверждающей высокий статус нордической культуры, что обосновывало принадлежность немцев к титульной расе, способной осуществлять великие свершения в мировой истории.

Розенберг не только восхищался греческим искусством, но и внушал современникам идею о превосходстве нордической культуры.

Сравнивая «Илиаду» и «Песнь о Нibelунгах», Розенберг признавал, что «Песнь о Нibelунгах» по художественной форме уступала «Илиаде», но зато личные качества персонажей «Илиады» были далеки от совершенства, уступая главным героям «Песни», наделенным богатым внутренним миром.

Принципиальное отличие греческого искусства от нордического Розенберг видел в том, что «греческая красота является формой тела, германская – формированием души». Размышления одного из ведущих нацистских теоретиков сводились к тому, что греческое искусство перестало считаться универсальным и достойным безупречного подражания. Нордическое искусство имело все основания отказаться от слепого копирования Античности. По его мнению, потенциальные возможности нордического искусства позволяют ему создать альтернативу модернизму в лице «нового» немецкого искусства.

Обращение нацистских идеологов к античному наследию было во многом продиктовано попыткой придать собственным взглядам флер респектабельности, и конструкт памяти был использован нацистами для манипуляции массовым сознанием в политических целях и придания легитимности своим действиям.

T.A. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Галина Жиличева

ДИСКУРС ПУТЕШЕСТВИЯ В «ОДНОЭТАЖНОЙ АМЕРИКЕ» И. ИЛЬФА И ЕВГ. ПЕТРОВА¹

Путевые очерки об США в Советском Союзе 1930-х годов следовали определенному идеологическому канону.

1. Пребывание в США (как в любой западной стране) расценивается как схождение в капиталистический ад.
2. Америка описывается как мираж, как фантастический антимир.
3. США мифологизируется в качестве образца технической цивилизации.

В «Одноэтажной Америке» можно найти все эти элементы, однако они подчинены оригинальному авторскому замыслу и стилю. Соавторы одновременно восхищаются чужим миром и девальвируют его ценности. Пребывание в чужом мире сопряжено с опасностью. Преодолеть чужое можно только акцентированием своего.

Сюжет путешествия сохраняет свой архетипический смысл: путь понимается как трансформация субъекта, своеобразный ритуал перехода, этапами которого являются временная смерть и возрождение в новом статусе (с. 568).

¹ Жиличева Г.А. Дискурс путешествия в «Одноэтажной Америке» И. Ильфа и Евг. Петрова // Русский travelog XVIII–XX веков / Под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – С. 563–579.

Трансляция экзистенциального опыта пребывания в «климинальном» состоянии запускает процесс гибридизации жанровых признаков (очерк приобретает черты романа) и способов повествования (фельетонные фрагменты совмещаются с отступлениями о времени, природе, творчестве). Во многих случаях сатирическая направленность высказываний становится обоюдоострой, критика Америки превращается в критику недостатков советской реальности, пребывание в ином мире позволяет со стороны увидеть проблемы своего (с. 568).

По мере развития действия плотность связей между движением и текстопорождением нарастает: встречи на пути являются поводом для рассказывания «вставных» историй, впечатления от увиденного записываются в «книжечки». Подмена реального путешествия фикциональным подчеркивается и тем, что увиденные объекты и явления характеризуются нарраторами с помощью литературных ассоциаций, причем в большинстве случаев они взяты из книг, прочитанных в детстве (О. Генри, Марк Твен, Майн Рид).

Особое место занимает в этом ряду Марк Твен. Как и в его «Простаках за границей», соавторы используют прием «остраняющего» взгляда чужестранца, комические описания политического устройства и т.д. Воспоминания о детском чтении приобретают, кроме того, символику возвращения к истокам личности. Не случайно национальный парк сравнивается с «волшебным царством детских снов и видений».

Насыщенность пространства литературными контекстами приводит к совмещению американской и русской культур. Америка оказывается «текстом, который необходимо прочитать и написать заново» (с. 572).

Соавторы постоянно именуют себя «мы». Единение странников на чужбине выглядит как противостояние советского колlettivизма западному индивидуализму. Вместе с тем два нарратора, подобно двум глазам, организуют стереоскопическое, объемное видение.

Америка описана как монтаж аттракционов. Два самых частотных образа, связанных с ней, – цирк и кинематограф. Американская экспансия зрелиц (созерцаемых и пустыне, и в городе) объясняет, почему наибольшее раздражение у соавторов вызывает именно голливудский кинематограф, а не другие ужасы капитализма.

Воссоздание Америки в тексте приводит к ее исчезновению из кругозора путешественников: «... через несколько часов никакого следа не осталось от Америки», – пишут соавторы. «Интериоризация Америки оборачивается рефлексией творчества как одновременного растворения в объекте и обладания объектом, советская идеология оказывается лишь надводной частью айсберга, одним из приемов присвоения фантома» (с. 577).

K.B. Душенко

И.Л. Галинская

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ УМБЕРТО ЭКО

Постмодернизм, как направление в философии, литературе, музыке, живописи и в других сферах культуры, стал развиваться с конца Второй мировой войны. В начале 80-х годов постмодернизм был окончательно осознан западной культурой как общеэстетический феномен. Учение это опирается на теорию и практику постструктурализма и на «новое видение» мира деконструктивизма.

Постмодернизм в литературе отличается по своей эстетике от модернизма специфическим стилем письма. Он стал восприниматься в качестве глобального ощущения «духа эпохи», т.е. второй половины XX – начала XXI в. Постмодернизм интересуют не вопросы мировоззрения, а проблемы *мироощущения* (1, с. 206–207).

Дата возникновения постмодернизма весьма спорна. Одни учёные считают, что он начинается с «Поминок по Финнегану» (1939) Дж. Джойса, другие относят появление постмодернизма к середине 50-х годов. При этом они полагают, что постмодернизм вообще превратился в господствующую тенденцию в современной культуре. В литературе весьма популярны постмодернистские романы. Например, «черный юмор» романа «Заблудившись в комнате смеха» американского писателя Джона Барта, или «новый роман» «Ревность» французского писателя Алена Роб-Грийе, а также многих других авторов. Теоретические положения постмодернизма разработаны в литературоведческих трудах Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ж. Делёза, М. Фуко, Ф. Гваттари и др.

Итальянский писатель, философ, историк-медиевист, литературный критик Умберто Эко (Umberto Eco, 1932–2016) родился в городке Александрия неподалеку от Турина в семье бухгалтера. Дед писателя

был подкидышем, отчего по принятой в Италии в то время практике он получил фамилию-аббревиатуру от выражения «*Ex Caelis Oblatus*», т.е. «дарованный небесами» – **Эко** (3).

Умберто Эко в 1954 г. успешно окончил Туинский университет по специальности «средневековая философия и литература». Затем он стал обозревателем итальянской газеты «Эспрессо», а впоследствии преподавал эстетику и теорию культуры в университетах Милана, Флоренции и Турине, а также был профессором Болонского университета. В 2003 г. Умберто Эко стал кавалером французского ордена Почетного легиона.

Писатель является автором семи романов и множества научных, научно-популярных и публицистических книг, статей, очерков и эссе. Первым знаменитым произведением Умберто Эко был роман «Имя Розы» (1980), в котором автор рассказывает о жизни средневекового монастыря. Роман стал хрестоматийным произведением постмодернизма, который тогда уже был господствующим явлением на Западе. Спустя три года У. Эко выпустил небольшую книгу «Заметки на полях “Имени Розы”», в которой рассуждает о взаимоотношениях авторов литературных произведений и читателей. У. Эко также отметил, что когда он создавал этот роман, то руководствовался понятием «кризома», т.е. прообразом «символического лабиринта», характерного для постмодернистского сознания¹.

Роман Умберто Эко «Маятник Фуко» (1988) является «предупреждением об опасности умственной неаккуратности, которая приводит к фашистскообразным действиям». При этом У. Эко утверждал, что «Маятник Фуко» роман вовсе не фантастический, а реалистический.

Роман «Остров накануне» (1994) повествует о судьбе молодого человека XVII столетия, который скитается по Италии, Франции и по Южным морям. Судьба юноши драматична. Здесь использованы цитаты из философских трудов о том, что такое «Жизнь, Смерть, Любовь».

Роман «Баудолино» (2000) повествует о приключениях приемного сына германского короля Фридриха Барбароссы, ставшего императором Священной Римской империи.

¹ Франц. «rhizomé», т.е. специфическая форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем.

В романе «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2014) рассказывается о судьбе человека, потерявшего память в результате несчастного случая. Романы «Пражское кладбище» и «Нулевой номер» вышли в 2010 и в 2015 гг.

Все романы Умберто Эко переведены на русский язык переводчикой Е. Костюкович. Они изданы в Санкт-Петербурге, Москве и Киеве. В Санкт-Петербурге вышло также собрание сочинений У. Эко в трех томах. Роман «Имя Розы» в 1986 г. был экранизирован.

Будучи одним из теоретиков постмодернизма, Умберто Эко считает, что подобное явление неизбежно возникает в искусстве на протяжении всей истории человечества, причем особенно в периоды духовного кризиса. Мир для У. Эко – это «словарь» и «энциклопедия», ибо вслед за Ж. Деррида он говорит, что «ничего не существует вне текста» (1, с. 353–354).

Список литературы

1. Ильин И. Постмодернизм // Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН: ИНТРАДА, 2001. – 384 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1660 стлб.
3. Эко У. Имя Розы. – М.: Книжная палата, 1989. – 496 с.
4. Эко У. Маятник Фуко. – Киев: Фиту, 1995. – 752 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». – СПб.: Симпозиум, 2005. – 96 с.

И.Л. Галинская

СНОВА О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

Обзор

В 2015 г. английские СМИ начали писать, что волшебник Гарри Поттер возвращается в пьесе в литературу и в мир «поттерианы». Как известно, писательница Джоан Кетлин Роулинг (р. 1965) сочинила семь романов о «мальчике со шрамом» Гарри Поттере. Последний из этих романов вышел в свет в 2007 г. Все они были переведены на 77 языков и изданы общим тиражом более 250 миллионов экземпляров. Романы экранизировались с 2001 по 2011 г. (4).

Пьесу «Гарри Поттер и проклятое дитя» («Harry Potter and the Cursed Child») Джоан Роулинг написала в соавторстве с Джеком Торном, спектакль режиссирует Джон Тиффани. Действие в пьесе происходит через 19 лет после завершения событий седьмого романа – «Гарри Поттер и дары смерти». Пьеса состоит из двух частей, отчего по воскресеньям спектакль идет утром и вечером, а в будние дни – два вчера подряд (2). Гарри Поттеру в пьесе уже 35 лет, он женат и имеет троих детей, работает в Министерстве Магии (5).

Гермиона Грейндженер в пьесе и в спектакле чернокожая, поскольку в «поттериане» ничего не сказано о цвете ее кожи. Альбус, младший сын Гарри Поттера, изучает историю семьи, причем в этой истории прошлое и настоящее перемешиваются (4). Пьеса «Гарри Поттер и проклятое дитя» объявлена восьмой частью «поттерианы».

Когда Джоан Роулинг спросили, какая глава из всех романов является для нее самой любимой, она назвала главу 34 из романа «Гарри Поттер и дары смерти». В этой главе, носящей название «Снова в лесу» («The Forest Again»), всего 11 страниц текста (6, с. 554–564). Гарри думает, что он уже не жилец на свете, отчего и должен уме-

реть, а также размышляет о том, что произойдет, когда он войдет в Запретный Лес. Он надел плащ-невидимку и вышел в темноту ночи, было около четырех часов. В лесу Гарри заметил не только тени всех своих врагов, но и увидел друзей, которые хоронили тела убитых его помощников. В Запретном Лесу Гарри привиделись и тени его родителей.

Наконец, в глубине леса перед Гарри предстает сам Лорд Вольдеморт, который якобы его ждал. Но это была лишь тень Вольдеморта, окруженная тенями приспешников. Дело в том, что последние главы романа «Гарри Поттер и дары смерти» посвящены описанию жестокой битвы между злобными холуями Лорда Вольдеморта и представителями добра: Гарри и его помощниками, преподавателями и учениками школы «Хогвартс», родителями некоторых учеников и их друзьями, жителями соседнего селения, лесными кентаврами и школьными эльфами (1, с. 88). Данная глава является самой драматичной в «поттериане». В романе «Гарри Поттер и дары смерти» имеется послесловие, озаглавленное «Девятнадцать лет спустя». Оно занимает всего пять страничек текста, а через много лет его сюжет был использован в пьесе «Гарри Поттер и проклятое дитя».

В Англии должен появиться телеканал о Гарри Поттере. Телевизионная корпорация приобретает таким образом права на все фильмы «поттерианы». Приведем названия семи романов: «Гарри Поттер и философский камень», «Гарри Поттер и Тайная комната», «Гарри Поттер и узник Аскабана», «Гарри Поттер и Кубок Огня», «Гарри Поттер и Орден Феникса», «Гарри Поттер и принц-полукровка», «Гарри Поттер и дары смерти».

Джоан Роулинг написала также два «побочных ответвлений» своей саги. Это книги «Фантастические животные, и где их найти» («Fantastic Beasts and where to Find them») и «Квиддич с древности до наших дней» («Quidditch through the Ages»). Оба произведения написаны в 2001 г. и являются школьными пособиями в «Хогвартсе». В книге о фантастических животных речь идет о событиях, происходивших за 70 лет до поступления Гарри Поттера в школу «Хогвартс». Некий Ньют Скамандер собирает информацию о различных магических существах, а также дано описание всех видов этих существ.

Книга «Квиддич с древности до наших дней» описывает игру под таким названием, в которой волшебники летают на метлах, играя то ли в баскетбол, то ли в бейсбол. Они бросают друг в друга кожаные шарики. Один шарик позолочен и имеет два серебряных крыльышка.

Один из специалистов по творчеству Дж. Роулинг В. Губайловский в статье, опубликованной в «Новом мире», назвал эту игру «гибридом баскетбола, бейсбола и мотто... нет, метлобола» (1, с. 33). Играют в квиддич две команды по семь игроков: голкипер, два защитника, три охотника и искатель (Keeper, Beaters, Chasers, Seeker). Игра заканчивается в зависимости от числа забитых шаров, или когда искатель одной из команд поймает золотой шарик.

После экранизации всех романов Джоан Роулинг теперь речь зашла о фильмах по этим бессюжетным произведениям. Эпопея Роулинг о Гарри Поттере, упомянутая пьеса и учебники для школы «Хогвартс» представляют собой «программу воспитания», т.е. ход стадиального развития личности с детских лет и до познания окружающего мира. Этую сагу можно сравнить с «романами воспитания» Ч. Диккенса, О. Бальзака, Р. Роллана и др., а также с текстами философско-политических и мемуарно-педагогических трудов.

Список литературы

1. Галинская И.Л. Исторические и литературные источники романов о Гарри Поттере. – М.: ИНИОН РАН, 2007. – 96 с.
2. Мильчин К. Возвращение смысла жизни // Русский репортер. – М., 2016. – № 5(407), февраль, март. – С. 96.
3. С днем рождения, Гарри: «Мальчику со шрамом» исполнилось 35 лет. – Режим доступа:
4. Опубликованы обозрение и реклама о Гарри Поттере. – Режим доступа: <http://lenta.ru/news/2015/10/23/potter/>
5. «Harry Potter and the Cursed child». – Режим доступа: <http://www.harrypottertheplay.com/>
6. Rowling J.K. Harry Potter and the Deathly Hallows. – L.: Bloomsbury Publishing, 2007. – 607 p.

В.И. Полищук

ФРАНЦ КАФКА: ПОЗНАНИЕ ЖИЗНИ И ЛЮБОВЬ К БЫТИЮ*

Творчество Франца Кафки (1883–1924) представлено в статье в связи с вехами его биографии. Писатель считал, что в его произведениях не нужно искать идеи или все объясняющих рассуждений, потому что всего этого в них просто нет. Но его мнение не предохранило его произведения от поисков в них намеков, иносказаний, особого подтекста и т.п.

У Ф. Кафки была скучная биография, он избегал общения, был, по его собственным словам, замкнутым, молчаливым, нелюдимым. Он не был типичным или массовым человеком, чувствовал его приближение. Он постиг его суть и выразил ее в своих произведениях.

А суть была в том, что человеку массы жизнь представляется тяжким бременем из-за постоянных забот, которые на него, как ему кажется, кто-то возложил. Для Кафки бремя жизни разрешалось в произведениях, которые выходили из-под его пера и возрождали его самого. Жизнь писателя, при всем том, что он отдавал себе полный отчет в ее бессмыслиности, становилась осмысленной благодаря душе, из которой он извлекал все новые и новые образы. Бывшие содержанием его души, они отпускались им на свободу и освобождали ее, а писатель при этом становился самим собой.

Он изображал свою фантастическую внутреннюю жизнь, но это оказывалось изображением жизни человека массы. Все остальное для него было совершенно несущественным, поэтому его произведения – это он сам. «Какой чудовищный мир теснится в голове моей!» – вос-

* Полищук В.И. Франц Кафка: Познание жизни и любовь к бытию // Филология. Научные исследования. – М., 2014. – № 3. – С. 271–281.

кликал он в своем дневнике (21. VI. 1913) – (цит. по: с. 272). Потом этот мир оказывался на бумаге в виде рассказов и притч, и уже трудно было поверить, что все это вымысел, что это – не зарисовки с натуры. Кафка не старался что-то пояснить, перетолковать свои видения так, чтобы они становились доступнее. Человеку необходима истина, а не ее толкование. Он полагал, что в его произведениях не нужно искать идей или все объясняющих рассуждений, потому что всего этого в них просто нет.

Однако мнение писателя не предохрило его произведения от поиска в них намеков, иносказаний, особого подтекста и т.п. Критики, а их у Кафки было много, видели в его искусстве и «тотальный капитализм», и «страшную карикатуру на человека», и «колорит абсурдности», и «больной талант», и «свидетельство страшной трагедии человека, загубленного буржуазным обществом». Первая публикация о Кафке у нас в стране появилась лишь в 1959 г. И подобное к нему отношение вполне объяснимо. Лишь к началу 80-х годов в анализе его творчества ощущались уже ноты сочувствия и понимания, больше упреков в пессимизме и в апологии одиночества, чем в реакционности. Примечательно, пишет В. Полищук, что упрекали в том, от чего сами страдали и не любили в себе. К тому времени трудно было не заметить сходства и какого-то внутреннего родства мира Кафки с привычным миром «социалистического лагеря». Бесправие и подавление личности, абсолютизация госаппарата, непостижимая в своей обреченности жизнь миллионов одиночек – все, что Б. Брехт увидел у Кафки еще в 30-е годы, стало действительностью. Но если бы Кафка, как понял его Брехт, просто предвидел все это, если бы он просто описал возможные опасности... А у него ведь предвидения – это приговор, поскольку их исполнение – неизбежно.

Как он мог так угадать? – спрашивает автор статьи. Угадать не концлагеря или бездушность бюрократической системы, а именно то, что все это станет реальностью вопреки бесчисленным предупреждениям об опасности, вопреки наивной вере в справедливость и разумность бытия. Однако изображая насилие и принуждение, он не показывал механизм или источник насилия и принуждения. Анонимность принуждения и создает атмосферу безысходности, которая неизменно присутствует в произведениях Кафки.

Метод, с помощью которого он «угадывал», является древним как мир. Его можно было бы назвать самонаблюдением, а точнее: своим собственным взглядом на себя как на человека. Кафка не мог играть иную роль, кроме как просто человека. Эта странная жизнь,

эта обреченность на одиночество была для него естественной, поскольку иного ничего не было, иначе он не мог. Пробовал, но не получалось, везде были пугающие препятствия, преодоление которыхказалось еще более пугающим.

Кафка описывал мир людей, которые являются не чем иным, как результатами обстоятельств, ими исчерпывается вся жизнь его героев. С ними все время происходит что-то неожиданное, они пытаются как-то осознать случившееся, что-то учесть и чего-то избежать, но все равно остаются жертвами. Да и может ли быть иначе с людьми, призвавшими себя продуктом господства обстоятельств над человеком, а его герои – символы добровольного признания такого господства. Вместе с тем Кафка знал, что человек представляет собой нечто большее, чем обстоятельства и отношения, что не они его порождают, а он сам их создает. Нет в мире силы, которая бы заставила человека изменить себе самому. Но человек всегда находит в себе силы, чтобы сделать вид, будто его принуждают к такой измене.

Человек не знает самого себя. Но не знать себя можно по-разному. Можно знать о своем незнании, а можно и не знать о нем, довольствоваться видимостью знаний. Драма Кафки была в том, что он слишком хорошо знал о своем незнании. Оно постоянно напоминало о себе тем, что он, как отмечали его биографы и критики, всюду был чужим: еврей – среди христиан, индифферентный еврей – среди самих евреев, говорящий по-немецки – среди чехов, по-немецки говорящий еврей – среди немцев, богемец – среди австрийцев, служащий – среди рабочих и т.п. Но и в кругу своих родственников он тоже был чужим. Это ведь какой-то особый талант – быть неблизким почти со всеми. У действительного таланта своеобразное отношение к ложности, вымыселности окружения. Он чувствует, что будь он своим в таком окружении, ему бы пришлось либо фальшивить, либо слишком много сил тратить на то, чтобы оставаться самим собой. Кафка не ощущал в себе силы для того, чтобы как Гёте или Бальзак, в любом окружении оставаться самим собой. Он знал и чувствовал себя лишь наедине с собой. Одиночество он любил, считал его своей единственной целью и великим искушением, но и страшился его, поскольку в одиночестве мир являлся ему совсем в ином свете. Изображение этого мира, являвшегося ему фантастической внутренней жизнью, было его борьбой за самосохранение, и оно же делало несущественным все остальное, что не относилось к литературе. Ей он принес в жертву все: общение с родными, здоровье, женитьбу, так необходимые ему простые житейские радости и отношения с людьми.

Натура у Кафки была хрупкая, деликатная, чувствительная до болезненности. Подобной натурой можно оправдать в себе любую слабость. А он однажды, в окружении злобной толпы националистов, упрямо отказался встать, когда оркестр грянул «Страж на Рейне». Самому себе он казался худым, слабым и жалким, а со стороны – просто беззащитным. Милена Ясенская – женщина, которую любил Кафка, писала о нем, что обыкновенные вещи кажутся ему абсолютно мистическими, самыми удивительными загадками, что он – будто «голый среди одетых». Ей принадлежит удивительно точная характеристика писателя и того окружения, в котором он находился, которое, впрочем, типично и для культуры в целом: «Мы все будто приспособлены к жизни, но это лишь потому, что нам однажды удалось найти спасение во лжи, слепоте, воодушевлении, в оптимизме, в непоколебимости убеждений, пессимизме – в чем угодно. А он никогда не искал спасительного убежища ни в чем. Он абсолютно не способен согнать...» (цит. по: с. 276).

У Кафки спасение было во имя творчества, во имя рождения всех новых образов, переполнявших его. М. Брод, близко знавший его, сестеревал, что он и мыслил, и говорил образами, что с ним почти невозможно было беседовать о чем-нибудь абстрактном. Зато жизнь Кафки становилась как бы все более абстрактной, он не досаждал родным и близким своим вниманием, стараясь быть почти незаметным. После 1917 г. он вообще вел отшельническую жизнь.

Умер он почти в том же возрасте, что и С. Кьеркегор, чье влияние испытал на себе в последние годы жизни, и о котором писал: «Он как друг помог мне утвердиться в себе» (цит. по: с. 276). Перед смертью Кафка просил сжечь свои неопубликованные рукописи. Это значит, считает В. Полищук, что Кафка щадил своих возможных читателей, как щадит своих учеников мудрый и много страдавший учитель, призываая их не следовать ему в жизни.

Через четверть века после смерти Кафку «открыли» на Западе, и к нему пришла слава провидца, поскольку в его символах обнаружилось себя реальное бытие. А в странах, назвавших себя социалистическими, его творчество еще долго находилось под запретом. Ведь со временем становилось все более очевидным, что Кафка – не творец символов, что его искусство – это зарисовка с натуры. Отношение к нему может быть выражено его же словами, обращенными к Милене Ясенской: «...Я люблю даже не тебя, а мое, через тебя мне подаренное, бытие» (цит. по: с. 276).

Э. Ж.

И.Л. Галинская

«ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ» И ГЕРТРУДА СТАЙН

Понятие, возникшее между двумя мировыми войнами, – это «потерянное поколение». Термин стал лейтмотивом творчества целого ряда писателей, как после войны, так и позднее. «Потерянное поколение», т.е. молодые люди, «призванные на фронт в возрасте 18 лет, часто еще не окончившие школу, рано начавшие убивать» (4). Вернувшись домой, они зачастую не могли адаптироваться к мирной жизни, спивались, сходили с ума и проч. Э.М. Ремарк в романе «Возвращение» (1931) показал именно таких бывших солдат. А в его же романе «Три товарища» (1938) также описана судьба «потерянного поколения».

Считается, что термин «потерянное поколение» был введен в оборот американской поэтессой, прозаиком и теоретиком литературы Гертрудой Стайн (1874–1946), употребившей его в разговоре с Эрнестом Хемингуэем (1899–1961). В 1926 г. писатель поставил этот термин в качестве эпиграфа к своему роману «И восходит солнце». Рассуждения о вернувшихся с войны фронтовиках, о людях того и более позднего времени находим в творчестве многих литераторов, причем именно их Гертруда Стайн и назвала «потерянным поколением».

Впервые упомянувшая термин «потерянное поколение» (англ. «lost generation», фр. «génération perdue») Гертруда Стайн родилась в богатой американской семье, детство провела в Европе, затем училась в университетах США, а в 1902 г. вместе с братом Лео переехала в Париж, где прожила более 40 лет и скончалась. Говоря о «потерянном поколении», она имела в виду группу писателей, эмигрировавших из США и посещавших ее литературный салон в Париже. Этот салон стал одним из центров художественной и литературной жизни. Многие писатели и художники того времени работали в этом салоне.

Портрет Гертруды Стайн написал в 1906 г. Пабло Пикассо. В 1938 г. Г. Стайн сочинила фальшивую «Автобиографию Алисы Токлас», подруги писательницы, в которой Стайн рассказывает о своей дружбе с художниками и писателями и о жизни в Париже до Первой мировой войны (5).

Многие писатели любили описывать жизнь Г. Стайн. Вот и Э. Хемингуэй в своих воспоминаниях о Париже 1920-х годов «Праздник, который всегда с тобой», вышедших уже после самоубийства тяжело больного писателя, поведал о том, как Г. Стайн впервые услышала это выражение. В парижском гараже механик не захотел починить ее «форд». Она обратилась к хозяину гаража, а тот, обругав механика, сказал: «Все вы – *génération perdue*».

Итак, «потерянным поколением» обычно называют и писателей, и людей, «прошедших через Первую мировую войну, духовно травмированных, разуверившихся в ура-патриотических идеалах, некогда их увлекавших, подчас внутренне опустошенных или остро ощущающих свою неприкаянность и отчуждение от общества» (2, с. 914). Именно таким образом определил это понятие литературный критик Б.А. Гиленсон. Однако он считал при этом, что творчество писателей «потерянного поколения» исполнено гуманистических стремлений, «согрето сочувствием к жертвам войны и общественного лицемерия» (2, с. 915). Б. Гиленсон называет главными антивоенными романами «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Смерть героя» Р. Олдингтона и «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка. Все три вышли в 1929 г.

В 30-е годы тема «потерянного поколения» теряет свою остроту, хотя и не исчерпывается. Судьба людей послевоенной действительности показывается в романах «Дочь полковника» (1931) и «Все люди враги» (1933) Р. Олдингтона, а также – в романах Э.М. Ремарка «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938). Интересно, что в разных странах понятие «потерянное поколение» имело другие названия: в Англии «рассерженные молодые люди», в США «разбитое поколение», в ФРГ «поколение вернувшихся» (2, с. 915).

Литературный критик А.С. Мулярчик в статье о «потерянном поколении» выражает неверие в то, что эта фраза была впервые произнесена Гертрудой Стайн. Он, видимо, полагает, что сам Хемингуэй, давший такой эпиграф к своему роману, вероятно, его и придумал (3, с. 772). А.С. Мулярчик напоминает, что понятие «потерянное поколение» хронологически впервые заявило о себе в романах «Три солдата»

(1921) Дж. Дос Пассоса, «Огромная камера» (1922) Э.Э. Каммингса и «Солдатская награда» (1926) У. Фолкнера.

Писавшие о «потерянном поколении», считает А.С. Мулярчик, похожи на писателей модернистского склада, но это вовсе не означает «тождества идеино-эстетических устремлений» (3, с. 772). Он полагает, что итоги мироощущения, объединившего как простых людей, так и литераторов, коренились в разочаровании ходом и результатами Первой мировой войны. Таковая предстает в произведениях «потерянного поколения» либо как непосредственная данность с обилием отталкивающих подробностей, либо как назойливое напоминание, бередящее психику и мешающее переходу к мирной жизни» (3, с. 772).

Книги о «потерянном поколении» отличаются от общего потока произведений о Первой мировой войне. В них нет ни сатирического гротеска, ни так называемого «фронтового юмора». Этим они, например, совершенно отличаются от «Похождений бравого солдата Швейка» Я. Гашека. А.С. Мулярчик также называет произведения, описывающие «потерянность» людей в обстановке послевоенного буйного потребительства, зачастую вовсе не связанного с памятью о войне. Это тексты О. Хаксли, романы Ф.Ск. Фицджеральда, Р. Олдингтона, Э.М. Ремарка, А. Барбюса, пьесы Г. Кайзера и М. Андерсона, стихотворения Э. Толлера (3, с. 772–773). А.С. Мулярчик приходит к выводу о том, что принятие Э. Хемингуэем в романе «По ком звонит колокол» (1940) «принципа идеино-политической ответственности художника обозначило не только определенную веху в его собственном творчестве, но и исчерпанность эмоционально-психологического посыла» (3, с. 773).

В статье «Подпольные голоса» В. Бабицкая сообщает, что в России впервые издана книга эссеистики Г. Стайн «Войны, которые я видела». В. Бабицкая полагает, что картина войны в этой книге «выглядит наивной до неискренности» (1, с. 57).

Список литературы

1. Бабицкая В. Подпольные голоса // Новое время= The New Times. – М., 2016. – № 11, 4 апр. – С. 56–59.
2. Гиленсон Б.А. Потерянное поколение // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 914–915.

3. Мулярчик А.С. Потерянное поколение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 772–773.
4. Потерянное поколение. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. Стайн Гертруда. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Марина Лобанова

«MUSICA POLITICA» XX в.*

«Политизированное искусство», «ангажированная музыка», «музыкально-политическая агитация» – эти слова мелькали на страницах многих изданий конца 1960–1970-х годов. Многие традиционные представления об искусстве объявлялись устаревшими. В музыке этого периода заметно стремление разрушить классическую музыкальную ситуацию, традиционные формы музенирования. Говорилось о необходимости уничтожить «отчуждение» между композитором и аудиторией, профессионалами и любителями, активными участниками и пассивными слушателями. Джон Кейдж – выразитель наиболее популярных на Западе идей, связанных с отказом от традиционных форм музыкальной деятельности. Жизнь и искусство для него – явления неразграниченные, предельно сближенные. Искусство, по его словам, не создается одним человеком, это процесс, приводимый в движение группой людей.

Подобная установка повлекла за собой далеко идущие выводы. Во-первых, раз нет принципиальной разницы между жизнью и искусством, то любое движение, любой процесс можно истолковать как явление искусства. Отсюда – прямой путь к хеппенингам, к «living theatre», отрицающим традиционные, «доминирующие формы культуры». Во-вторых, музыкальная деятельность должна быть спонтанной, основываться на случайности, импровизационности, стремиться

* Лобанова М. «Musica politica» XX в. // Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: истории и современность. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – С. 43–54.

к свободе и раскованности. В-третьих, следует отвергнуть длительные традиции европейской музыки, поддерживающие и усиливающие, по мнению кейджианцев, разрыв между искусством и жизнью, композитором и слушателями; отсюда – призыв к антиинституционалистским акциям, отрицание культуры прошлого, ориентация на ее будущее. В-четвертых, Кейдж и его последователи выступили против «элитарности» в искусстве, с которой они связывали представителей «второго авангарда».

Кейдж выразил настроения своей культурной среды и даже предвосхитил их. Его «акции» нередко вызывали бурный отклик аудитории, иногда сочувственно оценивались критикой. Идеи Кейджа, направленные на провоцирование публики, разделяли многие композиторы, например Люк Феррари и Дитер Шнебель. Сходных взглядов придерживалась итальянская группа импровизации «Nuova consonanza».

Существовали и противоположные точки зрения на эксперименты Кейджа. Г.М. Шюллер, к примеру, писал: «Порой кажется, что произведения Кейджа – это на самом деле публичные лабораторные испытания психологических границ выносливости».

Отрицательно отнесся к идеям Кейджа Луиджи Ноно, саркастически заметивший, что люди, подобные Кейджу, «боятся собственных решений и свободы, связанной с ними». Самый уязвимый пункт позиции Кейджа: безгранична свобода приводит к разрушению феномена художественного произведения, художник теряет контроль над собственным творчеством, ответственность за свободу выбора, свободу принимать конкретное и сознательное решение. Возникает парадокс: анархия порождает художественную порабощенность.

Одним из наиболее инициативных деятелей «политизированной музыки» был К. Кардью – один из создателей «Scratch Orchestra», предполагавшего участие разных по квалификации исполнителей. Согласно Кардью, подобное музицирование «позволяет каждому быть самим собой внутри демократического микромира, где вполне благополучно могли бы сосуществовать индивидуальные различия между людьми и где имена “звезд” (Кардью или Тилбюри) не давали бы им никаких преимуществ перед самыми молодыми, неопытными участниками».

Особую позицию в области политизированного искусства занял Дитер Шнебель. Некоторое влияние на этого композитора оказал Кейдж, идеи которого представлялись Шнебелю «весмы действен-

ными и политически важными». Шнебель, как и Кейдж и «новые левые», много занимался вопросами «музыкальной провокации». Он приписывал любому выдающемуся музыкальному произведению «устремленность к нарушению инерции восприятия», «к протесту против институционализированного искусства и его форм». «Провокации» Шнебель находил и в классической музыке, приводя в пример начало Первой симфонии Бетховена. Шнебель призывал работать со слушателями, так как верил в важность и необходимость не только изменения процесса музыкального сочинения, но и трансформации самого восприятия музыки, а также воспитания нового музыкального слышания. Музыка, по его убеждению, должна быть достаточно простой, воспринимаемой широким кругом слушателей – в противном случае послание утрачивает адрес. Произведения, имеющие политическую проблематику, но написанные слишком сложно, теряют, на взгляд Шнебеля, всякий смысл.

Среди других примеров «акций протестующих» – «действия», допускавшие произвольное число участников. В одном из них – «Telephone Access» Макса Нойхауза – набирался заданный номер и произносились слова, которые затем трансформировались и возвращались к говорящему: «...в подобном опыте невозможно ничего, кроме соло». В другом эксперименте М. Нойхауза смешивались и модифицировались звучания различных голосов, передаваемые затем по радио. Подобные «действия» обычно основывались на использовании импровизации: например, в композиции Фредерика Жевского «Free Soup» «слушателям предлагается взять инструменты и играть вместе с исполнителями, которые должны стремиться быть связанными друг с другом и с публикой, вести себя как можно более естественно и свободно, “без отвратительного актерства традиционных концертов”».

Опыты ниспровергателей культуры демонстрировали открытый отказ от любой «элитарности», создавшей «весь этот современный хлам» (К. Кардью), как и от любых традиций европейской музыки, усиливающей «порочный разрыв» между искусством и «сырой действительностью». Самостоятельный путь проложил Маурицио Кагель. Композитор отрицал способность искусства воздействовать на сознание общества. Возможность критики современной западной культуры и общества заключалась для него в самом музыкальном произведении; лозунг Кагеля – «kritika через музыку». В своих произведениях Кагель стремился «демифологизировать музыкальные

церемониалы и их обряды». В его композициях постоянно присутствует ироническая дистанция. Обращаясь к классическим шедеврам, Кагель преподносит их в отчужденном, пародийно-парадоксальном виде.

Идеям Кагеля диаметрально противоположны декларации Лючиано Берио и Луиджи Ноно. По словам Берио, «музыка является инструментом общества, которое ее создало, и частью всеобъемлющего социального и культурного производства. Каждое общество в каждый момент истории ответственно за музыку, которую оно порождает. Мы сочиняем музыку, но нас “сочиняет” общество». Творчество Л. Ноно воспринималось критикой как «точная хроника нашего времени». Политические убеждения композитора отразились в его творчестве; основные темы, волновавшие Ноно, – антифашизм, антиколониальное движение, революция на Кубе, угроза атомной войны, война во Вьетнаме, события в Греции, в Чили, борьба против эксплуатации и т.п. Обращаясь к «вечным темам» человеческого бытия, любви и смерти, Ноно осмыслил их в конкретной реальности. Произведения Ноно воскрешали эстетические установки советских «массовых действ» 1920-х годов.

С. Г.

С.В. Наборщикова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА: ДЯГИЛЕВСКИЙ КАЛЕЙДОСКОП*

Музыкальный мир Баланчина огромен. Вне его внимания не осталось ни одного сколько-нибудь значимого музыкального направления, включая додекафонию, конкретную музыку бродвейские мюзиклы и обработки американских военных маршей. В данной статье рассматривается пятилетний период творчества Баланчина: с ноября 1924 г. по 26 июля 1929 г. Годы, проведенные с Дягилевым, были удивительными по интенсивности годами ученичества и поразительно быстрого творческого роста.

В это время созданы десять балетов, из них до сегодняшнего дня дожили два – «Аполлон» и «Блудный сын». Первый в сильно измененном виде, второй – почти не изменившийся. В калейдоскопе дягилевских балетов, где не существовало запретных тем, форм, танцевальных и музыкальных стилей, коренятся истоки его неистребимого желания попробовать себя в самых различных музыкальных направлениях. Известная фраза Баланчина «Тем, что я сегодня собой представляю, я обязан Дягилеву» в полной мере относится к Баланчину-музыканту, хотя в дягилевский период Баланчин был лишен права выбора музыкальных сочинений. Во все остальные этапы его жизни, включая ранний петроградский, он сам определял звуковую основу хореографии. Баланчин подчинился Дягилеву и не проявлял строптивости, по крайней мере внешне. В частности, он довольно быстро

* Наборщикова С.В. Музыкальный мир Джорджа Баланчина: Дягилевский калейдоскоп // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939: Сб. статей. – Режим доступа: <http://profplib.com/ctenie/48450/kollektiv-avtorov-khudozhestvennaya-kultura-russkogo-zarubezhya-1917-1939-sbornik-statey-154.php>

расстался со своими российскими пристрастиями. Рубинштейн, Скрябин, Рахманинов, Аренский, Крейслер, Фибих, Сибелиус, Шопен, чьи романтически приподнятые опусы увлекали его в пору бурной петроградской юности, остались в прошлом. Дягилев во второй половине 1920-х годов не полагал, что эта музыка не подходит для новых балетов. Правда, в первые месяцы 1925 г. ранние сочинения Баланчина появляются в двух дивертисментах на сцене оперного театра в Монте-Карло. В дивертисменте «Ассамблея», 7 марта – «Этюд» на музыку Скрябина, «Вальс-каприз», «Лезгинка» на музыку Рубинштейна (единственный грузинский танец, поставленный за всю жизнь грузином Баланчиным). Месяцем раньше, в дивертисменте «Пир», наряду с «Гопаком» на музыку Мусорского, исполняется номер «Тайна» на музыку Аренского.

Дягилев поручил Баланчину сочинить танцы для оперных спектаклей в Монте-Карло, где танцовщики проводили зимнее межсезонье. Заполнением танцевальных антрактов в опере Баланчин занимался еще в Петрограде, поставив движение для «Золотого петушка» Римского-Корсакова. В Монте-Карло он делал это регулярно. Так началась долгая история его содружества с оперой, завершившаяся в 1969 г. постановкой «Руслана и Людмилы» в Гамбурге.

Самое большое влияние на Баланчина оказала, по его собственному признанию, оперная драматургия Верди. «Я узнал, как обращаться с кордебалетом, ансамблем и солистами, когда надо заставить солистов выделиться, и когда необходимо дать им отдых», – писал он. Всего же с 1925 по 1929 г. он ставит танцы в 26 операх, в том числе в «Травиате», «Бале-маскараде», «Риголетто», «Самсоне и Далиле», «Турандот» (танцы в китайском стиле), «Осуждении Фауста», «Обороне», «Дон Жуане», а также в мировой премьере оперы Равеля «Дитя и волшебство» (1925). Годы спустя Баланчин оценивал этот опыт скептически: «Тогда я, честно говоря, не очень понимал музыку Равеля». Впоследствии Равель станет для него одним из самых притягательных композиторов. «Роман» с ним закончится большим равелевским фестивалем в мае 1975 г. За две недели New York City Ballet представит 20 балетов на музыку композитора, восемь из них Баланчин поставит сам.

Его первую балетную работу у Дягилева – «Песню соловья» (1925) Игоря Стравинского – полностью самостоятельной назвать нельзя. В 1920 г. балет поставил Леонид Мясин. Баланчин балет не видел, но с участием Дягилева и Григорьева восстановил несколько

ключевых мизансцен. Именно работа над «Песней...» положила начало одному из самых блестательных и продуктивных творческих содружеств прошлого века. Венцом его стал знаменитый фестиваль Стравинского в июне 1972 г. За неделю танцовщики NYCB показали 31 балет. 22 сочинения были поставлены семью балетмейстерами специально для фестиваля. Автором девяти балетов был Баланчин.

«Песнь соловья» была задумана Стравинским как опера в 1908 г., когда Баланчин еще не начал учиться танцу, а Стравинский еще не помышлял о сочинении балетов, и окончено лишь к 1914 г. В задержке был виноват Дягилев, переманивший Стравинского на «балетную тропу». Второй раз «Соловей» возник уже в качестве балета, что полностью отвечало балетоцентристской позиции композитора и антрепренера.

Весь балет, так же как тождественная ему симфоническая поэма, был спроектирован Дягилевым. Он пишет Стравинскому подробное руководство по переделке оперы в балет, отмечая точное количество тактов, подлежащих копированию, места для досочинения, указывает штрихи и фактуру, а заканчивает список из 12 пунктов отеческим наставлением: «И нечего на меня за это дуться! Я человек театральный, и, слава Богу, пока не композитор». Стравинский исполнил почти все указания. 20-минутный спектакль в репертуаре продержался недолго – Мясин «сделал сложную версию партитуры, которая никогда не понималась публикой». В декабре 1925 г. Дягилев призвал Баланчина и работал над «Песней...» становится увлекательным поиском хореографического аналога партитуры.

Позже Баланчин назовет свою работу «упражнением», где «задача состояла в том, чтобы перевести в танец сюжет, развертывающийся на китайском фоне...» «Орнаментальное» в оркестре не укрылось от проницательного взгляда хореографа. Ассоциации с причудливым калейдоскопом, возникающие при вслушивании в изощренную оркестровку, нашли отражение в массовых сценах «Песни...» «В последнюю минуту (спектакля. – С.Н.) есть любопытное шествие, где сочетаниями групп и человеческими переплетениями достигается настоящая китайщина...» – написал Сергей Волконский.

Еще одна заслуга «Песни...» – глубинное понимание того, что точность темпа – важнейший фактор взаимодействия музыки и хореографии.

Баланчин следовал за указаниями Дягилева. Стравинский же нашел темпы слишком медленными, потребовав играть и танцевать бы-

стре. Баланчин исполнил его пожелание и переучил танцовщиков. На следующей репетиции, в отсутствие Стравинского, Дягилев отменил его директиву и заставил балетмейстера восстановить прежние темпы. Для Баланчина балансирование между Дягилевым и Стравинским было процессом не только мучительным, но и поучительным. Он впервые видел, как сталкиваются интересы «человека театра» (Дягилева) с интересами «человека музыки» (Стравинского), и в тяжком противодействии художественных воль рождается музыкально-театральное целое.

Первый оригинальный балет – «Барабо» Витторио Риети (1925), поставленный Баланчиным для труппы Дягилева, открывает целую серию, куда входят «Пастораль» Жоржа Орика, «Чертик из табакерки» Эрика Сати в оркестровке Дариуса Мийо, «Триумф Нептуна» лорда Бернера, «Кошка» Анри Коре, «Бал» Витторио Риети. По музыкальному языку все они, так или иначе, воплощают популярную в послевоенной Европе тенденцию новой простоты. Иногда ее называют мюзик-холльной, поскольку главное назначение этих балетов – развлекать, развлекать и еще раз развлекать. С точки зрения освоения новых музыкальных высот для Баланчина, мюзик-холльный период был определенным шагом назад. При всей «сделанности» и бесспорном профессионализме значение этой музыки с ее стилистической эклектикой, однозначно дансантными формулами, элементарным чередованием разностильных и разнохарактерных номеров не выходит за рамки прикладного. Но и этот утомляющий калейдоскоп был воспринят им как хорошая школа, где шел отбор близких тем, возникали долговременные связи (эти годы стали началом сотрудничества с Риети и Набоковым, автором самого «личного» балета Баланчина – «Дон Кихота») и менеджерские идеи. В том числе идея именных композиторских фестивалей, заимствованная у Дягилева, в 1926 г. впервые организовавшего подобное мероприятие – фестиваль Эрика Сати.

В этот невыразительный в музыкальном отношении период Баланчин оттачивает любимые впоследствии выразительные средства. В частности, контрапункт музыкального и визуального начал. Правда, в последующих сочинениях этот контрапункт проявляется, в основном, в структурных несоответствиях – в том, что Баланчин называет следованием за музыкальной линией, а не за тактовой чертой. В данном же случае имеется несоответствие сценическое, отвечающее формуле: «возвысить низкое, опустить высокое». «Возышению»

или «понижению» подвергались как музыка, так и хореография. В скетче «Барабо» – инсценировке тосканско-неаполитанской народной песенки о крестьянине, обманувшем грабителей своей мнимой смертью, появлялся хор, одетый в черное. Неподвижный и почти невидимый, этот мрачный хор вдруг запевал незамысловатую и очень оптимистическую песенку, основанную на детской рифме: «Барабо, Барабо, почему ты умер?» В «Пасторали» в благородно ясном, почти неоклассическом адажио почтальона и кинозвезды появлялся велосипед. Лифарь, танцевавший почтальона, казался неотделимым от него даже в па-де-де с Дубровской-кинозвездой. «Можно даже сказать, – иронизировал Григорьев, – что главную роль в балете играл велосипед, с которым Лифарь был неразлучен».

Работа над «Аполлоном» и «Блудным сыном» ознаменовала устремление Дягилева в другую сферу музыкального языка: «В музыкальном творчестве мы только что пережили в Париже скандальную эпоху разнузданного сентиментального упрощения, мелодия и простота были навязаны как неизбежный принцип, и бедная музыка дошла до такой плоской банальности, до какой не доходили дамские романы конца XIX в. Вот почему я так приветствую все, что может хоть немного исправить эти фатальные ошибки интернационального парижского рынка». «Аполлон» и «Блудный сын» «фатальные ошибки» триумфально исправили. Куда бы пошел Дягилев дальше, и последовал ли бы за ним Баланчин – неизвестно. Можно лишь констатировать: со смертью Дягилева для Баланчина закончился период ученичества и началось свободное плавание.

C. Г.

С.А. Гудимова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ВСЕЛЕННАЯ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

Оливье Мессиан (1908–1992) – крупнейший французский композитор XX в. И.Ф. Стравинский говорил о музыке Мессиана: «...из всей нашей музыки для палубного концерта на “Титанике” было бы разумней всего выбрать один из его великих гимнов: среди прочих преимуществ больше шансов, что спасательные суда – другие планеты – сумеют его услышать. Кроме того, я, не колеблясь, готов предсказать, что его более поздние сочинения будут жить, пока существует музыка нашей эпохи» (7, с. 80).

Фортепианные, органные и симфонические сочинения Мессиана звучат во всех уголках земного шара. В своем искусстве композитор старался воплотить идеи вечности и бессмертия, сотворения мира и его бесконечной гармонии. Красота земли, красота небес и заоблачных сфер – вот то художественное пространство, в котором творил маэстро.

«Первый и величайший источник моего вдохновения, – рассказывал Мессиан, – возник еще до моего рождения. Моя мать, поэтесса Севиль Соваж, написала книгу стихов под названием “Душа в бутоне”, адресованных своему еще не рожденному, сыну. Вопреки современным научным прогнозам она предсказала, что у нее будет сын, который станет художником – музыкантом. В книге есть такие стихи: “Весь Восток поет о моем существе с его синими птицами и бабочками”» (1).

Оливье-Эжен-Проспер-Шарль Мессиан родился в 1908 г. в провансальском городе Авиньон. Его мать – поэтесса Сесиль Соваж, отец – преподаватель местного лицея, после переезда в Париж становится известным в столичных литературных кругах как переводчик и комментатор многотомного собрания сочинений Шекспира. В 1919 г.

Оливье поступает в Парижскую консерваторию, где занимается у таких знаменитых музыкантов, как Марсель Дюпре (орган и импровизация), Морис Эмманюэль (история музыки) и Поль Дюка (композиция); последний, по словам Мессиана, «подобно Данте, или Винчи воплощал в себе интеллектуальное напряжение эпохи» (цит. по: 3, с. 17).

Окончив консерваторию (1930), Мессиан занял место органиста парижской церкви Святой Троицы, где на протяжении полувека вел воскресные службы. В 1936–1939 гг. он преподавал в Ecole Normale de Musique, затем в Schola cantorum, с 1942 г. преподавал в Парижской консерватории (гармония, музыкальный анализ, музыкальная эстетика, музыкальная психология, с 1966 г. – профессор композиции). В 1936 г. Мессиан совместно с И. Бодрие, А. Жоливе и Д. Лесюром образовал группу «Молодая Франция», стремившуюся к развитию национальных традиций, к непосредственной эмоциональности и чувственной полноте музыки. «Молодая Франция» отвергла пути и неоклассицизма, и додекафонии, и фольклоризма. Эстетика Мессиана развивает основной принцип группы «Молодая Франция», призывающей возвратить музыке непосредственность выражения чувств.

Дебют Мессиана-композитора состоялся 19 февраля 1931 г. в Театре на Елисейских полях исполнением симфонических медитаций «Забытые приношения». Сочинение было высоко оценено и публикой, и критикой. В 30-е годы Мессиан создает серию произведений для органа – «Явление предвечной церкви» (1932), «Вознесение» (1934), «Рождество Господне» (1935), «Тела нетленные» (1939) и др. Обращение композитора к этому инструменту не было случайным: Оливье учился искусству импровизации у профессора М. Дюпре – главного органиста собора Парижской Богоматери. «Диптих» для органа, написанный Мессианом в 1930 г., был удостоен высшей премии по композиции.

В 1940 г. композитора мобилизовали в действующую армию\$ вскоре, в районе Нанси, его взяли в плен. После неудачной попытки побега он попал в силезский концентрационный лагерь для военно-пленных – Шталаг УШ А, близ Герлица. За колючей проволокой Мессиан создает произведение, принесшее ему мировую славу, – «Квартет на конец времени». Впервые quartet был исполнен в лагере, на 30-градусном морозе. Этот quartet, говорил Мессиан, я сочинил, чтобы уйти от снега, войны, плена и самого себя.

По признанию композитора, на создание «Квартета на конец времени» его вдохновил такой текст в Апокалипсисе: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головой его была радуга, и лицо его как солнце, и ноги его как столбы огненные, в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю... И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет...» (Откр. 10:1, 5, б, 7).

В конце квартета автор воздает хвалу вечности и бессмертию; музыка как бы тает, уходя в горные выси, воплощая, по замыслу Мессиана, вознесение человека к Богу.

Священное Писание и труды Отцов Церкви (в первую очередь Фомы Аквинского) вдохновили композитора на создание большинства сочинений. После квартета он пишет «Образы слова “Аминь”» (1944), Три маленькие литургии (1944), «20 взглядов на младенца Иисуса» (1944) и др. В 60-е годы Мессиан вновь обращается к Апокалипсису. В 1963 г. он заканчивает композицию для фортепиано и инструментального ансамбля – «Цвета Града небесного», для которой он выбрал слова из «Откровения Иоанна Богослова» о сиянии радуги и драгоценных камней, украшающих стены небесного Града. Для Мессиана радуга – это символ мира, мудрости и вся «сияющаяся и звуковая вибрация». Форма этого сочинения, говорил автор, подобна «розе готического собора с ее пылающими и меняющимися оттенками» (цит. по: 3, с. 176). «Это сочинение, – писал Мессиан, – итог всех моих устремлений. Прежде всего устремлений религиозных, поскольку в основе произведения лежат пять цитат из Апокалипсиса... К этому добавляется идея цвета, которая преподносится уже в самом названии...» (цит. по: 3, с. 231–232).

Идея синтеза звука и цвета всегда привлекала Мессиана, обладающего «цветным слухом»: «Когда я слушаю или читаю партитуру внутренним слухом, я ощущаю конкретные цвета, которые кружатся, движутся, перемешиваются так же, как и звуки, которые тоже кружатся, движутся, перемешиваются – и все это в одновременности» (цит. по: 3, с. 238).

Эти свои ощущения автор всегда старался передать слушателям. Одно из самых красочных произведений Мессиана – «Хронохромия»¹ для большого симфонического оркестра, в котором каждое мгновение расцвечено ярчайшей палитрой. «Для того, чтобы слушатель понял ход и развитие перестановок, – пояснял композитор, – я окрасил мои длительности тремя способами; орнаментом, тембрами и группами аккордов» (цит. по: 3, с. 143). «Одна длительность будет связана со звучаниями красного цвета, оттененными синими бликами, другая – с молочно-белым звуковым комплексом, украшенным оранжевым и окаймленным золотом, еще одна – с параллельными зелеными, оранжевыми, фиолетовыми полосами, другие – с бледно-серыми оттенками и зелеными и фиолетовыми отражениями, наконец, с ярким красным или фиолетовым колоритом» (цит. по: 3, с. 150). В «Хронохромии», пронизанной лучами солнечного света, звучат раскаты горных обвалов, «записанных» Мессианом в Альпах, голоса иволги, черного дрозда, жаворонков, слышится шум «бурлящих вод» и «порывы ветра».

Для Мессиана все явления природы, созданной Богом, исполнены высочайшим духовным смыслом. Он может бесконечно любоваться величественными горными вершинами, часами вслушиваться в шум морского прибоя, путешествовать по разным странам мира, чтобы записать пение птиц. Именно птиц композитор считает «величайшими музыкантами» на земле и своими главными учителями. Голоса птиц для Мессиана – это «символ небесной радости», поэтому их пение звучит не только в таких сочинениях, как «Каталог птиц», «Семь Хайку», которое, по словам автора, «сочетает японских птиц и японские пейзажи с традиционной японской музыкой» (цит. по: 3, с. 237), «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Садовая славка», но и в таких монументальных произведениях, как «Цвета Града небесного», «Чаю воскресения мертвых», «Преображение нашего господа Иисуса Христа», «Медитации на Мистерию Святой Троицы», «Из ущелий к звездам», «Тарантуила-симфония», опера «Святой Франциск Ассизский» и др.

Мессиана вдохновляли не только Священное Писание и пение птиц, но и григорианский хорал – неисчерпаемый источник «выразительных мелодических линий», греческая метрика и индийские ритмы. Восточными культурами композитор заинтересовался после изучений трактата XIII в. «Сангитаратнакара» («Океан музыки»)

¹ Хронохромия (греч.) – цвет времени. – *Прим. авт.*

индийского музыковеда Шарнгадевы, содержащего списки 120 тала – ритмов индийских провинций, в которых заключен определенный космический и религиозный символ. Мессиан руководствуется этой символической табулатурой, стремясь создать дополнительный ассоциативный ряд.

Рассказывая о замысле этого сочинения, автор говорил, что хотел воплотить в нем идею непреодолимой любви, которая вырастает до «космических масштабов». «Большая любовь является отражением, бледным отражением, но все же отражением единственно истинной любви – любви божественной» (цит. по: 2, с. 139). «Турангалила», подчеркивал Мессиан, – это Тристан и Изольда, но в индийском варианте. Поясняя смысл слова «Турангалила», композитор пишет: «Лила означает буквально игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга – это бегущее время <...> это текущее время, текущее, как песчинки в песчаных часах; туранга – это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти» (цит. по: 3, с. 149).

«Турангалила» – одно из самых известных сочинений Мессиана. Написанная по заказу С. Кусевицкого, «Турангалила-симфония» впервые прозвучала в Бостоне в 1949 г., а в 1962 г. в Токио состоялось ее сотое исполнение.

Интерес к восточным культурам, искусству разных народов мира Мессиан сохранил на всю жизнь. 75-летний композитор использует в постановке своей оперы-мистерии «Святой Франциск Ассизский» элементы японского театра но. «До оперы “Святой Франциск Ассизский”, – говорил Мессиан, – я никогда не обращался к художественным средствам японского театра но. Появление на сцене Ангела предвосхищает звук малого кларнета и гобоя в высоком регистре. Такой “свист” в театре но – сигнал появления важных персон, движущихся по сцене очень медленно. Я использовал это движение театра но для создания образа Ангела. Я считаю, что японский театр но – одна из самых прекрасных театральных форм. Когда я посмотрел в Токио представления но, я понял, что этот театр превосходит все остальные, даже греческий и шекспировский». Наиболее удачный эпизод спектакля – появление Ангела на самой высокой точке сцены. Этот эпизод напоминает картину Чюрлениса – гениального литовского художника и композитора. На его полотне изображен Ангел с распростертыми

крыльями, стоящий на мосту, под которым кружится Вселенная, ис-
крящаяся звездами. Сходство с картиной Чюрлениса – случайно, а
костюм Ангела для моей оперы я намеренно позаимствовал у Фра
Анжелико» (9, с. 14). В «“Святого Франциска Ассизского” я вложил
все мои ритмы, все краски своих аккордов, все голоса моих птиц,
можно добавить, всю мою веру». Это произведение завершается
предсмертными словами Святого Франциска:

Боже! Музыка и поэзия ведут меня к тебе –
Образом, символом, искажением Истины.
Боже! Просвети меня твоим присутствием!
Освободи меня, упои, ослепи навсегда твоей бесконечной
Истиной! (4, с. 15).

Глубинное знание культур различных народов и разных эпох по-
зволяет Мессиану создавать в сочинениях несколько параллельных
ассоциативных рядов, символический смысл которых автор, как пра-
вило, подробно разъясняет в комментариях. Стремясь к наиболее
полней и адекватной передаче своих замыслов, композитор приходит
к идеи коммуникабельного музыкального языка. На эту мысль, по
признанию автора, его натолкнули египетские иероглифы, точнее,
способ их расшифровки с помощью специального ключа. За основу
был взят латинский алфавит, в котором первые восемь букв обозна-
чают общепринятые названия нот. За каждой буквой латинского ал-
фавита Мессиан «закрепил» определенный звук, регистр и длитель-
ность, обозначил падежные окончания, «выписал» мелодическими
фразами прилагательные и глаголы «быть» и «иметь». Композитор
считал, что благодаря коммуникабельному языку музыка будет «чи-
таться», как книга. Для перевода на новый язык композитор выбирает
изречения Фомы Аквинского о явлении Святой Троицы и создает
композицию для органа в девяти частях «Медитации на Мистерию
Святой Троицы» (1969). В следующем своем сочинении – симфонии
«Из ущелий к звездам...», написанной по заказу к 200-летию США,
Мессиан снова использует средства коммуникабельного языка. В
III части симфонии, посвященной «Тому, что начертано на небесах»,
он пишет в звуковом пространстве: «СОЧТЕНО, ВЗВЕШЕНО,
ИЗМЕРЕНО».

Постоянно обновляя и обогащая средства художественного вы-
ражения, Мессиан в сочинениях конца 60–70-х годов приходит к син-

тезу образных, стилистических и языковых элементов, а его настоящей *summa musicae* становится грандиозная по масштабам и замыслу опера «Святой Франциск Ассизский».

Художник невероятно яркой индивидуальности, не принадлежавший ни к одному музыкальному направлению своего времени, Мессиан создал свою композиторскую школу, в которую вошли столь непохожие друг на друга музыканты: П. Булёз, Я. Ксенакис, И. Лорио, К. Штокхаузен, М. Ле Ру, С. Нигг, Ж.-К. Элуа, П. Мефано и др.

«Отношение Мессиана к своему призванию, к исполнению своего музыкантского долга, как к священнодействию, – пишет Родион Щедрин, – видно не только по каллиграфичности, с которой выписаны партитуры, но, что важнее, – по каллиграфичности композиторского мышления. Ни одна нота, пришедшая в голову и перенесенная на бумагу, не бывает случайной, спонтанной, необязательной; нигде нет и тени импровизационности. Все сделано с беспощадной к себе требовательностью мастера и сделано, как тончайшее ювелирное украшение, все проверено строжайшим самоанализом, прошито прочными нитями логики. <...> Строя здание своего музыкального бытия на новых взаимоотношениях между звуками, он не нарушал тех вечных истин, которые, в конце концов, и отличают истинное искусство от модных поветрий. Вот почему за ним пошли, ему поверили, отнюдь, впрочем, не перенимая его приемов, не подражая его манере, не слишком часто обращаясь к его системе как таковой. <...> Конечно, у музыки его, как и всякой другой, есть и почитатели и отвергатели, и безразличные к ней люди. Но совершенно очевидно, что сам он – колосс, стоящий у истоков множества различных поисков и открытий, и имя его стало образцом неподкупности модой, верности самому себе» (2, с. 6–7).

У творчества Мессиана очень много интерпретаторов, но художник сам в многочисленных интервью, беседах (1, 4, 6, 8) и книгах (5) откровенно раскрывал секреты своего искусства.

Я всегда был музыкантом-мелодистом, говорил Мессиан. Я совершенно не согласен с мнением, что в музыке не должно быть линий, рисунка, Мелодия должна главенствовать в музыке. Как бы ни были сложны ритм и гармония, они никогда не заслонят собой мелодию и останутся ее верными слугами. Что касается гармонии, то здесь я за красочность. Когда я слышу музыку “внутренним слухом” или в концерте, я вижу цвета. Мне кажется, что она окрашена в яркие тона – синий, красный, оранжевый, зеленый. В этом нет ничего особенного.

Я вижу внутренним зрением цвета, которые у меня в сознании движутся вместе со звуками. Цветовая гамма изменяется в зависимости от мелодических и ритмических тем, комбинаций звуков и тембров. В своей музыке я всегда пытаюсь передать данное ощущение слушателям.

Я также уделяю большое внимание ритму и написал о нем исследование. Для меня ритмическая музыка – это музыка, в которой отсутствуют повторения, равные деления, в которой все проистекает от движений в природе, движений свободных и неравных величин. <...> Я считаю, что ритм – главнейшая и, может быть, существенная часть музыки, я полагаю, что ритм, по всей вероятности, существовал до мелодии и до гармонии, к тому же я отдаю тайное предпочтение стихии ритма. Я особенно подчеркиваю это предпочтение, потому что им, по-моему, отмечено мое вступление в современную музыку.

Моя музыка <...> не дodeкафоническая, не пuanтилистская, не минималистская... Какова же она? Неизвестно... Ноты, ноты являются не чем иным, как облачением, одеждой. Не правда ли, что то, что содержится внутри, гораздо интереснее? Звук представляет собой сферу, он круглый. Его всегда определяют как длительность и высоту. Но это не годится. Каждое сферическое тело имеет центр, это можно доказать научно. Необходимо проникнуть в сердце звука: только в этом случае можно говорить о музыкантах, в противном случае – только о ремесленниках.<...> При длительном повторении одна и та же нота становится большой, такой огромной, что все больше чувствуется гармония, которая нарастает внутри, которая обволакивается звуком. Уверяю вас, это совсем другое: в звуке содержится целый мир с гармониками, которые никогда не осознаются. Звук заполняет место, в котором вы находитесь, окружает вас, вы в нем плаваете. Когда входишь в звук, им окутываешься, становишься частью его, он постепенно поглощает тебя, и уже не нужно никакого другого звука. Всё там, внутри. Целая Вселенная заполняет пространство, все другие возможные звуки содержатся в нем.

В большинстве моих сочинений существует некий конфликт между строгостью и свободой. Как и все мои современники, я занимался поисками и был первым, кто применил суперсерии длительностей, интенсивностей, способов звукоизвлечения, темпов. Но я остался свободным и не принадлежу ни к одной школе. И я верю, что пример птиц помог мне не потерять свободу. Я имею в виду конструктивную

свободу, дающую мне во власти над собой уважение других, помогающую воплотить в творчестве восхищение перед мирозданием.

В наше время невозможно писать оперы моцартовского типа с ариями и речитативами, невозможно создать, как Бетховен, первую часть симфонии с темой, которая входит, говоря: “Я – тема!”, а после развития возвращается, восклицая: “Это опять я! Я – тема, вы меня узнали?” Но я не представляю, как можно отказаться от вечного принципа развития и от принципа варьирования, тоже вечного. В своих сочинениях я использовал формы, которые нельзя считать классическими в духе XVIII в., они связаны с более далеким прошлым, например такие, как греческая триада: строфа, антистрофа, эпод.

Искренне говоря, я не верю в тональность, не верю в модальность, не верю в серию... Для меня главное в музыке – естественный резонанс. Поэтому я верю в краски, ведь краска, как и музыка, – это естественная вибрация. Все остальное придумали люди, которые пытаются из этого сделать словари, иллюстрированные многочисленными таблицами. Для меня единственная, истинная музыка всегда существовала в шумах природы: в гармонии шумящих деревьев, в ритме морских волн, в звуках дождевых капель, ломающихся веток.

Настоящий художник, по моему мнению, должен быть искусственным ремесленником и истинным христианином. Высшая цель моего творчества – единение веры и искусства. Музыка должна восходить из ущелий к звездам и еще выше... прославлять Бога во всем сущем: в красоте земли, красоте неба материального и неба духовного. Моя музыка – это комментарий к теологии. Основная, самая важная идея, которую я хотел выразить, – существование истин католической веры. Воплощение истин христианства в музыке – наиболее возвышенный, наиболее серьезный, наиболее естественный, пожалуй, единственный аспект моего творчества, о котором я не буду сожалеть даже в час моей смерти.

Рождение Христа и пение птиц – два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое нам. Второе – близкое, но тоже неслышимое в своем символическом стремлении к свободе, к всеочищающей радости. Птицы – это наша жажда света, звезд, радуги и юбиляционных вокализов.

В часы тяжелых раздумий, когда все музыкальные средства выражения – классические, экзотические, античные, современные, ультрасовременные кажутся мне беспомощными, я вспоминаю музыку, забытую в лесах, полях, горах, на берегу моря – пение птиц. Для меня –

это настоящая музыка – музыка естественная, безымянная, создаваемая для удовольствия, чтобы приветствовать восход солнца, пленить возлюбленную <...> воспеть любовь и радость жизни. В артистической иерархии птицы, наверное, – самые великие музыканты на нашей планете.

Если я выбрал учителями птиц, то лишь потому, что жизнь коротка, а музыканту намного легче записать пение птиц, чем передать гармонию ветра и ритм морского прибоя.

У себя на родине я могу без колебаний определить на слух пение 50 пород пернатых. Примерно 550 других пород, живущих во Франции и Европе, я могу определить, немного подумав, иногда заглянув в справочник, рассмотрев их в бинокль, выяснив, где они живут и как себя ведут. Мне хорошо известны некоторые птицы Северной Америки, несколько хуже – Южной Америки (там даже есть еще птицы, не внесенные в каталог). Я хорошо знаю птиц Японии, представляю себе пение некоторых птиц по пластинкам, например птиц Новой Зеландии и Австралии. Но все это ничтожно по сравнению с общим количеством птиц в мире.

Каждая порода имеет свое специфическое пение. Есть птицы, которые с рождения обладают определенным стилем, определенной эстетикой; слушая их, сразу говорят: “Это черный дрозд”, “Это певчий дрозд”, “Это соловей”, точно так же, как, слушая классическую музыку, говорят: “Это Моцарт”, “Это Дебюсси”, “Это Берлиоз”! Другие птицы учатся петь у своих родителей. Так, молодые зяблики обычно с большим трудом добиваются своей победоносной рулады.

Пение птиц зависит от породы и индивидуального дарования. Например, черный дрозд выдумывает каждую весну определенное число тем, которые он запоминает и добавляет к предыдущим; чем он старше, тем обширнее мелодический репертуар, причем эти мелодии присущи лишь данному индивидууму.

Соловей – невероятный виртуоз, у него очень сильный голос, но он больше актер, чем певец. У соловьев стереотипные формулы...

Во Франции две гениально одаренные птицы – певчий дрозд и полевой жаворонок. Полевой жаворонок – это типичная французская птица (настолько типичная, что галлы взяли ее как эмблему), поет высоко в небе, на лету, и его песня постоянно как бы упирается в высокую ноту, ее быстрые переходы всегда обращены к этой высокой ноте, а в короткие мгновения планирующего полета песня на долгих звуках спускается к низкой ноте. Песня жаворонка развивается между

этими крайними звуками, а все остальное – гирлянды, арабески. Вся песня в быстром темпе – предельно ликующая аллилуйя. Лишь музыкант может ее постичь и записать, большинство орнитологов не могут ее зафиксировать и только говорят: пение необыкновенное, описать его невозможно!

Певчий дрозд – одна из самых гениальных птиц. И хотя у каждого индивидуума свои собственные изобретения, пение его легко узнатъ: оно носит характер заклинания, в нем обычно повторяются три строфы. Однако эти строфы никогда не бывают одинаковыми. Певчий дрозд выдумывает одну строфиу и повторяет ее три раза. На следующий день он изобретает еще десяток и каждую повторяет трижды, но после трехкратного повтора – конец, дрозд изобретает новую строфиу и снова трижды повторяет ее, варьируя ритм и тембры. Каждая строфа построена на необычных ритмах, гораздо более богатых, чем наши греческие и индийские ритмы. Кроме того, между повторами звучат изумительные виртуозные приемы, например глиссандо, подобное каплям воды (как будто перебирают жемчужное ожерелье или по капле льют воду в водоем). Все это исключительно разнообразно и сложно.

Переходя от стадии исследования к композиции, я пытаюсь или создать наиболее близкий музыкальный портрет или использую птичье пение как материал. Пример первого рода – «Каталог птиц», в котором я стремился точно передать пение птицы, типичной для данного района, в окружении ее соседей, в различное время дня и ночи, на фоне характерного пейзажа. Я горжусь точностью моей работы. Конечно, я невольно вносил что-то свое. Бывает, слышишь птицусолиста и, кроме нее, в особенности на восходе, множество других птиц, ее соседей. Все вместе составляет контрапункт – от 30 до 40 голосов одновременно. В моей «Хронохромии» для большого оркестра в части под названием «Эпод» есть контрапункт из 18 голосов, различных по ритму, характеру и ладу. Конечно, я не сразу записал все 18 голосов. Например, и записываю дрозда, вместе с которым поют зяблик, серая славка и соловей. Пометив это в своих записях, я на следующий день возвращаюсь на то же место, чтобы записать только зяблика и серую славку, через день записываю только соловья. А потом я комбинирую эти 5, 10, 20 песен. Я никогда не пользуюсь магнитофоном. Я всегда ношу с собой нотную бумагу, множество карандашей, бинокль и карманный справочник.

Воспроизводить тембр птичих голосов чрезвычайно трудно, но это один из источников красочности моей оркестровки: чтобы воспроизводить эти тембры, совершенно необходимы гармонические «призвуки». Когда я воспроизвожу птичье пение в оркестре или на рояле, каждая нота сопровождается комплексом звуков, которые образуют специфический тембр. Для одной птичьей песни, содержащей тысячу или две тысячи ют, нужно сочинить столько же аккордов. Это огромное напряжение для фантазии.

В VI картину оперы «Святой Франциск Ассизский», которая называется «Проповедь перед птицами», я хотел включить пение всех птиц, которых я когда-либо слышал и записывал. В этой картине звучат не только голоса птиц Италии, и в частности Умбрии, но и других стран Европы, а также Японии и Новой Кaledонии. Чтобы в беседе Святого Франциска с птицами были и пернатые с далеких островов, я предпринял далекое путешествие (28 часов самолетом) на остров Ку-ме, где услышал пение трех великолепных птиц, живущих только там и, вероятно, никому не известных. Это чудесное место. Деревья с белыми стволами, красными листьями и зелеными ветвями; море переливается разными красками – фиолетовыми, голубыми, зелеными. Морские рыбы фосфоресцируют всеми цветами радуги. <...> Там так прекрасно, что кажется, будто бы находишься в земном раю (8).

Я не первый заинтересовался природой, до меня были Берлиоз и Вагнер, любившие горы, Дебюсси, любивший ветер, воду, облака, туманы и все самые прекрасные и самые поэтичные явления природы; о птицах же явно забыли. Ничего не поделаешь. Я первый записал пение птиц действительно научно и, надеюсь, действительно точно.

Мои ученики, знающие о моей орнитологической деятельности, относятся к ней с вежливым изумлением. Более прозорливые из них считают, что я нашел себе учителей, средство работать и двигаться вперед, но они не понимают всей красоты пения птиц, всей его поэзии.

Католическая вера, ритмическая техника и вдохновение, обретенное в пении птиц, – вот моя история...

Известный английский музыкальный критик Пол Гриффит назвал Оливье Мессиана «самым самобытным» голосом французской музыки со времен Дебюсси. Ревностный католик, он был человеком необычайно широкого кругозора. В произведениях Мессиана нашли отражение григорианская псалмодия, древнегреческая метрика, индийская, японская, арабская, индонезийская музыка. Эта культурная

универсальность французского мастера превратила его в провозвестника глобальной музыки будущего.

Список литературы

1. Беседы с Оливье Мессианом. – Режим доступа: [www.svoboda.org/
content/transcript/434951.html](http://www.svoboda.org/content/transcript/434951.html)
2. Екимовский В.А. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1987. – 301 с.
3. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана. – М.: Музыка, 1987. – 207 с.
4. Мессиан О. Противодействия // Сов. музыка. – М., 1988. – № 2. – С. 114–115.
5. Мессиан О. Техника моего музыкального языка – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. – 127 с.
6. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом // Сов. музыка. – М., 1982. – № 2. – С. 104–109.
7. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
8. Kacziński T. Messiaen o swojej operze // Ruch muzyczny. – W-wa, 1984. – R. 28, N 3. – S. 13–15.

Александр Васильев

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ*

Первая половина XX в. отмечена явным превосходством, как количественным, так и художественным, декораторов и сценографов русского происхождения на сценических площадках всего мира. Большинство из них были художниками-станковистами, первой площадкой для их сценических работ стали сцены императорских театров и частных антреприз дореволюционной России. Такими прекрасными декораторами-живописцами, в первую очередь прославившимися своими картинами, были Константин Коровин, Николай Перих, Леон Бакст, Александр Бенуа, Иван Билибин.

В этом списке первое место не случайно отведено Константину Коровину, бывшему с 1910 г. главным декоратором и художником-консультантом императорских театров в Москве. Он оформил в двух столицах России более ста постановок. Впоследствии к этой группе живописного направления, проповедовавшего писанные, иллюзорные декорации на холсте, примкнули десятки других художников-эмигрантов.

Широкую дорогу триумфальному шествию художников, выходцев из России, по сценам всего мира проложил Париж, первым признавший мастерство плеяды художников Серебряного века России. Эти художники в первой половине XX в. показали свои таланты не только в Европе – во Франции, Англии, Германии, Италии, Югославии, Болгарии, Румынии, но и в Азии – в Турции, Китае, Японии, Ин-

* *Васильев А. Театральные художники русской эмиграции // Васильев А. Этюды о моде и стиле. – Режим доступа: <http://proflib.com/ctenie/135444/aleksandr-vasilev-etudy-o-mos>*

дии, Индонезии, а также в Северной и Южной Америке, и даже в Африке (Египет и Марокко) и Австралии. И все же главным центром их художественной деятельности был, безусловно, Париж – настоящая Мекка культурной жизни всей Европы XX в., собравшая огромную эмиграцию из России, исчислявшуюся десятками тысяч. (По переписи 1931 г., в Париже жило 72 тыс. русских беженцев.) Другими крупными центрами художественной и театральной жизни русской эмиграции были Берлин, Прага, Белград, Константинополь и София, но при всем многообразии культурной деятельности русской эмиграции они не могли сравниться со столицей Франции.

Начало этому движению было положено «Русскими сезонами» Сергея Дягилева, ставшего первопроходцем в этой области искусства. В 1898 г. в Петербурге Дягилев создал журнал и общество «Мир искусства», работал в дирекции Императорских театров. Во Франции его новаторское видение искусства нашло преданных поклонников. Концерты русской музыки и выставки работ русских художников XVIII–XX вв. стали тем трамплином, который дал возможность Дягилеву привезти в Париж в 1908 г. спектакли русской оперы с участием Фелии Литвин и Федора Шаляпина и в постановке Александра Санина.

Отсчет русского влияния на сценографию мира следует вести именно от этого сезона, который произвел невероятное впечатление на публику и где «русскость» декораций Ивана Билибина, Константина Юона и Александра Бенуа, выполненных в Эрмитажном театре Петербурга, произвела огромный эффект. Зрители в «Гранд-опера» были ошеломлены цветовой гаммой, роскошью деталей декораций и невиданной ранее парижанами «боярской экзотикой» (помощником Александра Бенуа в оформлении оперы «Борис Годунов» в 1908 г. в Париже был обрусовший немец, сценограф Вальтер Локкенберг).

Основополагающим сезоном в жизни дягилевской антрепризы стал первый балетный сезон в театре Шатле, открытый 19 мая 1909 г. Оригинальные балетные постановки Михаила Фокина были оформлены художниками-единомышленниками Дягилева по обществу «Мир искусства». Александр Бенуа, глубокий знаток французского искусства эпохи расцвета Версала, дебютировал в Париже декорациями и костюмами к «Павильону Армиды» – балету Фокина на музыку Черепнина, где участие Анны Павловой и Вацлава Нижинского создало незабываемый художественный ансамбль, полный совершенства и грации. Леон Бакст, родившийся в белорусском городе Гродно,

замечательно стильно оформил балет Фокина «Клеопатра» в том же сезоне; в нем дебютировала как характерная танцовщица Ида Рубинштейн, впоследствии сама владевшая в Париже частной балетной труппой и приглашавшая к себе на работу многих талантливых русских художников-эмигрантов.

Николай Рерих показал свое мастерство живописца и станковиста в оформлении «Половецких плясок» – акта из оперы Бородина «Князь Игорь», где юрты, шатры и стяги на фоне бескрайней живописной степи произвели мощное эстетическое воздействие на взыскательную парижскую публику, Рерих дебютировал как сценограф в Петербурге в Старинном театре в 1907 г., а в 1908 г. создал декорации к опере Римского-Корсакова «Снегурочка» в парижской Комической опере, где этой постановкой руководила княгиня Мария Тенишева. Работа Рериха для Дягилева включала в 1909 г. также оперу «Псковитянка» Римского-Корсакова. Самой значительной его работой для «Русских сезонов» был балет «Весна священная» на музыку молодого Игоря Стравинского в хореографии гениального Вацлава Нижинского, для которого Николай Рерих не только создал декорации и костюмы, но и стал автором либретто.

Леон Бакст стал настоящим законодателем парижских мод, начиная со второго балетного сезона Дягилева, в 1910 г. Изумленному взору парижан были представлены новые постановки великого Михаила Фокина, реформатора всего балетного искусства XX в., «Шахерезада» и «Карнавал». Трудно описать фурор, который произвела «Шахерезада», где страстная любовная история из жизни восточного гарема была решена в эротико-экзотических тонах. Именно «Шахерезада» на долгие годы стала знаменем Русского балета Дягилева и его преемника, полковника де Базиля, сохранившего репертуар, декорации и костюмы Дягилева до конца 1940-х годов и популяризовавшего русское балетное и театрально-декорационное искусство во всем мире. Леону Баксту, оформителю этого балета, первому пришла идея смешать на сцене в декорациях и костюмах цвета, которые в эпоху модерна (югендстиля) не использовали вместе. Открытием Бакста стали сочетания оранжевого и зеленого, лилового и малинового, синего и золотого. Потом такие сочетания взяли на вооружение многими декораторы. Невероятно сильным было влияние эстетики Бакста, знатока и любителя оттоманской и древнегреческой культуры, на моду своего времени. В балете «Шахерезада» Бакст снял корсеты с танцовщиц, одел их в гаремные шаровары и тюрбаны, украсив

шенные эгRETами и мерцающим жемчугом. И в парижской моде появилась новая тенденция, которая увлекла затем и модниц Берлина, Вены, Лондона и Петербурга. Поль Пуаре, император французской моды того времени, стал использовать мотивы из «Шахерезады» в своих моделях с юбками-туниками и шароварами из полупрозрачного муслина, которые он продемонстрировал в бале «1002 ночи» 24 июля 1911 г., проходившем в его особняке в Париже. Такие создатели моды, как фон Дреколь, сестры Калло, Пакен и Люсиль, также в значительной мере испытали влияние Бакста. Он стал самым модным художником в Париже до Первой мировой войны, создавал также модные платья, например, для Дома «Пакен», для таких именитых заказчиков, как княгиня Елизавета Орлова, и для балерины Большого театра Екатерины Гельцер. Само название «Шахерезада» стало нарицательным, и в честь него в Париже было даже открыто великолепное кабаре, оформленное художником Билинским. Оно было популярным более четверти века, и его описал в романе «Триумфальная арка» Ремарк. В других работах Дягилевской труппы – балетах «Тамар», «Дафнис и Хлоя», «Синий бог», «Видение розы» – Бакст проявил себя талантливым сценическим дизайнером. Впоследствии, в 1933 г., сын Льва Бакста Андрей Бакст, ставший также художником-декоратором в кино, после смерти отца возобновил декорации в постановке балета «Видение розы» для «Гранд-опера» под руководством Сергея Лифаря.

После ссоры с Дягилевым Л. Бакст долго не участвовал в «Русских сезонах». Последней его работой для русского балета стали роскошные дорогостоящие декорации и костюмы к балету Чайковского «Спящая красавица», премьера которого состоялась в Лондоне в 1921 г.

В 1911 г. Фокин создал у Дягилева красочный современный балет на русскую ярмарочную тему «Петрушка», оформленный тонким колористом Александром Бенуа. Балет вошел в золотой запас репертуара всех крупнейших балетных трупп мира. Роль Петрушки, созданная Вацлавом Нижинским, через много лет исполнил Рудольф Нуриев. В 1914 г. художник «Мира искусства» Мстислав Добужинский оформил для Дягилева балеты Фокина «Бабочки» и «Мидас».

Для исполнения декораций Дягилев также старался обращаться к русским художникам-эмигрантам. Художником-исполнителем большинства балетов у Дягилева в начальный период работал ставший знаменитым впоследствии в США художник Борис Анисфельд. Са-

мым долгим для художника-исполнителя в дягилевской антрепризе было сотрудничество с князем Александром Шервашидзе, бывшим главным художником Петроградских государственных театров. В 1920 г. по приглашению Дягилева Шервашидзе приехал в Париж, где исполнял декорации по эскизам многих великих мэтров декорационного искусства, а в 1926 г. самостоятельно оформил у Дягилева постановку Дж. Баланчина «Триумф Нептуна». Впоследствии князь Шервашидзе часто работал для Русского балета Монте-Карло. Дягилевская антреприза с 1918 по 1925 г. сотрудничала также и с русским художником Владимиром Полунином. Он выполнял для «Русских сезонов» декорации по эскизам не только Бакста и Бенуа, но и Матисса, Пикассо и Гриса.

В 1920-е годы художниками-исполнителями у Дягилева работали также Алексей Бродович, впоследствии главный художник и фотограф нью-йоркского модного журнала «Харперс Базар», театральная художница, уроженка Тифлиса Инна Гарзоян, харьковчанин Александр Качинский и уроженец Новочеркасска Константин Попов.

Но Дягилев не был бы величайшим из реформаторов искусства первой половины XX в., если бы останавливался на достигнутом. Ставясь найти новое в сценическом оформлении, он в 1914 г. обращается к чете молодых художников нового направления – Наталье Гончаровой и Михаилу Ларионову. Близкие стилистически к кубизму, русскому лубку и примитивной народной живописи, Ларионов и Гончарова озnamеновали своими работами переход к модернизму в творчестве Дягилева. Наталья Гончарова создала в 1914 г. декорации и костюмы к опере-балету Римского-Корсакова «Золотой петушок», название которого также стало нарицательным и ассоциируется у многих с Россией. Эта постановка стала поводом для открытия множества ресторанов и кабаре от Берлина до Сиднея с таким названием. (В Париже одно время гастролировало русское кабаре «Золотой петушок» под руководством А. Долина, а в Сиднее ресторан-кабаре «Золотой петушок» существовал в 1930–1940-е годы.)

В последующие годы Наталья Гончарова оформила несколько постановок у Дягилева. Наиболее успешными и значимыми были «Русские сказки» (совместно с Ларионовым), «Ночь на Лысой горе» и «Лиса». В начале 1920-х годов Гончарова оформила вновь балет Фокина «Жар-птица». На этот раз декорации к нему были исполнены украинским художником Михаилом Андреенко-Нечитайло, работавшим раньше на сценах Бухареста и Праги.

Еще одним открытием Дягилева стала украинская художница Соня Делоне. В 1919 г. она создала новые декорации и костюмы к балету «Клеопатра», выполненные в стиле симультанной композиции и принципа орфизма, близкого к многоцветной абстракции. В 1927 г. Дягилев после долгого перерыва в работе с русскими художниками приглашает молодого художника Павла Челищева. Раньше он работал в Константинополе и Берлине для частных русских балетных трупп. Челищев оформил для «Русского балета» Дягилева постановку Леонида Мясина «Ода» на музыку Н. Д. Набокова в модернистском ключе, использовав новые формы светового оформления. Впоследствии Павел Челищев работал совместно со знаменитым хореографом Дж. Баланчином в Нью-Йорке.

В первой половине XX в. балетная труппа Анны Павловой, великой балерины, подарившей миру искусство классического балета, также раскрывала творческий потенциал русской эмиграции. Творчество Анны Павловой неотделимо от искусства замечательных театральных художников своего времени. В 1913 г. прекрасные костюмы и волшебные декорации к балету Фокина «Прелюды» на музыку Листа были выполнены по эскизам Бориса Аниофельда. Константин Коровин создал для Павловой декорации к «Снегирям» – фрагменту первого акта «Щелкунчика» и к балету «Дон Кихот». «Русский костюм» Анны Павловой был создан по рисунку талантливого Сергея Соломко, любимого художника Николая II. Леон Бакст разработал для труппы Павловой костюмы к «Менуэту», «Умирающему лебедю» и «Музыкальному моменту». Мстислав Добужинский стал автором декораций и костюмов для «Феи кукол» в репертуаре Павловой. Эти декорации впоследствии были заменены оформлением Сергея Судейкина. Он также оформил для труппы Павловой балет «Спящая красавица». Орест Аллегри, итальянский декоратор, много лет работавший для Мариинского театра в Петербурге, оформил для Павловой «Тщетную предосторожность», «Восточные впечатления» и «Фрески Аджанты». Балет «Приглашение к танцу» был оформлен Николаем Бенуа, сыном Александра Бенуа. В 1917 г. в репертуар Анны Павловой был включен «Египетский балет» в постановке Ивана Хлюстина на музыку Верди и Луиджини, оформление к которому было создано Иваном Билибинским. Он же оформил для труппы Павловой постановку «Русской сказки» на сюжет «Золотого петушка» в хореографии Лаврентия Новикова.

Анна Павлова обращалась к молодым художникам из России с предложениями создавать для нее новые сценические костюмы. Одним из первых в начале 1920-х годов откликнулся художник, известный под псевдонимом-аббревиатурой Эрте. (Он приехал в 1914 г. из Петербурга.) Эрте создал для Павловой в 1921–1922 гг. костюмы к «Осенним листьям» и к «Гавоту Павловой». Другим художником по костюмам у Павловой стал Дмитрий Бушен, один из самых юных членов общества «Мир искусства» в Петрограде.

Помимо труппы Павловой, видное место занимала и балетная антреприза Иды Рубинштейн, уроженки Харькова. Она пользовалась большой финансовой поддержкой известного ирландского пивного миллиардера Гиннесса, позволявшего ставить все, что ей нравилось самой. Одним из ведущих ее декораторов был Леон Бакст. В 1911 г. он оформил для Иды «Мучения святого Себастьяна», в 1913 г. – «Елену Спартанскую». Работа у Иды Рубинштейн, отличавшейсяластным и самолюбивым характером, стала отчасти причиной смерти Бакста, скончавшегося в 1924 г. от нервного расстройства, случившегося во время оформления балета «Истар». С 1927 по 1935 г. главным художником труппы Иды Рубинштейн был Александр Бенуа, он оформил 15 ее спектаклей. Исполнителями декораций по эскизам отца были одно время дети мэтра – дочь Елена Бенуа-Клемент и сын Николай Бенуа. Художником-оформителем у Рубинштейн был в 1927 г. Орест Аллегри, создавший вместе со своим учеником Николаем Бенуа декорации к спектаклю «Императрица скал» в «Гранд-опере». Дмитрий Бушен, приехавший в 1925 г. во Францию из Петрограда, создал костюмы для Иды Рубинштейн в постановках «Диана де Пуатье» и «Вальс». Впоследствии он много работал с Сергеем Лифарем и для постановок «Русского балета Монте-Карло». Наталья Гончарова также была приглашена для работы над костюмами в труппу Иды Рубинштейн. Талантливый московский художник Василий Шухаев оформил в 1934 г. для нее балет «Семирамида».

Еще одной крупной частной антрепризой, работавшей параллельно с труппой Дягилева, была «Частная русская опера», детище сопрано императорских театров Марии Кузнецовой-Массне. После финансового фиаско во время гастролей по Южной Америке в 1929 г. руководство «Русской оперы» перешло к группе «Цербазон» (князь Церетели – полковник де Базиля – импресарио Зон). Эта интересная труппа, составленная из лучших оперных артистов старой России, обосновалась с начала 1930-х годов в Париже, в здании Театра Ели-

сейских Полей на авеню Монтень и начала ставить оперы классического репертуара – «Князя Игоря», «Хованщину», «Бориса Годунова». В качестве сценографов привлекались ведущие живописцы-декораторы Коровин, Билибин, Бенуа. Труппа имела собственные мастерские, бутафорский и костюмерный цеха, и это ставило ее в ранг высокопрофессиональных оперных компаний своей эпохи.

Работа «Русской оперы» была неразрывно связана с творчеством Ивана Билибина. Этот талантливый человек дебютировал как художник театра в Праге в 1904 г. и с 1927 по 1931 г. активно работал для «Частной русской оперы». Им были оформлены декорации и костюмы для таких опер, как «Сказка о царе Салтане», поставленная Николаем Евреиновым в 1929 г., «Царская невеста», «Князь Игорь» (обе в 1930 г.) и «Борис Годунов» (в 1931 г.).

Помимо Билибина, «Русская опера» обращалась к выдающимся профессионалам. В 1929 и 1930 гг. оформление опер Римского-Корсакова «Снегурочка» и Бородина «Князь Игорь» было создано прославленным театральным художником Константином Коровиным. В 1930 г. оперу-балет «Руслан и Людмила» оформил Борис Билинский, впоследствии он много работал для балетных постановок Брониславы Нижинской, сестры великого Вацлава.

Связующим звеном между оперой, балетом и драмой было парижское кабаре «Летучая мышь», которое основал в Москве еще в 1908 г. актер Художественного театра бакинец Никита Балиев. Идея Балиева была развита в Берлине в русском кабаре 1920-х годов «Ванька-встанька», которое основал Николай Агнивцев. Декорации и интерьеры кабаре создавались русским художником-эмигрантом Андреем Андреевым. Другим русским кабаре в Берлине была «Синяя птица» под дирекцией Яши Южного. Спектакли этого театра оформляли Георгий Пожедаев, Михаил Урванцов и киевлянка Нина Бродская.

Спектакли «Летучей мыши» оформлялись на очень высоком художественном уровне лучшими художниками своего времени. Репертуар этого гастролировавшего повсюду в Европе и 11 раз побывавшего в США кабаре состоял из веселых скетчей и юморесок, небольших характерных танцев, таких как «Похищение из сераля», «Катенька», «Старинные портреты», «Парад деревянных солдатиков», «Русские казаки» и т.п. В 1924 г. три миниатюры для Балиева оформил Василий Шухаев. У Балиева работал Николай Бенуа, ставший впоследст-

вии главным художником театра Ла Скала и оформивший на миланской сцене около 130 спектаклей. В 1926 г. у Балиева одновременно работали Добужинские – Мстислав и его сын Ростислав, впоследствии прославившийся в Париже как художник-костюмер, бутафор и оформленитель интерьеров. В 1920–1922 гг. у Балиева создавал декорации талантливый художник-карикатурист Николай Ремизов, известный под псевдонимом Ре-Ми. В 1922 г. он выехал на гастроли с «Летучей мышью» из Парижа в США и остался там, сделав блестательную карьеру сценографа в Метрополитен-опера и Голливуде. В те же годы Балиев пригласил в «Летучую мышь» знаменитого художника-декоратора Сергея Судейкина. Как и Ремизов, он остался после гастролей в США, где работал для балетных постановок в Метрополитен-опера и в труппе Михаила Мордкина. Художником-исполнителем у Балиева работал Александр Алексеев, ученик Судейкина. В 1927 г. с Балиевым сотрудничали художник-оформитель парижских кабаре Александр Зиновьев, петербургский художник, другой ученик Судейкина и Бакста, Владимир Кривутц, Георгий Пожедаев, живший в Берлине и Вене, и дягилевский художник-исполнитель москвич Владимир Полунин.

Совершенно особой статьей театрального творчества русских художников была работа для основанных эмигрантами русских драматических трупп в Париже. Они играли в большинстве случаев по-русски, поэтому были популярны лишь в среде эмиграции. Первый русский театр в Париже был основан в 1922 г. Александром Хорошавиным. К сожалению, этот театр, как и многие другие труппы («Интимный театр» Дины Кировой, театр «Балаганчик», театры Федора Комиссаржевского, Николая Евреинова и Михаила Чехова, антреприза Южаковой и Оксинской), не просуществовал долго. Некоторые театры все же имели возможность обращаться к профессиональным художникам-сценографам. В «Интимном театре» Дины Кировой декоратором в 1928–1930 гг. работал ученик Ильи Репина Константин Вещилов. Еще в 1910-е годы он оформлял спектакли в Петербурге. В театре Федора Комиссаржевского, брата великой русской драматической актрисы, работал Юрий Анненков, художник совершенно другого, экспрессионистического направления. В годы пролетарской революции он оформлял в Петрограде знаменитые массовые действия, например «Гимн освобожденному труду». В 1924 г. художник остался в Европе. Он также сотрудничал с Никитой Балиевым, Михаилом Чеховым, впоследствии много работал для французского кино. В се-

зон 1935–1936 гг. Юрий Анненков вновь работал вместе с Николаем Евреиновым в «Новом русском театре» в Париже и практически разорил театр своими объемными декорациями. В Париже часто гастролировала «Пражская труппа Московского Художественного театра», где художником работал киевлянин Николай Жалковский. В 1928–1930 гг. художником у «пражан» стал донской казак, театральный художник, много работавший в Болгарии, Владимир Мисин.

Петербургец Евгений Берман начал работать для парижских французских театров в 1937 г., он дебютировал как художник для «Трехгрошовой оперы» Бертольда Брехта и Курта Вайля в театре «De l’Etoile»; впоследствии он оформлял балеты Сергея Лифаря, Фредерика Аштона, Давида Лишина и Дж. Баланчина.

В 1923 г. декоратором парижского театра «L’Oeuvre» стал киевлянин Семен Лисим, оформивший для них «Гамлета».

Интересно сложилась парижская судьба известной киевской художницы конструктивистского направления Александры Экстер. Она осталась на Западе в 1924 г. В Париже она не смогла найти себе больших заказов и сотрудничала в Берлине и Лондоне с труппами балета Бориса Романова и Брониславы Нижинской. Александра Экстер проявила себя как хороший педагог сценографии. Она преподавала с 1925 по 1930 г., по приглашению Фернана Леже, в Академии современного искусства в Париже.

В послевоенный период в Париже особенно заметными были работы русских художников-эмигрантов Жоржа Вакевича, Лазаря Воловика, Мстислава Добужинского, Дмитрия Бушена, Константина Непо, Эрте и некоторых других. Однако «золотой век» русской декорации на сценах Парижа к тому времени уже закончился.

С. Г.

Михаил Тимофеев

ПОМНИ О МАТЕРИ-РОДИНЕ! КОНКУРИРУЮЩИЕ МЕСТА ПАМЯТИ*

Объектом исследования являются женские скульптурные образы на военных мемориалах, установленных в городах России за последние 70 лет.

Визуальный образ Матери-России берет начало в XVIII в. Будучи в некотором смысле элементом европеизации, использование женского образа как аллегории страны и нации первоначально сталкивается с непониманием. Первый памятник появляется лишь в 1862 г. – «Тысячелетие России» работы М. Микешина. Иконография России-матери активно формируется на рубеже XIX–XX вв. Тогда же, в конце XIX в., женский символ нации поднимается на пьедестал и в других странах: памятник Германии на горе Нидервальд (1883), установленная в бухте Нью-Йорка тремя годами позднее скульптура «Свобода, несущая свет миру», быстро ставшая символом США.

С середины 1920-х годов приоритетными темами монументальной пропаганды в советской России становятся героика Гражданской войны и образы вождей. Толчок к активному использованию материнского образа в советской пропагандистской работе дает появившийся в начале Великой Отечественной войны плакат И. Тойдзе «Родина-мать зовет!». С этого момента начинается массовое тиражирование образа скорбящей матери и Родины-матери.

Установленные в советское время памятники Родине-матери, хотя и не преобладали количественно, но активно использовались в

* Тимофеев М.Ю. Помни о Матери-Родине! Конкурирующие места памяти // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – М., 2015. – № 4. – С. 43–63.

символической политике. В первую очередь это относится к монументам на Мамаевом кургане в Волгограде и на Пискарёвском кладбище в Ленинграде, акцентирующим внимание на двух ипостасях этого образа – мобилизующей и скорбящей матери.

В использовании образа матери в современных городских практиках мемориализации памяти о войне обнаруживается явная преемственность с советским временем. Памятные места, посвященные погибшим на афганской и чеченской войнах, так же как и новые мемориалы жертвам Великой Отечественной войны, могут содержать визуальные образы матери, не имеющие сколь-либо значимых отличий между собой.

Легко обнаруживается несистемность использования образов Родины-матери и скорбящей матери в масштабе страны: в некоторых городах может быть несколько подобных памятников. Чаще всего подобные мемориалы расположены в местах захоронений, в новых городских районах или в парках Победы.

Памятники Родине-матери в значительной степени транслируют советскую семантику. Тем самым они влияют на организацию символического пространства российских городов. В них устанавливаются также памятники святым, правителям и политическим деятелям дореволюционной России, представителям Белого движения и т.д. Однако роль Великой Отечественной войны в современной российской символической политике позволяет актуализировать образ Родины-матери и даже использовать его за пределами данного дискурса как патриотический

В интерпретации мемориального городского пространства обнаруживаются две взаимоисключающие тенденции. С одной стороны, это попытки отказаться от принудительной маркировки мемориального локуса как места скорби (парки Победы). С другой стороны, это стремление к стигматизации мест памяти, к извлечению символических и политических дивидендов, как это происходит с памятью о Сталинградской битве.

К.В. Душенко

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

O.B. Кулешова

ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ О Д.С. МЕРЕЖКОВСКОМ

Трудно найти более известного человека в эмиграции, нежели Мережковский. Философы писали о его философии, поэты о поэзии, литературоведы о критике, общественные деятели о политических взглядах, представители Церкви о религии, писатели о художественном творчестве. Все вместе они свидетельствуют о личности огромного масштаба, несомненно оставившей след в русской культуре. Спектр высказываний необычайно широк: от полного неприятия до восхищения и преклонения. Несомненным остается одно: Мережковского нельзя было не заметить, он будоражил умы, не оставляя людей равнодушными к тому слову, которое нес в мир.

Следует подчеркнуть эмоциональность и субъективность эмигрантской критики, делающей подчас слишком спешные и скоропелые выводы, основанные не на детальном анализе творчества писателя, а на эмоциях, рожденных той или иной частной идеей. Эмигрантская критика не оставила развернутых, монографических исследований по этому вопросу. Мысли, касающиеся, как правило, отдельных идей и взглядов, рассматривающих вне контекста общей концепции творчества Мережковского, встречаются в разрозненных статьях.

Интересны эмоциональные отзывы поэтического характера, представляющие собой, как правило, слово писателя о писателе. Среди высказываний подобного рода встречаются прямо противоположные по содержанию и эмоциональному настроению. Однако все они рассматривают единственный вопрос: состоялся ли Мережковский в эмиграции как писатель?

О значении творчества писателя для русской культуры пишет М. Цветаева в письме к А.А. Тесковой. В споре Бунина с Мережковским по вопросу о присуждении Нобелевской премии Цветаева отдает предпочтение последнему, «ибо, если Горький – эпоха, а Бунин – конец эпохи, то Мережковский эпоха конца эпохи, и влияние его и в России и за границей несопоставимо с Буниным, у которого никакого, в чистую, влияния ни там, ни здесь не было»¹.

В. Иванов в письме, написанном в связи с 70-летним юбилеем, называет Мережковского корифеем литературного поколения и славным выразителем его верховых заветов, поэтом-будителем предчувственной памяти, ясновидцем художником-всечеловеком, неустанным свидетелем духовной Истины².

В.А. Злобин подчеркивает значительность личности Д.С. Мережковского: «Он был гениальный труженик, большой эрудит и, будучи глубоко русским... понимал и ценил европейскую культуру...»³ Характеризуя политические взгляды, отмечает непримиримую позицию по отношению к большевизму, стремление бороться всегда и везде против советской власти и вместе с тем неколебимую веру в национальное возрождение родины: «Писателем профессиональным Мережковский не был, но он работал всю жизнь и умер над книгой. Будущая Россия его прочтет, оценит и полюбит. Он ей будет нужен. Соединяя в своем творчестве Запад с Востоком, он работал для нее»⁴.

Воспоминания о Мережковском Б.К. Зайцева в статье «Памяти Мережковского. 100 лет» художественная зарисовка в обычной для автора импрессионистической манере письма. Зайцев называет писателя «бесплотно-поднебесно-многодумным Мережковским». Как мыслителя и художника Зайцев ценит Мережковского необычайно высоко, отмечая европейское воспитание и образование писателя, полное отсутствие провинциализма и доморощенности. Мережковский внес свежую струю в русскую литературу рубежа веков, открыл

¹ Письмо М. Цветаевой к А.А. Тесковой № 28 от 24 нояб. 1933 // Русская литература в эмиграции: Сб. ст. под ред. Полторацкого Н.П. – Питсбург: Питсбургский университет, 1972. – С. 112.

² Там же. – С. 160.

³ Злобин В. Литературный дневник (Мережковский) // Возрождение. – Париж, 1959. – № 90. – С. 138.

⁴ Там же. – С. 139.

новые горизонты в понимании русской классики своей работой «Л. Толстой и Достоевский». Зайцев отмечает внутреннее созвучие писателя Достоевскому, выраженное в отсутствии природного, земляного и плотского начала. Замечательными он называет книги «Леонардо да Винчи» и «Гоголь и черт». Определяя литературное кредо Мережковского, Зайцев пишет: «Настоящим художником, историческим романистом (да и романистом вообще) Мережковский не был. Его область – религиозно-философские мудрствования, а не живое воплощение через фантазию и сопереживание. Исторический роман для него – в основном – повод высказывать идеи»¹.

И.В. Одоевцева живым поэтическим языком воссоздает атмосферу эмигрантской литературной жизни и неповторимый, особенный облик Мережковского, подчеркивает «духовную» природу личности писателя в книге «На берегах Сены»: «Мережковский всегда казался мне более духовным, чем физическим существом. Душа его не только светилась в его глазах, но как будто просвечивала через всю его телесную оболочку»². Особенно подчеркивает Одоевцева «постоянное, никогда не ослабевающее устремление всех мыслей и воли к одной цели: к созданию Царства Духа, к преображению души»³.

Отрицательный ответ на вопрос о значимости эмигрантского творчества писателя оставил К. Бальмонт в собрании очерков-воспоминаний «Где мой дом?»: «Мережковский – книжечкой, письменный человек... Мережковский никогда не закрывает книги, и еще в петербургской юности своей он заел ту свою память, которая нам помогает вспоминать наши довременные дни и быть первозданно-свежими, когда мы говорим о том, что любим. Писания Мережковского – изводные, производные; в них нет свежего пения и брызганья ключа, пробившегося из-под земли и весело орошающего серебряными каплями соседние травы и мхи»⁴.

Н.Н. Берберова отрицает значение эмигрантского творчества писателя для русской литературы в книге «Курсив мой. Автобиограф

¹ Зайцев Б.К. Памяти Мережковского. 100 лет // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 472–473.

² Одоевцева И.В. На берегах Сены // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 522.

³ Там же. – С. 508.

⁴ Бальмонт К. Где мой дом. – М.: Республика 1992, – С. 102.

фия»: «Эстетикой» он не интересовался, и «эстетика» отплатила ему: новое искусство с его сложным мастерством и магией ему оказалось недоступно¹. Вместе с тем Берберова говорит о значительности личности Мережковского, как-то «особенно тревожно, экзистенциально» ищущего ответы на десятки вопросов, подчинившего свой внутренний мир чувству утраты России и ее угрозы миру, горечи изгнания и мысли о неприятии современниками его прозрений и предостережений.

Об угасании творчества Мережковского в эмиграции рассуждает А.В. Бахрах в статье «Померкший спутник». Отмечая значительную роль писателя в культурном возрождении России начала века – «роль вполне замечательного «культуртрегера», Бахрах констатирует угасание таланта Мережковского, очутившегося в «изгнании» и не сумевшего «быть в “послании”»². Бахрах подчеркивает чрезмерное одиночество писателя, книжность, «отвлеченность» от реальной жизни. Сочинения Мережковского «были нафаршированы умело подобранными цитатами из малодоступных источников, которые он талантливо скреплял «междудцитатными мостиками»³. Эмигрантские романы писателя не заслуживают особого внимания. В них «действуют приодетые в костюмы эпохи, искусно расставленные манекены, все как на подбор произносящие софизмы в духе самого автора, да еще с обилием... фраз, лишенных подлежащего»⁴.

Б.С. Яновский в своих воспоминаниях характеризует Мережковского как гениального актера, вдохновляемого чужим текстом и аплодисментами, игравшего роль жреца и пророка, на редкость несамостоятельного в своем религиозно-философском сочинительстве, популяризатора, плагиатора, журналиста с хлестким пером. Яновский не находит в метафизике писателя ни глубины, ни свежести, ни подлинной оригинальности, называет демоническим существом, отмечает стремление произвести эффект.

Особую группу составляют высказывания современников, выражающие неприятие политических взглядов писателя. Литературное наследие Мережковского отвергается так же эмоционально, но глубже.

¹ Берберова Н.Н. Курсив мой. Автобиография // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 494.

² Бахрах А.В. Померкший спутник // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 502.

³ Там же. – С. 501.

⁴ Там же. – С. 502.

бинной причиной неприятия художественного творчества становится различие политических установок.

Пример неприятия политических взглядов писателя эмигрантскими кругами – статья Б. Мирского «Молот ведьм». Мирский предпочитает демократическую критику большевизма теологической, и считает, что попытка разрешения европейского кризиса мистическим путем обречена на провал: «Мережковский и его единомышленники в своем наивном стремлении втиснуть русскую революцию в средневековый словарь “Молота ведьм” – насилиют историю, пренебрегают фактами, забывают вчерашнее, не видят сегодняшнего, и прежде всего не хотят разглядеть великую стезю демократической культуры»¹.

Негативно о Мережковском отзывается М.В. Вишняк в книге «”Современные записки”: Воспоминания редактора». Редакция журнала, не находя в эмигрантском творчестве писателя ничего ценного, печатала его произведения, поскольку была заинтересована в сотрудничестве с З. Гиппиус. Политические взгляды Мережковского: крайняя и непримиримая позиция по отношению к большевизму, гордыня и обособленность от эмигрантских кругов – были враждебны создателям журнала. Вишняк определяет Мережковского как поэта, литературного критика и мыслителя-эрuditu, ставшего «идеологом» декадентства и символизма, предпочитавшего Достоевского Толстому и считавшего себя духовно связанным с Вл. Соловьевым и В. Розановым. «В эмиграции 20-ых и 30-ых годов Мережковский и Мережковская-Гиппиус не довольствовались своими литературными и поэтическими достижениями. Они претендовали на большее: на водительство, литературно-художественное, религиозно-философское, общественно-политическое»². Вишняк говорит о духовной изоляции Мережковского, растерявшего всех единомышленников в философской, литературной и политической областях.

Следующую группу высказываний характеризует стремление аналитически осмыслить и наметить отдельные черты художественного творчества писателя. Однако ряд интересных мыслей и верно подмеченных идей сопровождается неизменной эмоциональной оценкой, как правило негативной, уничтожающей значительность всего созданного Мережковским в эмиграции.

¹ Мирский Б. Молот ведьм // Воля России. – Прага, 1923. – № 5. – С. 65.

² Вишняк М.В. «Современные записки»: Воспоминания редактора. – Bloomington: Indiana univ. publ., 1957. – С. 130.

Неоднозначно характеризует творчество Мережковского Г.В. Адамович в книге «Одиночество и свобода». Мережковский, пишет он, несмотря на весь свой европеизм, писатель типично русский, «мало характерно для него капризное западничество». Отмечая заслуги Мережковского перед русским модернизмом и огромное значение книги о Л. Толстом и Достоевском, критик указывает на духовный разрыв Мережковского с Толстым, «какое-то постоянное игнорирование, переходящее в глухую вражду»¹. Единственно важная тема для Мережковского в эмиграции, считает он, – смысл и значение Евангелия. Мережковский – однодум. Он укладывал факты в свои схематические построения, «видел лишь то, что к схемам его подходило»², прижал моральную сторону христианства, плутая в дебрях метафизики. «В давних его книгах было, конечно, много ценного, хотя и относятся они к области “исторических заслуг”. В книгах эмигрантского периода ценного меньше, – по мнению Г.В. Адамовича, – и само стремление Мережковского соединить в них науку с красотами поэзии не удовлетворит ни подлинных ученых, ни сколько-нибудь требовательных поэтов...»³. Мережковский вместе с тем – пример «органически музыкального восприятия литературы и жизни», «постоянный, безмолвный упрек обыденщине и обывательщине». Его грусть «чище и прекраснее веселья» и все собой облагораживает⁴.

О значимости творчества Мережковского для русской культуры говорит М. Алданов в некрологе, посвященном писателю. «Дмитрий Сергеевич был явлением исключительным... Это был человек выдающегося ума, блестящего литературного и ораторского таланта, громадной разностороннейшей культуры, – один из ученейших людей нашей эпохи»⁵. Алданов отмечает холодность современников к неизменной философской идее и служению Мережковского, мотивируя подобное отношение «весьма неожиданными практическими выводами», которые Мережковский делал из своих идей, и «литературной политикой», создававшей ему врагов. Литературные заслуги Ме-

¹ Адамович Г.В. Одиночество и свобода // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 393.

² Там же. – С. 394.

³ Там же. – С. 400.

⁴ Там же. – С. 401.

⁵ Алданов М. Некролог // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 402.

режковского велики. Ему многим обязаны «формалисты», он первый «с чрезвычайной проницательностью и остротой» понял и объяснил художественные приемы Толстого, природу творчества Горького. Вольное обращение с историей в жанре исторического романа Алданов объясняет самодовлеющей ценностью религиозной идеи у Мережковского, ставившего ее выше исторической правды и художественной ценности романа. Алданов относит Мережковского к религиозному течению, идущему в русской литературе от заволжских старцев и от Вассиана Косого к Толстому и Достоевскому. Мережковский вносил в произведения много литературы. Но стилист он был прирожденный, «стилист “божьей милостью”»¹.

В статье «Д.С. Мережковский (1865–1941)» М.О. Цетлин предлагает обзор творчества Мережковского, подчеркивая внутреннее единство всех творений писателя, объединенных одной темой – «роль христианства в современной жизни»². Литература – вторая, не менее глубокая действительность для Мережковского. Он, считает критик, никогда не был истинным поэтом и не имел глубокой связи с символизмом, отрицал эстетизм, искусство для искусства; «в новой религиозно-философской одежде возрождал идейность и тенденцию»³. Работая в жанре исторического романа, писатель не обновил его формы, но вложил в романы много труда и знания эпох. «Мережковский не стремится к живописности, его романы бледней и схематичнее, он художник как бы помимо воли. Для него романы только удобная форма, чтобы выявить антиномии и проблемы собственного духа, только своеобразные и длинные притчи или апологи. Он вкладывает в уста разных героев свои собственные мысли. Но рожденные в духовном горении, из духовной проблематики, эти романы хранят печать духовного благородства»⁴. Философия Мережковского родилась из сплава христианского чувства и любви к искусству и красоте. Цетлин высказывает предположение о влиянии на творчество Мережковского Розанова и утверждает влияние гегелевско-гераклитовской филосо-

¹ Алданов М. Некролог // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 402.

² Цетлин М.О. Д.С. Мережковский (1865–1941) // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 408.

³ Там же. – С. 409.

⁴ Там же. – С. 410.

фии развития посредством противоречий, отмечает субъективность и одностороннюю страсть философского восприятия писателя, нашедшего в этом «основной религиозно-философский метод, содержание своего философствования и даже, вдобавок, и свой литературный метод и стиль»¹. Цетлин отмечает обвинение в историческом невежестве, выдвинутое критикой писателя. Свободное обращение Мережковского с историческим материалом Цетлин оправдывает высокой целью служения высшей правде и считает писателя лучшим, после Розанова, русским эссеистом. Эссе Мережковского построены на антитезах, иллюстрированных цитатами. Язык точный и чистый, насыщенный чувством и страстью, но блестящая отполированность фразы «дает иногда обманчивое впечатление холода. Иногда фраза его полна гневной и режущей иронии»². Но «игры оттенков чувства и мысли», юмора английских эссеистов у Мережковского нет. Дореволюционное творчество писателя Цетлин предпочитает эмигрантскому, отмечая в последнем некоторое ослабление оформляющей силы, но вместе с тем находя в нем много глубокого и значительного. Цетлин отмечает силу мысли и высокое напряжение духа, сохранившиеся у писателя до глубокой старости.

О критической деятельности писателя отзываются Д. Чижевский в журнальной рецензии на «Избранные статьи» Мережковского. Философию жизни Мережковского Чижевский связывает с философией русских романтиков, прежде всего славянофилов, не ставя знака равенства между ними. Метод писателя он определяет как подбор «особенно выпуклых и парадоксальных цитат, дающих основу для такого же парадоксального, но часто очень убедительного комментария к ним»³. Импрессионистические характеристики Мережковского гораздо более убедительны, чем работы историков литературы, связанных традициями старой критики. Чижевский отмечает блестящий стиль писателя, остроту и «пряность» его формулировок, «может быть и парадоксальных, но несомненно открывающих в критикуемых произ-

¹ Цетлин М.О. Д.С. Мережковский (1865–1941) // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 411.

² Там же. – С. 412–413.

³ Чижевский Д. Избранные статьи Мережковского // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1973. – № 111. – С. 288.

ведениях существенные и иными критиками незамеченные детали – а иногда и основные мысли этих произведений»¹.

Обзор творчества Мережковского в эмиграции делает Г.П. Струве в труде «Русская литература в изгнании». Своеобразие жанра писателя в этот период Струве находит в отказе от условной формы «исторического романа». Эмигрантские сочинения Мережковского Струве называет художественно-философской прозой, уточняя, что «это единственный в своем роде Мережковский»². Все романы писателя – книги на одну тему. Наследие его поражает внешним разнообразием и объемом. «Иисус Неизвестный» – центральное произведение. Все остальное – звеня «огромной постройки», в центре которой – Евангелие и Христос. Мережковский проецирует настоящее в прошлое, что придает написанному злободневный интерес. Эсхатологические думы о Евангелии «Третьего Завета» заставляли автора подчинять себе (часто насильственно) героев житийных и биографических романов. Романы «перенасыщены эрудицией и культурой, но художественная плоть их беднее и суще, чем в лучших частях знаменитой трилогии. Часто стилистическая манера автора раздражает назойливым и навязчивым однообразием»³. Благодаря книге «Царство Антихриста» (Мюнхен, 1922) у Мережковского «были некоторые основания смотреть на себя как на пророка, которому не вняли...»⁴ Струве отмечает серьезность и значительность сочинений писателя, созданных в последние годы жизни.

Особо следует выделить группу авторов, сформировавших устойчивое мнение о приверженности Мережковского в эмиграции традициям символизма. Кроме упоминавшегося уже М. Вишняка, провозгласившего Мережковского «идеологом декадентства и символизма», следует назвать М. Слонима и Н. Бахтина.

В статье «Литература эмиграции» М. Слоним относит Мережковского к писателям-старикам, принадлежащим «к завершенному литературному периоду, к перевернутой странице истории»⁵. Анализируя

¹ Чижевский Д. Избранные статьи Мережковского // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1973. – № 111. – С. 289.

² Струве Г. Русская литература в изгнании. – М.: Русский путь, 1996. – С. 173.

³ Там же. – С. 72.

⁴ Там же. – С. 73.

⁵ Слоним М. Литература эмиграции // Воля России. – Прага, 1925. – № 4. – С. 183.

романы, уже изданные писателем в эмиграции, Слоним называет их художественной иллюстрацией к мистико-историческим парадоксам автора, призванным заменить отсутствие подлинной веры. «Рационалист и хитроумный диалектик, он тщетно пытается быть мистиком, чувствовать касание мирам иным...»¹ Трилогию «Христос и Антихрист» Слоним признает лучшим произведением Мережковского, эмигрантские романы, написанные к 1925 г., – более слабыми и тенденциозными. Тенденциозность религиозно-философского типа поддержана у писателя символикой. Символические образы выстроены в символические ряды и подчинены точному и детально разработанному плану. Символика – надумана и многозначительна, узор аллегорий – сложен. Психология принесена в жертву описательной стороне. Последняя, воплощаясь в искусство исторической реставрации, становится основным достоинством романов, хотя и не всегда скрывает свои книжные источники. Все действующие лица не живые люди, а марионетки из музея восковых фигур, озвучиваемые автором – режиссером и единственным актером разворачивающегося действия.

Методологию творчества Мережковского пытаются определить Н. Бахтин в статье «Мережковский и история». Все творчество писателя – «медленное прорастание в глубинные и плодоносные пласти Истории... Для него познание прошлого – реальное общение в духе и лестница посвящений». Бахтин защищает Мережковского от обвинения в необъективном освещении исторических событий, утверждая, что «всякое осознание былого... роковым образом неадекватно», и определяет творчество писателя как мифотворчество. Воссоздание прошлого всегда символично и условно. Через символ «осуществляется реальное прикосновение к живой плоти былого... подлинное творчество всегда сознает себя как возрождение древней, исконной традиции и кристаллизуется в миф». Бахтин не стремится выделять из живого многообразия книг их схему или идеальный остов, видя обаяние автора «в живом нарастании, переплетении, скрещивании многообразных мотивов и тенденций, по законам какого-то ему одному свойственного контрапункта»².

В. Ильин, также относя Мережковского к лагерю символизма, как философ видит и более глубинные пласти религиозного мировоззре-

¹ Слоним М. Литература эмиграции // Воля России. – Прага, 1925. – № 4. – С. 185.

² Бахтин Н. Мережковский и история // Звено. – Париж, 1926. – 24 мая.

ния писателя, проявившиеся в его поздних произведениях. В статье «Памяти Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941)» В. Ильин называет писателя выдающимся деятелем современной русской и мировой культуры. «Д.С. Мережковский был настоящим энциклопедистом самой высокой марки,... высококвалифицированным специалистом романированных биографий и даже целых полос в истории культуры и истории вообще¹. Большой литературно-эстетический дар и обладание очень характерным повествовательным приемом, варьировавшимся сообразно сюжету, сделали из него первоклассного и острого эссеиста-критика. Мережковский не был свободен от «радикально-интеллигентской мутти» и греха «духовно-эпикурейского», «снобического подхода» к трудным и опасным темам философии, историософии и богословия. Видя писателя центральной фигурой русского символизма, В. Ильин отмечает его оторванность от подлинных корней религии и христианства; «головные» и искусственные «фантазирования» о религии Св. Духа, о «Третьем Завете» признает далекими от настоящего и подлинного учения о Св. Духе Отцов Церкви и православных мыслителей. Мережковский, сумев избежать провинциализма интеллигентчины, нашел себя в эрудитной прозе, эссеизме и критике. Трилогией «Христос и Антихрист», романы которой внутренне органически связаны единством религиозно-историософского замысла, считает В. Ильин, Мережковский поднял жанр романа на новую ступень развития. Ильин высоко ценит Мережковского как писателя и ученого эрудита, добивающегося «нужных ему эффектов путем изучения данной темы и ее тщательной проработки и разработки², умеющего достигать и больших, чисто художественных эффектов; отмечает отсутствие неповторимого и характерного языка, которому, как у Розанова, было бы трудно подражать; называет общую для Мережковского и Розанова тему – «вопрос о причинах «неудачи христианства» и об ответственности за эту «неудачу». Драгоценно для В. Ильина у Мережковского «святое беспокойство по поводу того, что надвигается на мир»³. Сияние Фаворского света было невыносимо ярко для Мережковского, но все-таки и ему «дано было сквозь

¹ Ильин В. Памяти Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманистического института, 2001. – С. 478.

² Там же. – С. 481.

³ Там же. – С. 482.

радикально-интеллигентский мусор узреть и исповедать, и в меру сил изложить нечто верное»¹. Как несомненные достижения в области критики и эссеизма В. Ильин отмечает труды: «Гоголь и черт», «Вечные спутники», «Грядущий хам», «Религия Толстого и Достоевского»; дает высокую оценку сочинениям: «Иисус Неизвестный» и «Тайна Трех»; признает Мережковского «более или менее приближавшимся к Церкви гностическим мыслителем о религии»; указывает на непростой путь избавления от «интеллигентского мундира» русской революционно-радикальной интеллигенции и возвышение до философа, метафизика русской литературы, поднявшего голос в защиту Бога против Безбожия. Заслуга писателя в преодолении социально-политических «право-левых» критериев в аксиологии, т.е. в учении о ценностях, заключает В. Ильин.

Особого внимания заслуживают оценки творчества Мережковского религиозных философов эмиграции. Характерно, что суждения о творчестве и философии писателя за редким исключением выносятся на основании ранних, дореволюционных трудов, обнаруживается игнорирование (или незнание) позднего творчества писателя, автоматическое приравнивание идей раннего Мережковского к целостной философской концепции писателя, к его мировоззрению и ценностным ориентирам.

Резко отрицательно отзывается о писателе И. Ильин в лекции «Творчество Мережковского», прочитанной 29 июня 1934 г. в берлинском Русском научном институте: Мережковский-художник «всегда держится за исторически данный материал» и вместе с тем «совсем не желает знать и устанавливать исторические факты», «как историк – выдумывает свободно и сочиняет безответственно»². Собственным историческим схемам и концепциям он подчиняет историю и искусство. «Его история совсем не история, а литературная выдумка, а его искусство слишком исторически иллюстративно, слишком эмпирически-схематично»³. Мережковскому «нелегкодается работа творческого воображения», он «не справляется ни с образным соста-

¹ Ильин В. Памяти Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 484.

² Ильин И. Творчество Мережковского // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 374.

³ Там же. – С. 375.

вом своих произведений, ни с драматическим и романтическим фабулированием»¹. Мережковский не умеет выбирать художественно необходимый материал, «функция воли в его художественном акте чрезвычайно слаба», в его романах «плещется море художественно-ненужного»². Мережковский – человек чувственного опыта и воображения, болезненно страстно интересующийся «проблемами, которые по силам только интровертированной душе», мастер материальных образов земного мира. «Мережковский – мастер внешнетеатральной декорации, большого размаха, крупных мазков, резких линий...»³ В нем нет глубины и умения создавать подлинно прекрасное, он идет от чувственного, но «чужд природе», «противоприроден» и совсем не целен, в отличие от И.А. Бунина. Мережковского ведет рассудок, создающий формальную диалектику. Его «натура раздвоенная и неисцеленная... Мережковский выдумывает и вынашивает свои диалектические загадки, вываривая их сначала в рассудке, потом в живописующем воображении... Эти диалектические тайны – его гомункулы. Он и сам гомункулезная натура, – вечно выдумывающая свои рассудочные ужасы, для того, чтобы живописно изобразить их в эффективно-декоративных панно»⁴. Он не умеет описать человеческого инстинкта, его герои – больные и раздвоенные натуры. Мережковский не дает художественного синтеза, «единую душевно-духовную скульптуру героя». «Он художник внешних декораций и нисколько не художник души»⁵. И. Ильин отказывает писателю в искренности веры: «У Мережковского все двусмысленно и фальшиво; все двусветно, двулично, скользко...»⁶; отмечает, «что философская публицистика Мережковского «обыкновенно беспредметно-темпераментна и парадоксальна – в духе В.В. Розанова, Бердяева, Булгакова...»; что в его литературно-художественной критике «нельзя найти ни глубоких прозрений, ни обоснованных художественных приговоров», хотя «сквозь все взволнованное многословие иногда звучат верные и подчас даже сильные отвлеченно-схематические

¹ Ильин И. Творчество Мережковского // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 375.

² Там же. – С. 376–377.

³ Там же. – С. 377.

⁴ Там же. – С. 380–381.

⁵ Там же. – С. 384.

⁶ Там же. – С. 386.

мысли»; что в его поэзии «нет главного – поющего сердца и сердечного прозрения, а потому нет ни лирики, ни мудрости, а есть умственно-истерическая возбужденность и надуманное версификаторство»; что его драмы и романы (трилогии), как бы иллюстрируют, конкретно описывают или заполняют историческим материалом и живописными образами то, что предварительно прямо высказывает, провозглашает и пытается доказать «его публицистическая, доктринальная проза со всем ее пророко-образным теоретизированием»¹. В духовных блужданиях Мережковского, отмеченных сменой принципиальных позиций и взглядов, И. Ильин усматривает проявление «духовной безответственности».

С позиций ортодоксального христианства о философских взглядах Мережковского рассуждает Г. Флоровский в сочинении «Пути русского богословия». Творчество писателя – пример перехода от литературы к религии. Начало творческого пути отмечено поэзией скорби и безочарования и жаждой веры. У Ницше Мережковский учится освобождению через красоту и находит основную антитезу: эллинизм и христианство, «олимпийское» начало и «галилейское», «святость плоти» и «святость духа» – на которой выстраивает все дальнейшие философские концепции. Флоровский отмечает болезненное пристрастие писателя к логическим схемам и эстетическим контрастам, разящимся с диалектическими антитезами и не поддающимся разрешению в синтезе. Мировоззрение Мережковского построено на противопоставлении Эллады и Христа, где христианство оборачивается аскетизмом и чрезмерностью духа, Эллада – красотой и освобождением, чрезмерностью плоти. Этот контраст писатель пытался воплотить в образах своих исторических романов. Мережковский ставит вопрос о синтезе, но ему не удается избежать «смешения» духа и плоти. Он хочет воссоединить и освятить непреображенную плоть, экстазы плоти и страстей. «Историческое христианство не было так «бесплотно», как то требовалось «искусственными схемами антипозиций у Мережковского»². Писатель обращен к Третьему Завету. Он предчувствует «величайший космический переворот», верит в творческие возможности исторической Восточной

¹ Русская литература в эмиграции: Сб. ст. под ред. Полторацкого Н.П. – Питсбург: Питтсбургский университет, 1972. – С. 283.

² Флоровский Г. Пути русского богословия. – Париж: YMCA-Press, 1988. – С. 457.

Церкви. Флоровский с недоверием относится к рассуждениям Мережковского о христианском Возрождении в литературе, считая это явление не столько раскрытием христианства, сколько *восстановлением язычества*. «Все же Ницше или Гёте для Мережковского ближе, чем хотя бы даже Данте или Франциск Ассизский. «Исторического христианства» Мережковский просто не знал, и все его схемы ужасно призрачны. Это именно схемы, а не угаданный смысл»¹. Мережковский первый поднял тему о христианстве и эллинизме, но с большей остротой эту тему развил В. Иванов. «У Мережковского больше схем, чем опыта. Но в этих схемах он часто улавливал и закреплял действительные и типические настроения времени»².

В. Зеньковский в труде «История русской философии» отмечает выдающиеся дарования и большой литературный талант Мережковского, напряженность религиозных исканий, вобравших в себя все ценные течения современной и античной культуры, широкое образование, делающее из него не ученого, а только дилетанта, но дилетанта высокого качества. Во всех исследованиях Мережковский берет лишь то, что соответствует его темам, «он всегда заслоняет собой того, о ком он пишет. Мысление Мережковского движется в антитезах, в острых противопоставлениях, – но главная его тема определяется религиозным противлением «историческому» христианству... в его душе христианство уживается с влечением к античности, к античной культуре»³. Мережковский отталкивается от противопоставления христианства и Античности, чает создания «христианской общественности», говорит об односторонности исторического христианства, грешащего аскетизмом и не вместившего в себя «правды о земле» и «правды о плоти». Мережковский утверждает мистическую связь самодержавия и православия, осмысливает «новое религиозное сознание», делая особый акцент на «аскетической неправде» в христианстве. Зеньковский говорит о влиянии на Мережковского романтических настроений Вл. Соловьёва о «свободной теократии» и определяет его

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. – Париж: YMCA-Press, 1988. – С. 457.

² Там же. – С. 458.

³ Зеньковский В. История русской философии // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 428–429.

философию как типичную религиозную романтику, окрашенную в «революционно-мистические» тона.

Стремлением представить вопросы пола и плоти центральными в творчестве писателя, отрицая антропологический аспект его философии, утвердить отрицание Мережковским моральной стороны христианства (идея, поддержанная Г. Адамовичем) отличаются работы Н.А. Бердяева и Н.О. Лосского.

Н.А. Бердяев в сочинении «Самопознание: (Опыт философской автобиографии)» отмечает значение творчества Мережковского для русского духовного ренессанса рубежа веков, совершившего поворот от эстетизма и индивидуализма к религии и христианству. Книгу «Л. Толстой и Достоевский» Бердяев выделяет как лучшее произведение Мережковского, раскрывающего в ней религиозный смысл творчества обоих писателей. Бердяев называет основной философской темой писателя проблему плоти и пола, полученную от Розанова (более первородного и оригинального мыслителя, по мнению Бердяева). Страшная путаница с символом «плоти» у Мережковского полностью противоречит философии Бердяева, не принимающего противоположения духа и плоти. Бердяев выступает за торжество духа, которого было недостаточно в истории христианства, и утверждает, что новое религиозное сознание – религия духа. Бердяев не приемлет «новую душевную структуру» Мережковского, называя его человеком «двоящихся мыслей». «Мережковский был русским писателем, стоявшим вполне на высоте европейской культуры. Он один из первых вводит в русскую литературу ницшеанские мотивы. Все творчество Мережковского... обнажает прикрытую схемами и антitezами... двойственность и двусмысленность, неспособность к выбору, безвлие, сопровождаемое призывами к действию. С Мережковским исчезает из русской литературы ее необыкновенное правдолюбие и моральный пафос»¹. Мережковский проповедует ницшеанизированное христианство. Сострадательность и жалостливость писатель не приемлет и относит к буддизму. У Ницше Мережковский взял не героический дух и притяжение горней высоты, не своеобразную аскезу в перенесении страданий, а половой экстаз, подчинив «дух» «плоти». У Мережковского отсутствует проблема свободы, так как свобода есть «дух», а «плоть» поглощает у него свободу. «Плоть» превратилась в символ пола. Бердяев называет философию писателя «мисти-

¹ Бердяев Н. Собр. соч. – Париж: YMCA-Press, 1989. – Т. 1. – С. 166.

ческим материализмом пола». Пол у него, в отличие от Розанова, чужд природе, превращен в ментальное состояние, окрашивающее все литературное творчество. Отношение Мережковского к «плоти» носит ментально-эстетический характер. Бердяев проблемы «духа» ставит несоизмеримо выше «плоти», находящейся во власти необходимости, и осуждает «эстетический аморализм», оборачивающийся равнодушием к проблемам личности и свободы, к достоинству человека.

Н.О. Лосский в работе «История русской философии», называет Мережковского «плодовитым и всесторонним писателем», стремящимся в произведениях любого жанра неизменно касаться религиозных проблем и выражать свои религиозные и философские взгляды. «Он (Мережковский) всегда желал не только теоретически разработать определенные религиозные учения, но также и оказать практическое влияние на жизнь Церкви, духовенства и публики вообще»¹. Н.О. Лосский выделяет три проблемы, входящие в учение писателя о Св. Троице: проблему пола, проблему Святой плоти, проблему социальной справедливости, разрешаемую через христианизацию жизни общества. Св. Троица делится Мережковским на мужские и женскую ипостаси: Отца, Сына и Матери-Духа. Через пол достигается высшее единство. Половое разделение ведет к распаду и раздвоению личности. Через преодоление пола человечество придет к Царству Божию и наступлению Третьего Завета Духа-Матери. Идеал Мережковского – Святая плоть, мистическое единство тела и духа в Царстве Божием. На вопрос, какой будет личность в этом Царстве, сверхсексуальной или двуполой, Мережковский не дает окончательного ответа. Н.О. Лосский отмечает «сobelазнительность» идеи Мережковского о мистической тождественности Духа и плоти, верхней и нижней бесконечности мира, ведущей «к дьявольскому искущению поверить в то, что существует два пути совершенства и святыни – один путь обуздания страстей, и другой путь, напротив, предоставления им полного простора»². Творческая задача христианства в земной жизни – достижение социальной справедливости – мотивируется писателем целью исторического процесса, а именно осуществлением Царства Божия на Земле. Мережковский порицает историческую Церковь, не

¹ Лосский Н.О. История русской философии. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 391.

² Там же. – С. 393.

ведущую работы в этом направлении. Н.О. Лосский отмечает близость Мережковского религиозно-философскому движению, возглавляемому Вл. Соловьёвым, провозгласившему христианство религией любви и свободы и представлявшему личность неким двуполым существом, сочетающим мужчину и женщину. Оспаривая эту теорию, Н.О. Лосский видит в ней отрижение субстанциальности я, непонимание того, что индивидуальное я – сверхвременная и сверхпространственная сущность. В Царстве Божием «преображеные тела не имеют половых органов или сексуальных функций. Следовательно, в этом Царстве личности сверхсексуальны и не двуполы. Точно так же ипостаси Св. Троицы не мужчины и не женщины»¹.

Наиболее близко к постижению внутренних смыслов и пониманию сути идей позднего Мережковского подходят, по нашему мнению, Ю.К. Терапиано и И.С. Лукаш.

Ю.К. Терапиано в книге «Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Эссе, воспоминания, статьи» отмечает многогранность и сложность концепций Мережковского, выстроенных на основе огромного количества историко-религиозных данных, зыбкость его прозрений, опирающихся на вспышки личной интуиции, а не на объективно доказуемые положения, и вместе с тем, несмотря на «гностицизм» и книжность, – простоту его веры: «Верую, Господи, помоги моему неверию!»² Терапиано видит в писателе христианского мыслителя, главная тема которого – «тайна судьбы человеческой души, точнее, не одной «души», а «духо-плоти», и мучительная надежда на возможность преображения»³. Мережковский отталкивается от нехристианских представлений о человеке и утверждает христианскую концепцию о совокупности и целостности духа, души и тела (духо-плоть). Писатель находится в разладе с древними учениями о человеке, исключая пророчества о пришествии Сына, и устремлен из прошлого через настоящее в будущее. Не принимая идею материалистической эволюции, он стремится к революции духовной. «В понимании Мережковского, Христос, освятив плоть... сделал возможным

¹ Лосский Н.О. История русской философии. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 396.

² Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Эссе, воспоминания, статьи // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 437.

³ Там же.

немедленное приближение конца истории... и раскрытие нового эона – преображения мира, но люди... не поняли Его и не пошли за Ним, отдалив... на неопределенное время возможность наступления Конца»¹. Мережковский в Бога верил всегда, но рассудочные размышления о Христе заменили чудесную веру, основанную на прозрении и чувстве, что обусловило напряженность и внутреннюю неразрешенность его концепций. Терапиано высоко оценивает критические труды Мережковского дореволюционного периода о русской литературе, называя их «ценнейшими книгами». Глубокое расхождение между эпохой писателя и современностью, нападки на его философию Терапиано связывает с упадком культурного уровня современности, по сравнению с уровнем дореволюционной России. «Ответственность зачастую падает на слушателей, на читателей, уже не способных мыслить на том уровне, на каком мыслил (даже в эмиграции) Мережковский»². Трилогию «Христос и Антихрист» критик называет лучшим из всего, созданного писателем в области исторического романа. Метафизика поднимает ее над уровнем обыкновенных исторических романов. «Его последние произведения написаны менее вдохновенно, в них нет того метафизического воздуха, конфликта тезы и антитезы, Христа и Антихриста...»³ Мережковский верно почувствовал «пророчески страшную сущность грядущей русской революции и ее мировое значение». Критик оправдывает его политические увлечения, порицаемые эмигрантским миром, объясняя их не склонностью Мережковского безгранично восторгаться диктаторами, а стремлением писателя стать предтечей и главным идеологом грядущего Царства Духа.

Пример объективного постижения скрытых смыслов эмигрантского творчества писателя предлагает И.С. Лукаш в статье «Мережковский». Мережковский для Лукаша – не живописец, а мыслитель, принявший на себя обет богоизбрания. Он не живописует землю и человека, а мыслит о них, всегда оставаясь наблюдателем и осмысливателем бытия. Мережковский создал свой мир, не такой, какой он есть на самом деле, но такой, каким он его желает видеть, «и этим

¹ Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Эссе, воспоминания, статьи // Д.С. Мережковский: Pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 439.

² Там же. – С. 440.

³ Там же. – С. 443.

своим миром заклинает наши души»¹. Писатель строит космогоническую схему, отыскивает магическую формулу, подтверждая ее историческими примерами, рассыпанными по страницам своих произведений. В напряженном осмысливании бытия, в одержимости заклинания заключена главная сила и магия Мережковского.

Подводя итог критическим высказываниям эмиграции о позднем творчестве Мережковского, необходимо отметить некоторые устойчивые тенденции, закрепившиеся в сознании всего дальнейшего мережковсковедения, сформировавшиеся под влиянием мнений эмигрантской критики.

1. Предпочтение дореволюционного творчества Мережковского позднему, вплоть до полного отрицания значительности в художественном и философском смысле эмигрантских сочинений писателя.

2. Автоматическое приравнивание философской концепции писателя, окончательно сформировавшейся в эмиграции, к его дореволюционным философским идеям, развивавшимся под знаком влияния Ницше, Розанова и Вл. Соловьёва. (Идеи Флоровского, Зеньковского.)

3. Особое внимание к философии пола и вопросу «плоти», андрогинному идеалу у Мережковского, стремление сделать половой вопрос центральным и основным в философской концепции писателя, отрицая антропологический аспект творчества Мережковского, его внимание к человеку, вопросам свободы воли и достоинства отдельного индивида. (Наследие русских философов: Бердяева, Лосского.) Утверждение о принижении или игнорировании моральной стороны христианства. (Мнение Г. Адамовича.)

4. Стремление рассматривать эмигрантское творчество Мережковского как продолжение символистских традиций начала века, мифтворчество. (Идеи Н. Бахтина, М. Слонима, В. Ильина.)

¹Лукаш И.С. Со старинной полки. – Париж; М.: YMCA-Press, 1995. – С. 327.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

В.П. Даркевич

СЕРЕБРЯНЫЙ СЛОН НА СОСЬВЕ*

Зимой 1936 г. этнограф и археолог В.Н. Чернецов посетил в верховьях Северной Сосьвы культовое место мансийского рода Тасмановых. В передней части священного лабаза он увидел «охранителя порога» и тотема рода: большую серебряную статуэтку слона. Необычного идола окружали многочисленные платки, на бивнях висели металлические кольца. Как будто в реальность воплотилось насмешливое замечание В.Ф. Зуева (участника знаменитой экспедиции П.С. Палласа), который в 1771–1772 гг. совершил путешествие к устью Оби. Осуждая поклонение бесчисленным «шайтанам», он писал: «Но есть ли б в их стране слоны водились, то б они всех их за богов почитали».

Почему в одном из селений Березовского края серебряное блюдо, обычно хранимое в специальном ящике, при жертвоприношениях выносили и подвешивали вертикально? Чем объяснить, что даже сын мог увидеть подобную святыню только после смерти отца?

Разгадку особой значимости «восточного серебра» на урало-приобском Севере объясняется верованиями местных племен. Металлические зеркала и блюда – непременная принадлежность космических культов, связанных с представлениями о мировом древе и чудесном орле. Манси поклонялись висевшим на дереве блюдам с скобленными поддонами – символам «нemerкнувших светил»: солнца и луны.

* Даркевич В.П. Серебряный слон на Сосьве // Даркевич В.П. Аргонавты Средневековья. – М.: Издательский дом КДУ, 2005. – С. 34–36.

«Чистый, светлый металл» (как называли манси серебро), постепенно накапливаемый на культовых местах, посвящали некоторым родовым духам. Только из металлической посуды разрешали есть мясо жертвенных животных. Ее хранили в тайном месте, не употребляя для других целей. Особенно чтили обские угры духа-хозяина – Мирсусне-хума. Этот «за народом смотрящий человек» на белом крылатом коне, верили они, обезжает мир. Конь может спуститься на землю лишь ступив на серебряные блюда. При вызове божественного всадника шаманы ставили у задней стены юрты четыре металлические тарелки. Непонятные сюжеты на привозных сосудах переосмысливали в духе местной мифологии: на одном из них усмотрели скору царя вод с духом грома, который пришел однажды на Обь из какой-то далекой южной страны.

На многих серебряных блюдах из Прикамья и Западной Сибири в IX–X вв. прочертили ножом рисунки: антропоморфные фигуры с саблями и в рогатых коронах движутся в священном танце, их окружают лоси, рыбы, птицы. Перед нами камлания шаманов – посредников между людьми и их духами-покровителями. Еще в XIX в подобные «идольские празднества» сохранялись у хантов Березовского края. От действий шаманов зависел успех в охоте, рыбной ловле и других промыслах. Их изображения на блюдах, которые жертвовали «хозяевам тайги», были призваны заманивать зверя в ловушку или под удар охотника.

В сокровенных местах отдаленных лесов прятались капища, посвященные добрым или злым шайтанам. Ханты приносили идолам лучшие меха, стрелы, не раз убивавшие зверя, серебряные деньги, тарелки и блюда, «на сей предмет сделанные, с изображением на них шайтанчиков, птиц и зверей». Когда при Петре I к хантам проникли христианские миссионеры, в одном святилище еще стоял идол Ортик с серебряным лицом. Помощником Ортика выступал Мастер (или Мастерко) – вестник воли высших духов и божество здоровья. Его изображали в виде туго набитого большого мешка, к которому привязывали серебряную тарелку – «личину» кумира. По свидетельству К.Д. Носилова, посетившего манси в конце XIX в., в капище покровителя охоты Чохрыньйока хранились чашечки, полные монет.

«Я схватил одну и стал ее рассматривать, – рассказывал Носилов. – Она была тонкой не русской работы, на дне ее были изображены драконы, какие-то чудовищные птицы и звери, что-то знакомое по Египту и Персии.

Я спросил старика Сопра, что это, и он не колеблясь сказал мне, что это старинные чашечки из чистого серебра, которые еще от их дедов остались женщинам, как старинное, дорогое наследство».

«Чистый, светлый металл» на потаенных капищах идолопоклонников издавна привлекал чужеземных искателей добычи – от викингов до русских промышленников XVII–XIX вв. Не стращась ни стражи, ни гнева туземных божеств, они обирали «идолов, по лесам расставленных», унося жертвенные меха и драгоценную утварь. Вот что рассказывает одна из скандинавских саг (в сборниках XIII в.) о походе братьев Карли, Гюнстейна и Торира Собаки в Биармию:

«...пришли они на место, на большом пространстве свободное от деревьев, где была высокая деревянная ограда с запертой дверью; эту ограду охраняли каждую ночь шесть сторожей из местных жителей... Торир сказал “На этом дворе есть курган, насыпанный из золота и серебра, смешанных с землей; к нему пусть отправляются наши; на дворе стоит бог биармов, который называется Иомаль; пусть никто не осмеливается его ограбить”. Затем, подойдя к кургану, собрали сколь можно больше денег, сложив их в свое платье...» Потом Торир велел им уходить, отдав такое приказание: «Вы, братья Карли и Гюнстейн, идите вперед, а я пойду самым последним (и буду защищать отряд)»; после этих слов все отправились к воротам. Торир вернулся к Иомалю и похитил серебряную чашу, наполненную серебряными монетами, стоявшую у него на коленях.

Биармия скандинавских источников, куда плавали норманны, лежала где-то в пределах обширной зоны от побережья Белого моря до приполярного Урала. Капища, сходные с биармийским, здесь не были редкостью. Обилие находок блод (иногда с отверстиями для подвешивания) на небольшой площади указывает на места святилищ, стертых с лица земли. Они располагались или вблизи жилых поселков, или в таежной глухи.

С. Г.

A.A. Маслов

РЯДОМ С АЛТАРЕМ ПРЕДКОВ*

В Китае центром общения с духами является алтарь предков, который представляет собой космический канал связи не только собственно с предками, но и с миром духов вообще. Он имеет свою «архитектуру», соответствующую канонической архитектуре храма, но не столько по типу «постройки», сколько по конструированию космоса вокруг человека, находящегося у алтаря.

Естественно, алтарь предков с табличками и фруктами на нем есть в каждом доме, обычно он располагается в его западной части, что символизирует Западный рай и западные земли, где обитает Нерожденная праматерь (*Уиэн лаому*) или богиня Сиванму, правительница Западного рая. Примечательно, что многие современные китайцы уже не могут в точности сказать, почему алтарь должен располагаться в западной части дома, однако очень точно соблюдают эту локализацию. Традиция, связанная с мистикой Запада и загадочной Сиванму, очень точно, хотя нередко и рефлекторно воспроизводится современными китайцами во многих деревнях, а точность соблюдения месторасположения, как известно, есть одна из важнейших особенностей оккультных ритуалов: выполняяющий их может не понимать сути происходящего, но обязан в точности повторять слова, движения и локализацию – и тогда духи примут его.

Обычно пышные ритуалы перед алтарем предков выполняются практически всю первую половину месяца по лунному календарю, а также при любой необходимости получить помощь – во время моле-

* Маслов А.А. Рядом с алтарем предков // Маслов А.А. Китай. Укрощение драконов: Духовые поиски и сакральный экстаз. – М.: Алетейя: Культурный центр «Новый Акрополь», 2006. – С. 325–329.

ний об урожае, прекращении засухи, излечении болезней и т.д. Наиболее зажиточные семьи имеют возможность поставить небольшой крытый алтарь, каменный или деревянный, на западной стене которого прикрепляются таблички с именами предков, представляющие мими-убежища, где живет часть их души. Способность обращать в собственного предка любого, кто способен защитить тебя, приводит порою к интересным парадоксам. Практически во всех алтарях есть изображения Конфуция, Гуань-юя – некогда реально жившего генерала, бога очага и богатства Цайшэня, а сегодня, например, Мао Цзэдуна и Дэн Сяопина, ставших сакрализованными защитниками и отцами китайского народа. Алтарь существует в каждой семье – он может быть вынесен в отдельную постройку или, что бывает значительно чаще, располагаться непосредственно внутри дома. Далеко не всегда таблички с именами всех предков вплоть до четвертого колена ставятся на алтарь – это делается лишь в периоды праздников, но в левой части алтаря практически всегда можно обнаружить деревянную или мраморную табличку с именем предка. В самом центре помещают статую одного из наиболее почитаемых богов, обычно Гуань-ди или буддийскую богиню милосердия Авалокитешвару (*Гуаньинь*), однако воспринимаются они не только как изображения божества, но как прообраз самого раннего представителя клана, которому поклоняется семья. И, таким образом, существует символика идентификации некогда жившего реального первопредка с общепризнанным божеством. Общее божество обретает локальное воплощение. Примечательно, что даже такие общекитайские божества, как защитник Гуань-ди, милосердная Гуань-инь, бог богатства Цаошэнь или бог долголетия Шоусин, несмотря на свой универсалистский характер, все же воспринимаются как духи локальные, частные, непосредственно связанные с предком семьи или клана. Более того, им даже придаются черты конкретной персоны, обычно одного из предков. Особенно это распространено на юге Китая.

Духи предков постоянно нуждаются в кормлении – именно акт кормления устанавливает связь между нынешними и ушедшими поколениями. Если на алтаре стоят четыре таблички, то следует «накрыть стол» на восемь персон – соответственно числу предков по мужской и по женской линии. Если в семье недавно умер один из членов, для него ставят дополнительные приборы. Затем алтарь сервируют привычной для любого китайца пищей.

Обычно это мелко нарезанное мясо, засахаренные, сушеные и свежие фрукты, суп, сладкие пирожные или хлебцы, рис, чай, вино. Все это раскладывается по пиалам и ставится на алтарь. Все подготавливается как для настоящего обеда, кладутся палочки для еды слева от каждой пиалы, нередко ставятся и пустые тарелочки, в которые принято бросать остатки пищи. Духам предков преподносят в качестве даров в основном два компонента: вино и благовония. Вино и благовония помещаются на алтарь или ставятся внутрь кумирни предков и меняются два раза в день, утром и вечером. Считается, что за этот срок духи предков уже должны «израсходовать» эти запасы и их следует обновить. Одновременно «обновляется» и связь между духами предков и их земными потомками. Не случайно этот ритуал именуется термином *цзяо*, что в даосских культурах также связано с ритуалами обновления (например, Нового года).

В момент поднесения даров перед предками не только читают молитву, но и отчитываются о том, что их нынешние потомки делали в течение всего дня. Самым большим праздником поклонения предкам является весенний Цинмин. В этот момент кости усопших родственников чистятся после семи или десяти лет погребения. Могилы предков также посещают в середине осени на праздник Чуньюэй, причем для этого сегодня многим приходится ездить даже в другие провинции.

Ритуалы эти имеют одну характерную особенность: их составной частью является ритуальная трапеза, когда пища как бы разделяется с духами предков, причем так же как и в эпоху Чжоу, а возможно, и значительно раньше, в трапезе принимают участие только мужчины, а пищей является чаще всего свинина, что также было характерно для архаического «кормления духов». Общению с духами свойственна особая тонкость, суть которой – не в абсолютной строгости ритуальных норм, что было характерно для западной религиозной культуры, но в самой монотонности поддержания контакта с родственниками-предками, который не должен обрываться ни на минуту.

Форм ритуального общения великое множество, причем большинство из них, выйдя из глубокой древности, актуальны и по сей день. Китай бережно поддерживает не только чисто механическую традицию поклонения, но буквально находит в этом свой духовный стержень. Не имея концепции единого Бога, не обретя общей всекитайской религии или символа веры, китайцы очень точно уловили суть тех, кто может выступать реальными защитниками. Духи пред-

ков, *шэнъ*, в отличие от западной концепции Бога, никогда не бывают бесконечно далеко в Небесах, для установления контакта с ними не нужны посредники в виде священнослужителей, нет необходимости и в строгом соблюдении ритуала и богатых церквях. Все, с одной стороны, максимально приземленно и понятно каждому, с другой стороны, бесконечно мистифицировано – здесь каждый поклон или подношение означает моментальное соприкосновение с истоком своего рода и духом предка. *Шэнъ* не только близки и понятны, но и универсальны, выполняя функцию практически любого божества и замещая его.

C. Г.

Антон Нестеров, М. Волкова

КОЛЕСО ФОРТУНЫ*

Образованный дворянин XVI–XVII вв. жил в мире контрастов, где часто приходилось совершать стремительный переход от роскоши двора к грязи военного бивака, от комфортной жизни в поместье – к тяготам дороги с ее опасностями и неустроенностью, или к странствию по бушующему морю.

Благоприятное или неблагоприятное стеченье обстоятельств имело для человека раннего Нового времени особое значение: карьера, личное благо зависели от прихоти патрона, монарха, подверженных капризной смене настроений. Переменчивость и неустойчивость любой жизненной ситуации ощущалась остро. Это накладывало свой отпечаток на манеру поведения людей той поры.

Обостренный интерес к случаю, удаче отчасти был вызван социальными переменами, характерными для Нового времени. Средневековое общество, с его строгими структурами и иерархиями, фактически закрепляло социальный статус человека. С момента рождения возможны были передвижения внутри своей страты – сын мелкого ремесленника мог стать старшиной цеха, но переходы из страты в страту происходили весьма редко. Новое время в корне изменило этот порядок. Так, Томас Мор, сын лондонского адвоката, пусть даже весьма успешного, но – живущего с судебных гонораров, возводится в рыцарское достоинство, становится спикером Палаты общин, а затем – лорд-канцлером и доверенным лицом Генриха VIII; дед всесильного Уильяма Сесила, барона Бёрли, занимавшего в цар-

* Нестеров А., Волкова М. Колесо Фортуны // Нестеров А. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – С. 1–36.

ствование Елизаветы I должности госсекретаря и лорда-казначея, начинал при дворе Генриха VIII простым гвардейцем, а до того, как утверждали злые языки, содержал гостиницу в Стэмфорде.

На заре Нового времени подобные перемены ощущалась болезненно и остро. Такие авторы, как Макиавелли, говорили о ней не без горечи: «Люди с их разумением ничего не определяют и даже ничему не могут противостоять; отсюда делается вывод, что незачем утруждать себя заботами, а лучше примириться со своим жребием. Особен-но многие уверовали в это за последние годы, когда на наших глазах происходят перемены столь внезапные, что всякое человеческое предвидение оказывается перед ними бессильно».

Культура нуждалась в некой парадигме для объяснения и артикуляции всех этих явлений, и она прибегла к оживлению восходящих еще к Античности представлений о богине Фортуне, своеуправляемой людскими судьбами.

На формирование ее образа повлияли и Цицерон, писавший о Фортуне в трактате «Об обязанностях», и Плиний, посвятивший ей несколько пассажей в «Естественной истории», и Публилий Сир, умевший давать чеканные формулировки, вроде «Фортuna многое дает в пользование, ничего – в собственность»; «Когда Fortuna нас ласкает, она хочет нас соблазнить»; но главную роль сыграло «Утешение философией» Боэция. На протяжении всех Средних веков и раннего Нового времени без знания Боэция, которого обсуждали, комментировали, вновь и вновь переводили на европейские языки, человека не считали образованным. Достаточно сказать, что еще Альфред Великий перевел (вернее, переложил) «Утешение...» на староанглийский, а позже переложениями / переводами Боэция занимались и Чосер, и Томас Мор, и королева Елизавета I.

До Боэция античные авторы описывали Фортуну как некую безличную силу, действующую в мироздании, чуть позже Отцы Церкви, борясь с языческими суевериями, доказывали, что сила эта не обладает самостоятельной сущностью, Лактанций писал: «Fortuna сама по себе ничего не представляет, и не следует считать, будто она обладает неким чувством, поскольку Fortuna – это неожиданный и внезапный исход случайных событий»; Августин подчеркивал: «Бог, Виновник и Податель счастья, – поскольку один есть истинный Бог, – сам раздает земные царства и добрым, и злым. И делает Он это не без разбора и как бы случайно (ибо Он – Бог, а не Fortuna), но сообразно с порядком вещей и времен, – порядком для нас сокровенным, а Ему вполне

известным. Этому порядку Он не подчинен, однако же, рабски, а царствует над ним, как Владыка, и располагает им, как Правитель». Боэций предложил иное решение, которое примирило христианство и античные представления о богине удачи. В «Утешении философией» он описал ее не как первопричину явлений, а как исполнительницу Божией воли. Согласно Боэцию, Фортуне отдана власть в подлунном царстве, но при этом она – всего лишь одно из орудий Творца: «Бог в своем провидении располагает единственным и непреложным образом того, что должно свершиться. Судьба же предписываемое провидением направляет относительно времени и места. И не важно, ткет ли она свою нить с помощью духов, близких к божественному провидению, или с помощью [мировой] души, или послушной ей природы посредством движения небесных светил, или силой ангелов, или хитростью различных демонов, с помощью чего-то одного из этого или же посредством всего этого вместе взятого, очевидно, что провидение есть простой и неизменный образ всего того, что предопределено к воплощению, судьба же представляет собой беспрестанно меняющееся сплетение и временной порядок того, что Бог в своей простоте располагает к возникновению».

Боэций наделил Фортуну запоминающимся образом, предопределившим и средневековую, и ренессансную ее иконографию. В римских культурах атрибутами Фортуны были плоды, рог изобилия (изначально она выступала как покровительница земледельцев, оберегающая от таких случайностей, как град или засуха, и одним из ее имен было *Fortuna Stabilis*), позже – весло или руль, указывающие на ее роль *Fortuna Guberna* – Кормчей судьбы, ее правительницы. У Боэция Фортуна предстала как женщина, врачающая колесо судьбы. Этот образ позволял выразить участие богини в жизни каждого человека, его зависимость от капризов и перепадов настроения этой дамы. В «Утешении философией» Фортуна говорит о себе: «Мы движем колесо в стремительном вращении и радуемся, когда павшее до предела возносится, а вознесенное наверх – поворгается в прах. Поднимись, если угодно, но при таком условии, что ты не сочтешь несправедливым падение, когда того потребует порядок моей игры...»

Трактат Боэция был весьма востребован и в Средние века, и в начале Нового времени: он ходил во множестве рукописных копий, и сложилась своеобразная традиция иллюстрирования текста. Художников особенно привлекал сюжет обращения Фортуны к Боэцию. Вокруг него сложилась особая композиция миниатюр: в левой части

изображался автор, утешаемый и наставляемый девой Философией, а в правой – Фортуна с ее колесом. (Рисунок из рукописи (MS 42) «Утешения философией», датируемой 1460–1470 гг., которая хранится в музее Гетти.)

Желая подчеркнуть двойственный, благой и недобрый характер Фортуны, ее порой изображали двуликой – такой она предстает на миниатюре в манускрипте XV в. (MS Français 809) из Национальной французской библиотеки.

После Бозация образ Фортуны был довольно быстро абсорбирован христианской картиной мира, породив множество изображений и на миниатюрах, и гравюрах, и напольных мозаиках, и стенных росписях, и порталах соборов.

Представления о Фортуне, вращающей колесо Жизни, были допущены в христианское богословие. Так, миниатюра с изображением этой капризной богини идет второй по счету в так называемой «Холкамской библии» XIV в. – весьма своеобразном своде, разворачивающем библейское повествование от Сотворения мира до Пятидесятницы в картинках с комментирующими их текстами из Писания, или рифмованными пояснениями.

В средневековой иконографии Фортуна традиционно изображалась с колесом, по четырем сторонам от которого располагались человеческие фигуры; рядом с ними часто помещались надписи: *regnabo* (буду царствовать), *regno* (царствую) *regnavi* (царствовал) и *sum sine regno* (без царства) – как, например, на миниатюре из баварского Codex Buranus XIII в., – того самого, чьи тексты послужили Карлу Орфу основой для канаты «*Carmina Burana*».

Позднее Возрождение, с его особым вкусом к созданию концептов и сопряжению идей, увидело соответствие между четырьмя спицами или четырьмя человеческими фигурками на ободе Колеса Фортуны и четверицей Первоэлементов – землей, водой, воздухом и огнем. Аналогия эта подразумевала: Фортуне дарована власть лишь в дальнем мире, образованном четырьмя Аристотелевыми стихиями. В Национальной французской библиотеке хранится альбом набросков для ковров и шпалер, где на одном из рисунков представлена Фортуна с дарами.

Стоит она на мельничном жернове, положенном на обрывистом морском берегу – последнее подчеркивает ее связь с римской *Fortuna Guberans*, направляющей плавание по житейскому морю. Жернов этот (для наглядности, чтобы не возникло ошибок в отождествлении этой

детали, на заднем плане, в правом верхнем углу видно ветряную мельницу, стоящую на холме) напоминает о том, что Фортуна «перемалывает» судьбы. В Средневековье пользовалась популярностью латинская сентенция: «О, боже, сколь внезапно Фортуна, вращаясь, все перемалывает стремительным колесом». «Мельничная» ипостась Фортуны обыграна Сервантесом в «Дон Кихоте» в знаменитой битве странствующего идальго с ветряной мельницей, ведь весь его поход – это обреченное на поражение противоборство с судьбой. На наброске к шпалере глаза Фортуны закрыты повязкой. Слева на ней длинное ниспадающее платье с широкими рукавами, а справа – шутовское трико, разделенное посередине.

В начале XVII в. фламандский художник Луи Финсон написал «Аллегорию первоэлементов», пребывающих в вечном борении и перетекании друг в друга: «смерть воды – земли рождение, смерть воды – воздуха рождение, смерть воздуха – огня рождение, и наоборот». Художник изобразил четыре тела – два женских: девушка и старуха, и два мужских: юноша и старец – они сплелись в кольцо, и кольцо это вращает некая внешняя сила, своего рода космический вихрь бытия. Перед зрителем Колесо Фортуны, но – антропоподобное и напрямую соотнесенное с четырьмя стихиями. Постепенно образ Колеса Фортуны начинал все больше и больше восприниматься как универсальная метафора круговорота всего сущего, обрастаю дополнительными ассоциациями. В XV в. появляются изображения Колеса Жизни, вращение которого иллюстрирует становление человека, от рождения до могилы.

C. Г.

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Н.Н. Непомнящий, А.Ю. Низовский

ЗАГАДКА КАМПО-ДЕЛЬ-СЬЕЛО*

Во все времена люди считали, что у Земли есть спутник – Луна. И только недавно появились свидетельства тому, что Луна не единственный природный сателлит нашей планеты. В мифах древности можно найти информацию о падении на Землю некоего космического тела. Некоторые исследователи видят в этом событии разгадку тайны легендарной Атлантиды.

На севере Аргентины расположен район Кампо-дель-Сьело – «Небесное поле». Это название напоминает о древней индейской легенде, которая рассказывает о том, как на этом самом месте упал с неба загадочный огненный шар. Старые хроники утверждают, что испанские конкистадоры нашли на Кампо-дель-Сьело громадный кусок железа, который использовали для изготовления мечей и копий.

В 1576 г. испанец Эрман Мексика де Мираваль среди болотистых низин Гран-Чако, в пятистах милях к северу от Санта-Фе, наткнулся на большую железную глыбу. Предприимчивый испанец еще четырежды наведывался к глыбе за железом и отбивал от нее небольшие фрагменты для различных нужд. Пятыю и последнюю экспедицию к железной глыбе организовал дон Рубин де Селис в 1783 г. Он оценил массу объекта приблизительно в 15 тонн. Подробного описания этой странной глыбы не сохранилось, больше ее никто не видел, хотя попытки отыскать ее предпринимались неоднократно, и до сих пор мечта отыскать таинственный объект будоражит воображение искателей приключений.

* Непомнящий Н.Н., Низовский А.Ю. Загадка Кампо-дель-Сьело // Непомнящий Н.Н., Низовский А.Ю. 100 великих тайн. – Режим доступа: <http://flibusta.is/b/280381>

В 1803 г. в окрестностях Кампо-дель-Сьело был случайно обнаружен метеорит весом около тонны. Самый большой его фрагмент весом около 635 кг в 1813 г. доставили в Буэнос-Айрес, а позднее его приобрел англичанин сэр Вудбайн Дэриш и подарил Британскому музею. Эта глыба космического железа до сих пор покоятся на постаменте перед входом в музей. Часть его поверхности специально отшлифована, чтобы можно было видеть структуру металла с так называемыми «фигурами Видманштеттена», свидетельствующими о внеземном происхождении объекта. Остальные фрагменты метеорита утрачены.

В окрестностях Кампо-дель-Сьело до сих пор продолжают находить метеориты и странные железные фрагменты массой от нескольких килограммов до многих тонн. Самый большой весил 33,4 т. Он был найден в 1980 г. около местечка Ганседо. Американский исследователь метеоритов Роберт Хаг хотел приобрести этот фрагмент, чтобы вывезти его в США, но аргентинские власти воспротивились этому. На сегодняшний день этот метеорит считается вторым по величине среди всех обнаруженных на Земле метеоритов, после так называемого «метеорита Хоба», весящего около 60 тонн.

Множество метеоритов, найденных на сравнительно небольшой площади, свидетельствует о том, что несколько тысяч лет тому назад над Землей пролился целый «метеоритный дождь». Свидетельством тому, кроме находок самих железных тел, является большое количество кратеров в районе Кампо-дель-Сьело. «Метеоритное поле» имеет форму эллипса, вытянутого на 17 км вдоль и на 6 км поперек. Крупнейший кратер – Лагуна-Негра имеет диаметр 115 м, а глубину – более двух метров.

Легендами и находками Кампо-дель-Сьело в 1961 г. заинтересовался американский ученый из Колумбийского университета У. Кессиди. В результате предпринятых им исследований было обнаружено большое количество мелких металлических метеоритов, так называемых гексадеритов, состоящих практически из химически чистого железа. Ученый обратил внимание на странный факт: обычно при взрыве крупного метеорита в атмосфере его обломки падают на Землю, рассыпаясь эллипсом с максимальным поперечником около 1600 м., а на Кампо-дель-Сьело длина поперечника составляет 17 км!

Опубликованные предварительные выводы исследований Кессиди вызвали сенсацию. К нему немедленно явились сотни добровольных помощников. В результате их поисков новые фрагменты метео-

ритного железа были обнаружены даже на удалении 75 км от «Небесного поля».

Окончательный вывод, к которому пришла экспедиция Кессиди, был таким: огромный метеорит упал на Землю не с околосолнечной орбиты. До падения это небесное тело обращалось по эллиптической околоземной орбите, постепенно сближаясь с Землей. Значит, в течение долгого времени это тело являлось вторым естественным спутником Земли!

Согласно этой гипотезе, «Луна-2» постепенно сближалась с Землей под действием силы земного притяжения, пока не пересекла так называемую «границу Роше» и не распалась на части. Эти фрагменты еще какое-то время обращались на околоземной орбите, а затем вошли в атмосферу и по очереди начали падать на поверхность Земли. Усилиями Кессиди гексадериты были найдены даже на расстоянии около 1000 км к западу от Кампо-дель-Сьело, на территории Чили.

Когда же произошла эта космическая катастрофа? Обнаруженный на ее месте обугленный пень дерева – результат гигантского пожара, вызванного метеоритной бомбардировкой, – имеет возраст около 5800 лет.

Еще каких-то шесть-семь тысяч лет назад в ночном небе над Землей можно было видеть две Луны. Потом, вероятно, и случилась та самая катастрофа, о которой рассказывают легенды и мифы многих народов мира: «Звезды падали с небес, перечеркивая небосвод огненным шлейфом, земля рокотала, дрожала и трескалась, сотрясаемая толчками. Мир рушился». Последствиями этой катастрофы стали смещение земной оси на 30 градусов, тектонические сдвиги и, возможно, затопление крупных участков суши. И может быть, именно на равнине Кампо-дель-Сьело таится разгадка тайны Атлантиды?

С. Г.

Ольга Сизова

НЬЮ-ГРЕЙНДЖ. ПЕЩЕРА СОЛНЦА*

В самом сердце Ирландии, в графстве Мид (т.е. «Центр»), возвышается один из шести «волшебных холмов», Нью-Грейндж. В давние времена этот огромный курган из земли и камней в виде полусферы диаметром 85 м и высотой 11 м был весь покрыт землей и белой кварцевой галькой. К его входу вела 30-метровая каменная дорожка, обложенная стенами из того же кварца. При входе на дорожку и сейчас стоит огромный камень, украшенный тонкой резьбой, – его считают вершиной неолитического искусства. Курган был окружен кольцом менгиров высотой от 1,8 до 2,5 м. Стены Нью-Грейнджка, как и камень при входе и алтарный камень во внутренней комнате, украшены узорами из кругов и спиралей.

В XVIII в. английский исследователь Чарлз Валланси назвал Нью-Грейндж «пещерой Солнца» – на протяжении пяти тысячелетий и поныне здесь, в недрах кургана, в кромешной темноте рождается Свет. Лоно Земли-Матери принимает в себя свет Солнца-Отца. В самые короткие дни года, дни зимнего солнцестояния, с 19 по 23 декабря, на рассвете через небольшое входное отверстие солнечный луч проникает в курган. Он скользит по узкому подземному 12-метровому коридору, высота которого постепенно увеличивается с полутора до трех метров, и достигает внутренней комнаты, крипты в виде трилистника с нишами, где стоят высеченные из камня овальные чаши. Солнечные лучи всего на 14–21 минуту выхватывают из тьмы алтарный камень с тройной спиралью.

* Сизова О. Нью-Грейндж. Пещера Солнца // Тайны древних цивилизаций: Сб. статей. – Т. 2. – Режим доступа: <http://flibusta.is/b/372225/read>

Что же хранит в себе этот древнейший мегалит, построенный, судя по всему, ради нескольких минут в году? Для всех древних народов зимнее солнцестояние было священным временем битвы Солнца с тьмой, и от исхода сражения зависело, наступит ли новый год, новый цикл времени, или тьма поглотит мир. Может быть, и ритуалы, которые проводились в крипте Нью-Грейнджа, помогали Солнцу одержать победу, чтобы сила света стала расти, а ночь уступила место дню?.. И кто построил волшебный курган? На эти вопросы мы не найдем ответа.

Известно только, что мегалиты, как и все более поздние храмы древности, выполняли две основные задачи – связь с Небом и связь с Землей. И строились в особых местах проявления земного магнетизма, где естественным образом происходило слияние между земными потоками и силами космических излучений.

Сначала считали, что мегалиты Ирландии были возведены кельтами. Но ученые установили, что кельты только использовали их для проведения священных ритуалов. Однако друиды, похоже, знали, для чего был возведен этот древний храм. Кельтские легенды рассказывают, что в Нью-Грейндже живут феи и что каждый год на Самайн, в ночь на 1 ноября, «ночь без времени», когда один год уступает место другому и сходятся вместе прошлое и будущее, этот мир и мир иной, – феи выходят наружу. Как видим, легенды кельтов связаны не с зимним солнцестоянием, но именно на Самайн рождался новый год, новый цикл времени.

Нью-Грейндж был храмом Солнца. Как многие древние храмы, он имеет форму круга. Внутренние ниши, расположенные по сторонам подземного коридора, образуют крестообразную фигуру. А круг с вписанным крестом – это древний символ времен года, странствий солнца по четырем важным точкам – дням весеннего и осеннего равноденствий, зимнего и летнего солнцестояний.

Нью-Грейндж и еще два огромных холма Кноут и Доут, а также 37 небольших курганов, которые их окружают, входят в мегалитический комплекс Бру-на-Бойне. Он находится в долине реки Бойн, которая в этом месте делает петлю и окружает древнее святилище с трех сторон.

Как правило, мегалитические сооружения стоят вблизи воды (реки, родника, источника, иногда подземного), которая связывалась с рождением жизни, принципом зарождения.

Каирны – ансамбли дольменов, образующих галереи и камеры, покрытые сверху землей. Каирны похожи на приземистые пирамиды

и, так же как пирамиды, впечатляют своими размерами. Так, площадь основания каирна Барненез в Бретани (к сожалению, разрушенного) была примерно полтора гектара, а высота холма около 15 м! Каменные стены каирнов могут быть украшены орнаментами со спиральными, крестообразными и другими элементами. Много каирнов сохранилось в Бретани.

Круг – символ божественного, вечного, бесконечного. Ход же земной жизни выражается не кругом, а спиралью. Это древний знак текущего Времени, символ Перехода. Каждый виток спирали – конец одного цикла и в то же время начало следующего. По спирали растут раковины, вьющиеся растения, спирально закручены туманности. Спираль – символ развития, циклических ритмов жизни. Загадочная же тройная спираль – символ постоянного возрождения, жизни в Вечном, это прошлое, настоящее и будущее или рождение, жизнь, смерть и новое рождение. Душа человека так же проходит через циклы смерти и возрождения, поэтому во всех культурах были ритуалы, связанные с возрождением души или в мире ином, или в этом мире, но на новом, более высоком уровне сознания. Посвященных в древние мистерии называли дважды рожденными. А возрождаться душа может откликаясь, следя примеру самого верховного божества – Солнца, которое дает не только законы жизни, но делает возможной саму Жизнь на земле. Когда-то давно люди осознавали себя частью единого мира, видимого и невидимого, и им очень важно было жить в согласии, единстве с законами, ритмами и циклами Вселенной.

Есть у кельтов и легенды, которые рассказывают о том, как появились волшебные холмы, подобные Нью-Грейнджу. Было время, когда боги потерпели поражение от смертных и вынуждены были уйти из Ирландии. Однако не все захотели покинуть эту землю. И тогда бог Дагда, «Добрый бог», выделил каждому богу по волшебному холму, сейду. Эти насыпные курганы ведут в иной мир, связывают мир богов и людей. Для себя Дагда выбрал Нью-Грейндж. Однако потом им хитростью завладел сын Дагды Оэнгус, «Сын Молодости», бог любви и вечной молодости души. Жизнь развивается по спирали, а значит, никогда не возвращается на то же место. Нельзя войти в одну реку дважды – этому тоже учит нас Жизнь. Не оглядываться назад, не стоять на месте. Жить – значит постоянно двигаться вперед, а не ходить по кругу привычных однообразных забот, создающих иллюзию жизни и движения. Возрождаться – значит быть внутри единой Жизни вместе с импульсом новых начал, ритмами Солнца и Вселенной.

С. Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Вадим Розин

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАНОНОВ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЭЗОТЕРИЧЕСКИХ И РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ*

В искусствоведении зафиксировано, что при переходе к Возрождению меняется тематическое содержание художественного произведения: в центр все чаще ставится человек и реальная жизнь. Наиболее заметно это изменение на сюжетах с религиозным содержанием. Мадонна, Христос, святые изображаются не как аскетические условные фигуры, а как просто люди. У талантливых художников (таких, как Леонардо да Винчи, Филиппо Липпи, Рафаэль Санти) эти изображения отличаются чем-то неуловимым. Сохраняется условность поз и движений, но она не такая, как в средневековой живописи, прочитывается религиозная тематика и символы, но и они живут в рамках иной художественной реальности.

Безусловно, каждая религиозная эпоха формирует свое специфическое понимание Бога, святых, библейских событий, понимание, отвечающее мироощущению человека данной эпохи. Но художник должен показать обычному миру и человеку иной, горний мир, погрузить его в реальность, где происходили необычные, мистические события и деяния.

* Розин В. Трансформация художественных канонов под влиянием эзотерических и рационалистических идей в эпоху Возрождения // Розин В. Мышление и творчество. – М.: ПЕР СЭ, 2006. – С. 197–207.

Одни теоретики искусства эпохи Возрождения трактуют красоту и прекрасное как нечто бестелесное, невидимое глазом, постигаемое скорее мистически. Марсилио Фичино писал: «Блеск и красота лица божия в ангеле, душе или материальном мире должны быть названы всеобщей красотой, а всеобщее устремление к этой красоте должно быть названо любовью. Мы не сомневаемся, что эта красота повсюду бестелесна, ибо ни для кого нет сомнения, что в ангеле и душе нет ничего телесного, и в тела она также нетелесна...»

Леон Баттиста Альберти считал иначе: «Что же касается вещей, которые мы не можем видеть, никто не будет отрицать, что они никакого отношения к живописи не имеют. Живописец должен стараться изобразить только то, что видимо». Считалось, что красота бестелесна и химерична, это отблеск идеи, божественного сияния, идеал красоты. Подобную сущность можно схватить, вероятно, не глазом, а духовно, наблюдая не за природой, а постигая замыслы Бога. Леон-Баттиста Альберти предлагал изучать именно природу.

Хотя художники Возрождения чаще всего писали о «подражании» и «изображении», но понимали они свое творчество прежде всего как «творение». «Если живописец, — писал Леонардо, — пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то *в его власти породить их*, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские или смешные, то и над ними он *властелин и бог*» (курсив мой. — В. Р.). Итак, художник эпохи Возрождения ощущает себя Творцом. В предыдущих культурах (античной и средневековой) Творец — только Бог, все уже создано Богом, художник, создавая свои «произведения», только подражает Творцу. Иначе мыслит художник Возрождения. «Инженер и художник теперь, — отмечает П.П. Гайденко, — это не просто “техник”, каким он был в древности и в Средние века, это — Творец. В своей деятельности он не просто создает жизненные удобства — он, подобно божественному творцу, творит само бытие: красоту и уродство, смешное и жалкое, а по существу он мог бы сотворить даже светила... Художник подражает теперь не столько созданиям бога, что, конечно, тоже имеет место, — он подражает самому творчеству бога: в созданиях бога, т.е. природных вещах, он стремится теперь увидеть закон их построения».

Художники Возрождения размышляли: одно дело изображать (создавать, творить) то, что Бог уже создал — предметы, природу, даже человека, но как изобразить Бога, на какой образец ориентироваться? Может быть, на человека, «созданного по образу и подо-

бию»? Но ведь человек не может быть столь же совершенен, что и Бог, хотя и стремится к этому. Вероятно, над сходными проблемами много дней и часов ломал голову Леонардо, создавая «Тайную вечерю». Объясняя герцогу причину задержки своей работы, Леонардо, как утверждает Вазари, сказал, что «написать ему еще осталось... голову Христа, образец которой он не хочет искать на земле, и в то же время мысли его не так возвышенны, чтобы он мог своим воображением создать образ той красоты и небесной прелести, какая должна быть свойственна воплотившемуся божеству».

Художник Возрождения не ощущал себя простым человеком и в культурном отношении не был простым человеком. Он был тем, кого мы сегодня называем эзотериками, пишет В. Розин. Эзотерическая традиция в искусстве шла еще от Античности, от пифагорейских орденов. Пифагор учил, что есть три типа существ: бессмертные боги, смертные люди и существа, подобные ему, Пифагору. Цель жизни последних – уподобление Богу. Платон сформулировал идеи, которые по содержанию в наше время вполне можно отнести к эзотерическим. Цель человеческой жизни, по Платону, – достижение бессмертия и блаженства (т.е. божественного существования, бытия), но условием этого является творчество в широком смысле, прежде всего занятие философией. Но античные «техники» прочли Платона по-своему: для обретения бессмертия и блаженной жизни необходимо, считали они, создавать скульптуры богов, писать фрески и картины, строить прекрасные храмы и т.д. Одновременно «техники» выполняли своеобразную культурную миссию: «опускали мир богов на землю», давали возможность античному человеку почувствовать себя героем, окруженным богами. Античное искусство не только чему-то подражает, но и сохраняет свою архетипическую функцию – сводить человека с духами и богами. Для эзотерика идеалом эзотерической личности является он сам, поскольку именно он открывает путь, ведущий в подлинную реальность. Очевидно, поэтому Демиург Платона в «Тимее» как две капли воды похож на самого Платона, а Божество Аристотеля в «Метафизике» – на самого Аристотеля. Современные исследования эзотеризма показывают, что подлинная реальность эзотериков (а Бог для эзотериков выступает как одно из воплощений или состояний подлинной реальности) – это не что иное, как проекция вовне личности самого эзотерика. Этую реальность эзотерик и познает, открывает и одновременно порождает, творит.

Эзотерическое мироощущение эпохи Возрождения наиболее отчетливо сформулировал Джованни Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека». Это не только манифест итальянского гуманизма, но и манифест эстетический и эзотерический. Пико делла Мирандола утверждает, что человек стоит в центре мира, где в Средние века стоял Бог, человек должен уподобиться, если и не самому Творцу, то хотя бы херувимам (ангелам), чтобы стать столь же прекрасными и совершенными, как они. «Тогда, – читаем мы в “Речи о достоинстве человека”, – принял Бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центре мира, сказал: “...Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочитаешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные”. О, высшая щедрость Бога-отца! О высшее и восхитительное счастье человека, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, чем хочет!»

Если художник хочет уподобиться ангелам, он должен «очищаться», «наполняться светом», «достигать совершенства», и тогда, с точки зрения эзотерического мироощущения, именно его личность, наполненная светом, совершенная, выступает образцом высшего существа. Мысль Леонардо рано или поздно должна была дойти до идеи, что прообраз Христа нужно искать в зеркале. Христос (так же как и Мадонна) визуально должен быть похожим на самого Леонардо. Эзотерическая личность не просто открывает, описывает подлинную реальность, но и творит ее вполне в соответствии с божественными прерогативами. При этом она опирается на знание законов, знание устройства подлинной реальности. Отсюда ренессансная идея «естественному мага», который, с одной стороны, творит, создает чудеса, с другой – изучает природу и ее законы, используя эти знания в процессе творения. Согласно Пико делла Мирондоле, маг «вызывает на свет силы, как если бы из потаенных мест они сами распространялись и заполняли мир благодаря всем благости божией... он вызывает на свет чудеса, скрытые в укромных уголках мира, в недрах природы, в запасниках и тайниках бога, как если бы сама природа творила эти чудеса». Магия, вторит ему Дж. Бруно, «поскольку занимается сверхъестественными началами – божественна, а поскольку наблюдением природы, доискиваясь ее тайн, она – естественна, срединной и

математической называется». Интересно, что и философ в идеальном государстве Платона должен сначала изучить божественные законы, в соответствии с которыми demiург устроил Космос (кстати, сам Демиург делает то же самое, что и философ: считает, занимается геометрией, стремится к Благу), чтобы затем на основе этих законов создать идеальный порядок на земле.

Художники Возрождения творили и изображали божественный мир, сводя человека с событиями, отраженными в Старом и Новом Заветах. Они брали за образец природу и человека, но не обычных, а эзотерически и научно претворенных. Образцом человека (как прообраза Бога и святых) выступает сам художник-эзотерик, поэтому, например, Мадонны и святые у Леонардо похожи на него.

Образцом природы выступает, конечно, природа, но описанная в математике и механике. Художники создавали настоящую иллюзию видения иного мира – божественного, мистического. Населяющие горний мир «небожители» (Бог и святые) должны быть совершенными, излучать Свет, не иметь веса или просто летать, не восприниматься обычным глазом (в то же время их как-то нужно было видеть) и, наоборот, восприниматься мистически и космически. Проще всего в ренессансной живописи решались проблемы «светоизлучения»: по старинке, как в средневековом искусстве – с помощью изображения светящегося нимба или световых лучей мистического света, более тонко с помощью приемов парадоксального освещения. Например, в «Тайной вечере» реальный источник света находится за спиной Христа (свет идет из проема трех окон), но лица апостолов и самого Христа, расположенных спиной к проему, не затенены, а, напротив, озарены. Так лица могут быть освещены только в том случае, если их освещает лицо Христа, расположенного в центре композиции. Однако лучи света от Христа не идут, их роль выполняет освещение окон, под это освещение Леонардо искусно замаскировал мистическое сияние, излучаемое лицом Христа.

Изящное решение еще в конце Средневековья нашли художники, чтобы создать иллюзию космичности, несоизмеримости Бога (Мадонны, святых) и человека. Это наличие двух планов: переднего, где находится Бог, изображенный крупным планом, и заднего, находящегося как бы на пределе зрительных возможностей, почти на горизонте (на этом втором плане протекает обычная земная жизнь). Связь этих планов осуществляется и одновременно маскируется (ведь все-таки это переход из одного мира в другой) с помощью изображения про-

ема окна или изображения второго плана на фоне фигуры Бога. Леонардо помимо такого приема изобретает еще один, весьма тонкий. На его картинах и фресках земной пейзаж с помощью цветовой переклички (подобия) как бы перетекает на фигуру Бога и наоборот. В результате возникает иллюзия единства земной природы и Бога, понимания природы как и nobытия Бога.

Различные приемы используют художники Возрождения для создания иллюзии легкости и полетности, без которой Бог и святые выглядели бы неправдоподобно. Это и развеивающиеся как при полете одежды, и поднимающиеся вверх фигуры, и не напряженные руки, поддерживающие младенца-Христа или тело Христа, которого снимают с распятия...

Наиболее сильный прием, еще не отмеченный искусствоведами, – создание эффекта иного, мистического мира. Этот эффект впервые был изобретен античными скульптурами, художники Ренессанса его переоткрывают, причем в живописи. Эффект иного, мистического мира создается за счет художественных приемов, не позволяющих осуществить то, что можно назвать «визуальной сборкой».

Павел Флоренский, анализируя обратную и прямую перспективу, отметил, что, хотя наше видение целостно и символично, напротив, визуальное восприятие дискретно, мозаично, нецелостно. Но в обычных условиях восприятие одних локальных фрагментов действительности, событий и ситуаций поддерживает и укрепляет восприятие других.

Значение выразительных приемов и способов художественного выражения произведений эпохи Возрождения с религиозной тематикой можно понять, реконструируя два основных плана – эзотерическое мироощущение художников той эпохи и понимание ими того, что собой представляет художественное творчество. Художественные схемы и нарративы этих произведений вводят (погружают) зрителей в особую реальность – мир небожителей, понимаемый художниками эпохи Возрождения в эзотерическом ключе.

С. Г.

В.П. Даркевич

ПО СЛЕДАМ ДИОНИСА ИНДИЙСКОГО*

По Шелковому пути происходил взаимообмен не только товарами и посольскими дарами, но и духовными ценностями. Вдоль и перек «земного круга» кочевали идеи, мифы, обычаи.

Так, развитие связей по Шелковому пути способствовало проникновению в Китай буддийской религии. В первую очередь она стала распространяться среди знати, приобретавшей предметы роскоши. Первые буддийские общины появились в Лояне с главной колонией в Китае, где обосновались западные купцы. Многие буддийские миссионеры происходили из купеческих семей.

В 1932 г. на берегу Камы, неподалеку от села Афанасьево Кировской области, был выкопан клад. Вместе с другими среднеазиатскими серебряными сосудами VIII в. в нем обнаружили литую кружку с рельефными фигурами на позолоченном фоне. На тулове по сторонам пальметт¹ – изображения лежащих оленей и джейранов, типичных обитателей полупустынь и пустынь Средней Азии, Ирана, Закаспия. В кольцевом ободке поддона – мужская голова в профиль. Ручка кружки оформлена в виде лица лысого старца Силена с двумя головами слонов по сторонам.

Образ вечно хмельного, веселого и добродушного Силена говорит о стойкости античных традиций в раннесредневековом искусстве Ирана и Средней Азии. Силена почитали как покровителя источников и гения плодородия, способного прорицать будущее и обладающего знанием сокровенной природы вещей.

* Даркевич В.П. По следам Диониса Индийского // Даркевич В.П. Аргонавты Средневековья. – М.: Издательский дом КДУ, 2005. – С. 42–47.

¹ Пальметта – орнаментальный мотив в виде веерообразного листа. – Прим. авт.
138

В шестой эклоге «Буколик» Вергилия Силен развивает космогонические идеи эпикурейской философии:

Ты увидал бы тогда, как пляшут фавны и звери
В лад, непреклонные, как качают верхушками дубы.
Даже и Фебу не так веселятся
Парнаса утесы, Даже и Испар с Родопой не так дивятся Орфею.
Ибо запел он о том, как собраны в бездне глубокой
Были зародыши земель и тверди воздушной, и моря,
Жидкого также огня; как все из этих первейших
Произошло, и как сам стал юный мир разрастаться.

Культ воспитателя Диониса, участника его оргий, любителя музыки и пения, был популярен в Египетском царстве Птолемеев. Затем он распространился в Западном Средиземноморье, оказав влияние на римскую литературу и искусство. Позднеантичные металлические изделия с изображением Силенов знали в самых отдаленных уголках эллинистического мира на Востоке. Александрийский бронзовый светильник с маской этого божества найден в Сиаме. Медальон от греко-римского серебряного блюда с Силеном в венке из виноградных гроздей обнаружен при раскопках индийского города Таксилы в Пенджабе.

Согласно античному мифу, Силен принимал участие в походе Диониса, который победоносно прошел по Элладе, Сирии, Азии, вплоть до Индии, и через Фракию вернулся в Европу.

По пути Дионис учил людей виноделию и творил чудеса: то преобразился в козла, льва, пантеру, то заставлял бить из-под земли фонтаны вина, молока и меда. В шумном экстатическом шествии бога растительности участвовали женщины-вакханки, менады в венках из плюща, одетые в шкуры диких животных, с тирсами – жезлами, увитыми виноградными листьями, – в руках. Римляне полагали, что Дионис познакомил варварские народы с достижениями передовой культуры.

Триумф Диониса – покорителя Индии – излюбленная тема в искусстве императорского Рима. Триумфатор, в колеснице, запряженной слонами, пантерами или кентаврами, среди пляшущих сатиров и вакханок встречается на римских саркофагах и мозаиках, на коптских тканях IV–V вв.

Свое особое место в вакхическом кортеже занимал толстобрюхий хмельной Силен, сопровождающий бога вина. Иногда его изображали с ланью или слонами. По Лукиану, в индийском походе у Диониса было два помощника: Пан и «приземистый старик, несколько тучный, пузатый, курносый, с большими торчащими кверху ушами, с неверной походкой, опирающийся на дроковую трость и почти все время верхом на осле разъезжающий». Он «в плаще шафранного цвета и, по-видимому, как военачальник пользуется чрезвычайным доверием верховного вождя». Во время битвы с индийцами Силен командовал правым крылом войска. Во главе отдельных отрядов стояли сатиры. Этим сюжетом, видимо, навеяна композиция «Силен со слонами» на кружке из Афанасьева, в орнаменте которой органически сплавлены греко-римские и азиатские мотивы. Возможно, на ее дне представлен сам Дионис, которого в Бактрии и Индии изображали бородатым («индийский Дионис»).

О дионисийских культурах в Иране и Средней Азии в эпоху Греко-Бактрии, Великих Кушан и Парфии появляется все больше археологических данных. Но у земледельческих народов Азии эти культуры возникли задолго до походов Александра Македонского, распространявших греческий язык и культуру далеко на восток. Греческие божества слились со своими восточными двойниками, а не были искусственно привнесены извне. Триумфальное шествие Диониса от «пашен Лидии златой» до Бактрии и склонов Гиндукуша подготовили родственные локальные культуры. Представления о боге, который, уничтожая все дисциплинирующие ограничения, одновременно предстает носителем достижений цивилизации, издавна бытовали в Иране, Бактрии, Согде, Фергане, Хорезме. Здесь отмечали свой цикл дионисийских праздников, посвященных созреванию винограда и изготовлению вина.

В раннесредневековом искусстве Ирана и Средней Азии античные сюжеты возродились под влиянием оживления связей по Шелковому пути, когда купеческие рейсы отодвигали все дальше на восток пределы византийского «земного круга».

В сасанидской и среднеазиатской торевтике¹ вакхические мотивы – Вакх с пантерой, его победоносное шествие, Силен с винным мехом, танцы менад, виноградные лозы – получают развитие благодаря зна-

¹ Торевтика – искусство рельефной обработки художественных изделий из металла. – Прим. авт.

комству с так называемым византийским антиком. Это серебряные сосуды со сценами из античной мифологии – произведения ювелиров эпохи Юстиниана I и его преемников. Как и придворные стихотворцы, мастера по металлу ориентировались на академическое подражание древним образцам. Они отразили вкусы высшего общества Восточной Римской империи, которое считало себя наследником языческих цезарей Рима. Перевозимые по дорогам «шелковой дипломатии» (с 568 по 576 г. Среднюю Азию посетило семь византийских посольств) произведения торевтов Рума в короткий срок достигали Согда и Ферганы, оседая в сокровищницах местных владетелей. Недалеко от Кунгура на Урале найдено блюдо времени Юстиниана I со сценой посещения Венерой Анхиза – чье-то воспоминание о путешествии на Запад или просто дорогая вещь, купленная согдийским любителем редкостей. На блюде вырезана согдийская надпись с именем бухарского государя раннесредневекового государства Уструшана.

С. Г.

Жан Старобинский

СМЕХ ДЕМОКРИТА *

В «Послании Дамагету», которое приписывалось Гиппократу, описана встреча Демокрита с великим врачом.

Демокрит ищет одиночества; он без разбора смеется над «всякой вещью», и жители его родного города Абдеры считают, что он впал в безумие. Демокрит объясняет Гиппократу, что причиной его смеха над «всякой вещью» служит глупость и пороки тех, кто его окружает. При этом он доходит до прямой мизантропии: ненависть к людям продиктована законами космоса, который сам «полон недоброжелательством к человеку». Смех – единственная возможная реакция на вселенское нарушение меры. Безумен не философ, а абдериты.

Однако Аристотель (или его ученик Феофраст) считал, что «все исключительные мужи» меланхолики, и тогда Демокрит по определению меланхолик. Поэтому в Новое время он фигурирует и как мудрец, изрекающий горькие истины, и как страдалец, вдохновляемый и мучимый черной желчью.

Согласно античной традиции, сатира имеет двух совершенно несходных покровителей – плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита. Меланхолия того и другого дает сатирику достаточное оправдание для обличения и осмеяния. Сатирик может без оглядки изрекать самые обидные истины; оправданием ему служит роковой недостаток физической конституции.

Насколько вески слова сатирика? Учение о меланхолии позволяет расценивать их и как совершенную глупость, и как самую высокую

* Старобинский Ж. Смех Демокрита // Старобинский Ж. Чернила меланхолии / Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – С. 157–174. – (Интеллектуальная история.)

мудрость. Гипотетическая «черная желчь», одновременно темная и блестательная, способна и затемнять, и высвечивать: одним словом, повсюду, где встречается меланхолия, начинается раздвоение.

В «Послании Дамагету» предметом осмеяния был мир, поскольку обличитель видел себя не более чем статистом в великой комедии жизни. Теперь индивидуум обращает рефлектирующий взгляд на самого себя, а миру достается лишь рикошетом.

K.B. Душенко

Л.В. Чеснокова

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ИСКУССТВА ЭПОХИ БАРОККО*

Барокко – европейское искусство XVII–XVIII вв. Его центром была Италия, откуда это искусство распространилось в другие европейские страны. Слово «барокко» происходит от испанского *barroco* или от португальского *barroco*, что обозначало нестандартные жемчужины, которые ювелиры использовали в декоративных целях. До конца XIX в. оно использовалось в уничтожительном смысле как нечто гротескное, причудливое, чрезмерное и вычурное. Однако в XX в. в связи с отказом от классических идеалов барокко начинает оцениваться как сложный, продуманный сценарий, органически воплощенный в слове и образе.

Начало этого стиля лежит в трагической эпохе европейской истории: Реформации, вызвавшей конфликт между католиками и протестантами и последовавшей за этим Тридцатилетней войне, втянувшей в себя многие народы и принесшей бесчисленные разрушения и сломанные человеческие жизни. Эти исторические потрясения вызвали сомнения в ренессансном представлении о разумно устроенном мире и о человеке как рациональном существе, живущем в гармонии с Богом и природой. Гармония эпохи Ренессанса, основанная на античных идеалах и представлениях о совершенном человеке, художникам барокко казалась уже недостаточной для отображения всей сложности и многообразия человеческой жизни.

Постижение сущности стиля барокко связано, прежде всего, с исследованием мировосприятия человека этого времени, его балансиро-

* Чеснокова Л.В. Противоречивость искусства эпохи Барокко // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 1. – С. 121–126.

вания на грани бытия и небытия. Человек, с точки зрения Б. Паскаля, находится в это время в состоянии абсолютной неопределенности касательно своего места в мире и своей судьбы. Это кризисное мироощущение повлияло на особенности мышления той эпохи, заключающееся в антиномичности восприятия человеком самого себя и окружающего мира.

Мировоззрение барокко включает в себя мощные противоречия между действительностью и иллюзией, возвышенным и вульгарным, трагическим и комическим, роскошью и аскетизмом, властью и бессилием. Художник стремится не к прекрасному, а к экспрессии, странному, экстравагантному и причудливому, как к более правдивому, сильному и эмоциональному.

Для интерьеров барокко характерны показная роскошь, множество богато украшенных деталей, позолоты. Парковые сооружения наполнены мраморными статуями, каскадами фонтанов, деревьями и кустарниками, подстриженными в форме призм, пирамид, силуэтов животных. Костюм бесконечно далек от функциональности и простоты, он перегружен украшениями, его формы гипертрофируются до крайности.

Основой образа становится большой парик, получивший повсеместное распространение. Будучи крайне неудобным, неестественным и негигиеничным элементом костюма, парик господствует в моде в течение полутора веков. Парик – это наиболее «барочный» элемент барокко.

Туфли на каблуках, длинные жилеты, кружевные рукава и напудренные парики – все эти детали костюма служили для того, чтобы создать впечатление важности и достоинства. По этой же причине в эпоху барокко в моду входят полнота, медленные движения и беспстрастное выражение лица.

В архитектуре использовались «средства пафоса». Все делалось для того, чтобы произвести впечатление на зрителя и вызвать у него благоговение перед хозяином дворца.

В эту эпоху возникает атомистическая теория, согласно которой все происходящее в физическом мире объясняется движением мельчайших изолированных частиц. Соответственно государство образуется в результате добровольного объединения отдельных, изолированных друг от друга индивидов. И во главе общественного устройства находился совершенно изолированный по своему положению от своих подданных абсолютный монарх.

Цеха были тщательно детализированы и строжайшим образом изолированы друг от друга: кузнец не имел права делать гвозди, портной – шить меховые изделия и т.д. Иерархия сословий жестко соблюдалась, простонародье и дворянство не имели точек соприкосновения.

Дисциплиной, которая в то время поднимается до ранга науки, становится механика. Эта эпоха стремилась распространить на жизнь механистический принцип как всеобщий порядок вещей. Но за кажущейся ясностью и определенностью барокко скрывается нечто невыразимое. В культуре того времени живет подспудное стремление к мистическому. Человеческая душа – часовой механизм, однако управляемый иррациональными побуждениями, человеческий облик, предстающий на полотне живо, как никогда, «окружен таинственным сиянием, делающим его непостижимым и многозначным» (с. 124). Наиболее полно мировоззрение барокко отразилось в учении Лейбница, согласно которому не может быть ничего лишнего в мире, который был создан милосердным и справедливым Богом. Мир постепенно совершенствуется и развивается от низшего к высшему и является «лучшим из миров». Зло как некое несовершенство присутствует в нем. Однако даже если что-то и кажется нам несовершенным и несправедливым, оно занимает свое собственное место в общей и прекрасной картине мироздания и потому необходимо (с. 124).

Эта эпоха не стремится скрыть от зрителей неприглядные стороны бытия: так, в искусстве того времени часто присутствуют приводящие в замешательство сюжеты. Изображение чрезмерной материальной роскоши составляет контраст с серьезной глубокой верой, ничем не ограниченные земные удовольствия соседствуют с осознанием неизбежной смерти. Мировоззрение барокко включает в себя не только пышность, но и скепсис, пессимистическое мировосприятие, ощущение трагичности бытия.

Популярными становятся аллегорические натюрморты в стиле «ванитас», призванные напомнить о кратковременности человеческой жизни, тщетности всех ее благ и достижений. Они обычно включали в себя изображения черепа как символа бренности жизни, гаснущей свечи, гнилых фруктов, увяддающих цветов – символа старения, угасания. Игровые карты, кости напоминали о непредсказуемости рока; механические или песочные часы были символом неумолимого времени и быстротечности человеческой жизни; монеты, шкатулки с

драгоценностями обозначали земное богатство; оружие, скипетр и держава являли собой символы власти и господства.

Характерным явлением для этой эпохи выступает анатомический театр – театрализованное вскрытие человеческого тела врачами в парадных костюмах, воплотившее в себе идею «смерти-зрелища».

Осознание быстротечности времени и тщетности всего земного, как это ни парадоксально, вели к необычному жизнелюбию человека барокко. Эта двойственность стала основной темой литературы барокко: «авторы звали людей срывать цветы удовольствий, пока вокруг бушует лето; любить и наслаждаться многоцветным маскарадом жизни. Знание, что жизнь окончится как сон, открывало ее истинный смысл и цену для тех, кому улыбалась удача» (с. 125).

T.A. Фетисова

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

А.Ю. Демшина

МОДА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ*

Культура XX в. развивалась настолько быстро, что на протяжении жизни одного человека происходили такие значительные изменения, какие раньше не происходили за века. Современная мода – это и искусство, и бизнес, и индустрия. Моду даже называют одним из способов социального манипулирования. Говоря о развитии костюма XX в., нельзя опираться только на систему религиозных верований, художественных стилей, предпочтений аристократии, как это было в предыдущие эпохи. На первый план выходят такие категории стратификации костюма, как массовое / элитарное, социальное значение одежды, формирование новых образов женственности и мужественности, отвечающих не только идеалам времени, но и ценностям конкретных субкультур, развитие моды как культурного феномена. Процессы глобализации культуры привели и к формированию мировой моды. Развитие текстильной промышленности – к появлению новых материалов, технологий в конструировании и презентации феноменов моды.

Для понимания моды как культурно-исторического феномена необходимо четко разграничить понятия «мода», «костюм», «одежда». Одежда – конкретная форма изделия. Костюм – система определенным способом подобранных предметов одежды, обусловленная конкретной целью. Мода (фр. Mode; лат. modus) – «мера, способ, правило, господство в данное время тех или иных внешних форм в предме-

* Демшина А.Ю. Мода как феномен культуры // Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI в. – СПб.: Астерион, 2009. – С. 11–21.

так быта, главным образом в одежде». Сегодня в дискурсе параллельно употребляются такие термины, как fashion, vogue, fad (причуда), fancy (склонность), crazy (мания). Мода – отражение духовных идеалов социальной группы в конкретных объектах, выражающих определенные ценности.

В отличие от обычаев (неписанных законов, обозначающих нормативный аспект поведения и внешнего вида человека) мода – это то, чему хотят следовать (социально-ценностный аспект). Если одежда – это средство, костюм – способ презентации определенного образа, то мода – правила создания этого образа.

Исторически мода возникает гораздо позднее, чем одежда и костюм. Можно говорить, что мода появляется только в период позднего Средневековья; не случайно в истории костюма существует такое понятие, как «бургундские моды». Еще одно важное замечание: до XIX в. мода распространялась только на очень небольшую группу людей – правители, аристократы, придворные (по разным источникам, около 5–10% населения Европы); костюм остальных людей носил традиционный характер и веками менялся мало. Основной принцип такого костюма – принцип соответствия, по костюму можно было точно определить не только социальное и семейное положение, но и профессию, место жительства человека. Мода сначала существует только для узкого круга, но постепенно, кроме принципа подбора одежды «кто я есть», актуальным становится принцип «кем я хочу казаться, так я и одеваюсь». Так, еще в XVII в. провинциальные альфонсы, взяв на прокат на последние деньги модное платье, очаровывали городских барышень.

Важные черты моды: демонстративность (moda не существует без зрителя), социокультурная обусловленность (модный костюм служит и способом авторепрезентации, и средством идентификации своих и чужих), изменчивость. У. Шекспир в комедии «Много шума из ничего» писал: «Фасон изнашивает платье быстрее, чем человек». Другое важное качество моды – это современность. Мода актуальна только «здесь и сейчас». Часто говорится об игровом характере моды. Моде присущи такие черты игры, как состязательность – желание быть самым модным; подражание – через копирование модных образов; притворство – желание не «быть, а казаться»; добровольность; наличие игровых площадок (кафе, улицы, клубы).

Г.Дж. Блюмер насчитывает семь функций моды: 1) мода как безобидная игра фантазии и каприза людей; 2) мода как возможность

избежать тирании обычаев; 3) мода как форма санкционированного риска, связанного с нововведением; 4) форма, позволяющая индивиду отчетливо демонстрировать свое «Я»; 5) использование моды для за-вуалированного выражения сексуальных интересов; 6) мода «отграничивает» элитные классы; 7) мода как средство внешней поддельной идентификации людей, занимающих низкое положение в социальной иерархии, с более высокостатусной группой.

В моде высоко ценится все, что создает барьер недоступности. Для моды характерно стремление к экспансии, захвату все новых и новых слоев, групп и территорий. Но чем больше людей ее принимает, тем быстрее начинается ее смена. Мода – процесс, постепенно создающий массовое поведение. Чем ближе различные социальные слои друг к другу, тем быстрее происходит подражание, что и вызывает ускорение смены моды. Понятие «moda» сегодня актуализируется в нескольких контекстах: во-первых, это индустрия моды, в которой существуют длинные, средние, короткие модные циклы; есть разделение на «от кутюр» (фр. haute couture, итал. alta moda) и «прет-а-порте» (фр. pret-a-porter); во-вторых, мода как искусство реализация эстетических представлений конкретного модельера и эпохи в целом об идеале; в-третьих, социальное явление, позволяющее атрибутировать внешний вид в соответствии с желаемым или реальным социальным положением, религиозной, национальной принадлежностью.

Сегодня мода – явление глобальное, она распространяется через актуализацию модных стандартов, реализованных в модных объектах. Если модный стандарт – это разновидность культурных образцов (способов, правил поведения), то модные объекты – это конкретные вещи, в которых модные стандарты находят свое воплощение (вещи, идеи, образы.). Модные тенденции оперируют эфемерной вещью – образами, которые не имеют практической значимости, а только отсылают к различным вариантам понимания красоты. Это причина, по которой их продвижение тоже не может быть стандартным, для каждого из них надо придумать собственную историю, что, несомненно, требует не только высокого уровня профессионализма, но и таланта. Сегодня, когда большинство закупщиков размещают заказы на предварительных показах, сам модный показ превращается в настоящее театральное представление, которое можно назвать и демонстрацией эстетических доминант сезона.

Вопрос о том, откуда берутся модные тенденции, один из самых интересных для исследователя. А.Б. Гофман выделяет два направле-

ния модных изменений – инновационное и циклическое. Инновационным является обновление как самих вещей, так и способов их ношения, появление новых образов. Инновационные процессы, по Гофману, идут по трем основным направлениям: инновации через актуализацию традиций (так Наполеон, вдохновленный культурой Древнего Рима, участвовал в возрождении античных форм костюма), инновации через заимствование (реформирование костюма Петром I по европейскому образцу), через изобретение (появление новых норм кроя, крепления, материалов).

Можно выделить и четвертое направление инновации – распространение трендов через модную персону, трансляторов модных тенденций. Таким транслятором может стать как реальный человек (от мадам Фонтаж или маркизы де Помпадур до Марлен Дитрих или Жаклин Кеннеди), так и выдуманный персонаж (от литературного героя до экранного образа). Данное направление актуально со времен «аристократических мод», когда модные новинки распространялись благодаря влиянию их «авторов». Первоначально появление модных новинок приписывали отдельно взятым личностям – коронованным особам или лицам, приближенным к ним.

Многие нововведения того периода носили либо курьезно-случайный характер, либо личностно-необходимый. К первым можно отнести всевозможные легендарные новинки, такие, как головной убор «фонтанж»: происхождением обязан мадам Фонтанж, подхватившей подвязкой растрепавшуюся во время охоты прическу. Другой пример – появление манжет на мужских брюках, которые вошли в моду после того, как Эдуард VII во время прогулки в плохую погоду забыл отвернуть брюки. Второй тип ярко иллюстрирует мода на «панье», введенная госпожой де Монтань, использовавшей каркасную юбку, чтобы скрыть свой физический недостаток – кривобокость.

Модные циклы – это вторая сторона изменчивости моды, многие ученые пытаются выявить их типологию и определить длительность. В основе модных циклов лежит смена модных стандартов (узкое и широкое, длинное и короткое). Носителями модных тенденций исторически была элита – правители, «культурные герои». Сегодня существует множество субкультур, в каждой из которых есть свои нормы и идеалы, находящие воплощение во внешнем виде.

Моду можно рассматривать как часть коммуникации; естественно, это отражается и на ее функциях в культуре. Основными можно считать следующие: коммуникативная – как способ идентификации

«свои – чужие»; ценностно-ориентированная – модный костюм наглядно демонстрирует, что сегодня считается хорошим, что плохим. Эстетическая: мода – это искусство (крупнейшие музеи мира устраивают выставки работ художников-модельеров), модный костюм – это отражение эстетических идеалов эпохи или конкретного человека. Практическая функция – приобретая костюм, мы хотим, чтобы нам было комфортно (сегодня производители модной одежды большое внимание уделяют разработке новых эргономичных тканей, хотя «жертвы моды» будут страдать и в неудобной одежде); символическая – от использования религиозной символики до субкультурной, социоориентированной.

Кроме социокультурных функций при изучении моды необходимо учитывать стилевые, конструктивные и технологические характеристики костюма, аксессуаров и визуальной стилистики, необходимые для создания определенного модного образа. Революционные изменения в сфере промышленного производства, открытие новых технологий, разработки в области текстиля, техники кроя, создание новых видов и типов ткани, различных материалов являются прямыми предпосылками в развитии одежды и «相伴商品». Модная индустрия, как любая сфера производства, в условиях глобализации зависит от общего состояния экономики, политики. Развитие костюма под влиянием моды имеет устойчивые каналы трансляции нововведений. Новизна модного образа определяется «информационными» точками, по которым идет трансляция новой моды. Параметрами трансляции может быть силуэт, членение линии, орнамент, цвет, которые характеризуют формы костюма.

При анализе тенденций моды в первую очередь внимание обращается на смену силуэта, пропорций костюма, цветовую гамму, фактуру, новые технологии, а также на аксессуары, обувь, прическу и макияж и воплощение в костюме образов «мужественности» и «женственности». В системе моды манера ношения одежды подразумевает соответствие ситуационного стиля одежды ситуационному поведению. Одежда, аксессуары, визуальная стилистика, манера поведения, внешние отличительные характеристики человека, создающие социально, нормативно, культурно воспринимаемую телесность. Структурность данных позиций доказывает возможность понимания костюма как визуального образа.

С.Г.

A. Курилко

В ДОЛГУ ПЕРЕД САМИМ СОБОЙ*

11 апреля 1895 г. в центральный суд Лондона было передано уголовное дело, обвиняющее одну всем известную личность в «глубоко непристойных действиях с мужчинами». Гомосексуализм карался законом сурово. Свобода личности оказалась под угрозой ареста и тюремного заключения притом, что эта личность стремилась к абсолютной свободе во всем и всегда. В те времена такое чрезмерное стремление переходило все мыслимые и немыслимые границы тогдашней нравственности и морали.

Подсудимым был английский философ, сатирик, эстет, писатель, поэт ирландского происхождения и один из самых известных драматургов позднего Викторианского периода, лондонский денди и остроговор, мыслитель, романист, автор самых остроумных парадоксов и филигранно отточенных афоризмов, Оскар Фингал О’Флаэрти Уиллс Уайльд.

Оскар Уайльд родился в семье, где духовные ценности ставились выше материальных. Родители Уайльда были талантливыми людьми. Отец всю жизнь собирал и записывал ирландские сказания и легенды. Он был неплохим врачом. Интересовался историей, археологией, читал лекции, был разностороннее одаренным человеком. Мать – одна из самых образованных и умнейших женщин своего времени, по молодости имела отношение к движению, борющемуся за независимость Ирландии. Имела сильную волю, железный характер. Писала сильные патриотические стихи, издала несколько интересных книг, сборников, эссе. Литературный талант и гордый независимый нрав

* Курилко А. В долгу перед самим собой. – Режим доступа:
<http://7iskusstv.com/2016/Nomer1/Kurilko1.php>

Оскар явно впитал с молоком матери. Известно, что миссис Уайльд страстно мечтала, чтобы у нее родилась дочь. Когда же наперекор ожиданиям у нее родился второй сын Оскар, она стала одевать его, как девочку, во всяком случае, лет до пяти.

Когда Оскару было около пяти лет, мать окончательно охладела к мальчику и полностью забыла о нем перепоручила няньке. Решив воспитать из него настоящего мужчину, она вела себя с ним холодно и строго и буквально обращалась к нему «Мистер Уайльд». С годами Оскар привык, что от матери можно получить дальний совет, но никаких нежностей или ласки.

Отец, хотя и был человеком почтенным и солидным, был с сыном более нежен, и Оскар отвечал ему тем же.

Прежде чем сотворить свои литературные шедевры, Оскар Уайльд сотворил самого себя. Еще в Оксфорде сформировались его неподражаемое остроумие, изящные манеры и своеобразный стиль одежды. И некоторое напускное равнодушие пополам с презрением, высокомерие и самолюбие, которые он не скрывал, а подчеркивал. Все это было игрой. Но чем старше он становился, тем высокомернее себя вел. С годами та застывшая маска гордеца, циника, эстета и представителя если не высшего света, то уж во всяком случае человека богемного, за которой он прятал свое лицо ранимого человека из небогатой семьи, стала частью его образа.

Он зарабатывал тем, что писал рецензии на книги и произведения искусства, а также чтением лекций в Англии и в Америке. По сути он не написал еще ничего стоящего, а о нем уже говорил весь Лондон. Первый по-настоящему громкий триумф он испытал именно в Америке. Там его эксцентричность производила впечатление. Вызывающие наряды вызывали интерес уже к самому человеку, который осмеливался выглядеть не как все. К нему на лекции шли из любопытства, а уходили покоренные его манерой держаться, нестандартно мыслить, ловко отвечать на каверзные и провокационные вопросы. На родину Уайльд вернулся знаменитым. Там его критиковали, но жадно следили за каждым его шагом. В личном общении он всегда очаровывал собеседника, что было тоже даром. Его заваливали приглашениями. Он был желанным гостем в любом доме.

Затем Оскар Уайльд написал роман «Портрет Дориана Грея». Сюжет был навеян бальзаковским романом «Шагреневая кожа». Роман вызвал нешуточный скандал. Критики называли книгу ужасной и

безнравственной. Но это лишь способствовало росту популярности романа.

Когда ему исполнилось 30, он женился на очаровательной и скромной девушке из уважаемой и обеспеченной семьи, Констанции Ллойд. Ничего странного она в поведении мужа не замечала, только чувствовала какой-то холод с его стороны. Некоторые злопыхатели утверждают, что он ее обманул. Но, скорее всего, он пытался обмануть себя. Она родила ему двух детей, которых он обожал.

Публикация романа, последующий скандал принесли Уайльду не только деньги, но и долгожданную славу. Однако, чтобы овладеть умами и душами множества людей в то время, ему надо было покорить сцену. Комедии Уайльда пользовались огромным успехом у широкой публики. Он стал хорошо зарабатывать, но всегда тратил больше, чем мог себе позволить.

В 1891 г. Уайльд познакомился с 22-летним аристократом лордом Альфредом Дугласом, которого члены семьи и друзья называли Боузи и которому суждено было стать самой большой любовью в жизни Уайльда.

До 35 лет Оскар Уайльд был гетеросексуален. В то время гомосексуальная любовь не вызывала никакого сочувствия или понимания со стороны общества, чьим кумиром он так страстно добивался стать.

Боузи льстила дружба со знаменитым литератором. Он и сам собирался прославиться как поэт и надеялся, что достигнет этого с помощью Оскара Уайльда. Он был готов на все, лишь бы все узнали, как он любим самим Оскаром Уайльдом. Оскар Уайльд, тонкий, наблюдательный психолог в пьесах, настоящий профессионал в мире театра, не замечал, как мальчишка мелко и подло им манипулировал.

Хотя вокруг имени Уайльда и Дугласа постоянно ходили всякие слухи и сплетни, это еще ничего не доказывало, и все закончилось бытию, если бы о сексуальных пристрастиях сына не узнал отец Дугласа. Боузи ненавидел своего отца, и связь с Уайльдом была еще одним поводом, чтобы позлить своего отца, маркиза Куинсберри. Кульминацией ситуации стала скандально знаменитая открытка, которую Куинсберри послал в клуб Уайльда. На открытке было написано: «Оскару Уайльду – содомиту». Боузи настаивал, чтобы Уайльд подал на Куинсберри в суд за клевету. Уайльд так и не понял, что стал орудием в войне между отцом и сыном. Маркиз хорошо подготовился к процессу, и ситуация быстро поменялась не в лучшую сторону для Уайльда. В итоге он сам стал обвиняемым. 25 мая 1895 г. Уайльд был

признан виновным в грубой непристойности с лицами мужского пола и приговорен к двум годам каторжных работ.

В тюрьме он чуть не умер. И хотя выжил, здоровье подорвал основательно. На свободу вышел почти старик, но с практически написанной поэмой «Баллада Рэйдингской тюрьмы». Большинство друзей от него окончательно отвернулись. Жену так затравили, что она была вынуждена сменить фамилию и эмигрировать в Германию. Умерла мать. Театры не желали ставить его пьесы. Издательства не спешили его печатать. Он был вынужден просить деньги у жены. Старший брат, которому он всячески помогал, отказался его приютить. Оскар Уайлд был вынужден сменить имя и уехать во Францию. Нищий, старый, больной, в чужой стране, он уже не мог писать. Он опустился до такой степени, что начал попрошайничать. Умер он в дешевой гостинице.

В каждое время, в каждой стране есть свои табу, нарушать которые нельзя даже тем, кто мог бы многое сделать во славу того времени и для славы той страны. Но со временем выясняется, что нарушение тех табу ничего страшного в себе не несет. Что судить художника, уважать или не уважать, читать или не читать, хвалить или критиковать, нужно по его творениям, а не по его человеческим качествам или пристрастиям.

T.A. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Элеонора Шестакова

СТРАННИЧЕСТВО ГЕРОЯ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (МОТИВ «РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS»)*

Мотив «русский человек на rendez-vous», берущий начало в онегинском типе сюжета, – один из главных в русской словесности XIX – первой трети XX в. Это «ведущий, если не определяющий национально-литературный мотив» (с. 325).

В центре этого мотива – «трагедия любящих людей, столкнувшихся в жизни с Судьбой и не переживших этого рокового события» (с. 323), а его постоянная составляющая – бездомность героев, постоянное пребывание в пути. Русский человек на rendez-vous никогда, ни при каких условиях не сможет выбрать личное счастье и всегда будет оставаться одиноким странником.

Фактор пути выступает здесь как возможность неожиданных встреч, а также как средство от тоски и праздной скуки. «Дорога как проявление и ощущение пространственного передвижения и обусловленного им движения чувств и мыслей во многом оказывается самоценной для героев мотива» (с. 327). Знакомство с героями начинается и заканчивается «дорожной историей» или ее эквивалентом.

И если в начале произведения (как правило) странничество героев – это приближение к главному событию их жизни, то после рокового свидания – это путь в глубины памяти, в препарирование этого события памятью. «Бездомность и странничество героев оказываются

* Шестакова Э.Г. Странничество героя: экзистенциальный аспект (мотив «русский человек на rendez-vous») // Русский травелог XVIII–XX веков / Под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – С. 322–354.

оборотной стороной поражения в главном событии их жизни, которое реализуется одновременно иллюзорным, но и необходимым путем искуплением личности своего морального малодушия, нравственной трусости перед даром Судьбы – любовью» (с. 324). «Это мотив о вечном блуждании памятью в глубинах одного (не) совершенного выбора» (с. 333).

Дорога каждый раз оказывается сопряженной с возможностью самопознания героя. *Rendez-vous* оказывается разрывом, задержкой героев в пути; одновременно – и реальной возможностью, и убедительной иллюзией, и соблазном некими высшими, недостижимыми для привыкшего к дороге путника, ценностями и идеалами (Дом, личное счастье и любовь).

Важность дороги, странничества для героев мотива только усиливается от временного прерывания пути. Дорога и *rendez-vous* дают возможность героям не только встретиться, узнать друг друга, себя, не только устроить побег от Судьбы, но и «зациклить» время и главное событие в жизни героев. «Странное дорожное происшествие» обнаруживает для героя значимость переходных состояний (с. 346).

Бесконечное переживание любви и единственного, все решающего свидания и делает героя личностью, открывает уникальную в своем трагизме возможность быть тем, «кто остался, чтобы помнить на веки о свершившемся», говоря словами Л.В. Пумпянского (с. 350).

Мотив «русский человек на *rendez-vous*» насыщен мыслью о том, почему истинный Путь человека не может зависеть от общественно-культурных, социально-политических и других обстоятельств, о которых размышляли русская критика и советское литературоведение. «Русский человек на *rendez-vous* – это мотив о том, почему Путь человека и его Судьба могут вступать в борьбу за него, проигрывая тому, что называется существование, экзистенция человека, проявляемая и исполняющаяся как неизбежное и нескончаемое странничество» (с. 350).

K.B. Душенко

А.Н. Долгих

А.С. ПУШКИН И КРЕСТЬЯНСКИЙ ВОПРОС В РОССИИ*

Общеизвестно, что отношение А.С. Пушкина к крепостному праву никогда не было положительным. При этом ему никогда не приходило в голову отказаться от своих помещичьих прерогатив и отдать свои имения крепостным крестьянам. В своих деревнях Пушкин не проводил даже тех скромных преобразований, которые проводили Николай Иванович Тургенев (русский экономист и публицист, активный участник движения декабристов) или виртуальный Евгений Онегин (Ярем он барщины старинной Оброком легким заменил). Он здесь ничем не отличался от «типичных представителей дворянства», которые (по крайней мере определенный круг просвещенного дворянства) испытывали (не без влияния Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, журнального сентиментализма и др.) стыд за существование крепостного права, но в то же время находились в рамках системы, оставаясь полновластными хозяевами имущества и жизни крестьян.

В стихотворении Пушкина «Деревня», написанном в ранний период его творчества, в 1819 г., в эпоху апогея реформаторских затей, представлена точка зрения поэта на крепостное право. Пушкин выступал в этом стихотворении критиком крепостного права, в определенном смысле продолжателем идей А.Н. Радищева («вслед Радищеву восславил я свободу»). Судя по тексту «Деревни», целью «барства дикого» являлась лишь «пагуба людей», а не извлечение прибыли. В духе своего предшественника Пушкин здесь изображал не вообще

* Долгих А.Н. А.С. Пушкин и крестьянский вопрос в России // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 2 (64). – С. 66–71.

крепостное право, а его крайности. Среди них – не ограниченный ничем труд земледельца. Речь идет о барщинной эксплуатации как наиболее тяжелой для крестьянина. Отмечается отсутствие у крестьянина собственности, отсутствие законов на сей счет и несоответствие действий помещика тогдашним законам. Есть намек на возможность просвещенного управления крестьянами в духе тогдашних консерваторов (с. 67).

При этом в списке прегрешений и злоупотреблений помещичьими правами отсутствовали такие важные вещи, как продажа людей без земли (на что особое внимание обращал Радищев), ссылка крепостных по воле помещика на поселение или на каторгу, в смирительные или рабочие дома, произвольная сдача в рекрутчи. Пушкин останавливался в основном на внутрипоместных отношениях – том беспределе, который реально существовал, в его понимании, у невежественного помещика. Совершенно очевидна косвенная критика и в адрес власти, не контролировавшей взаимоотношений помещиков и крепостных. В деле облегчения положения крестьян поэт возлагал надежды не на дворянство, но на монарха (рабство падшее по манию царя). Речь в стихотворении ведется только о личном освобождении, главный вопрос «о земле» обходится молчанием. Вряд ли как дворянина, помещика, находившегося вечно в долгах, Пушкина устроила бы отдача всей земли, и даже части ее, крестьянам. Этой точки зрения придерживались и декабристы.

В поздний период творчества Пушкина заметна некоторая эволюция взглядов относительно положения крепостного крестьянства. Наиболее ярко его взгляды на состояние крестьянского вопроса представлены в его статьях «Путешествие из Москвы в Петербург» и «Александр Радищев», изданных уже после смерти поэта. Если в юношеских стихах Пушкин довольно осторожно, но нападал на крепостное право, то в его поздних статьях содержится весьма искусная апология того же крепостного права.

Судя по всему, поэт в пору своей зрелости уже во многом не разделял идей своего предшественника, его поношения «власти господ», одновременно удивляясь его смелости: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины!» (с. 69). Выделяются несколько положений, контрастировавших с положениями Радищева. В особенности они касались благоприятного, по мнению поэта, экономического положения владельческого крестьян-

ства: «Повинности вообще не тягостны. Подушная платится миром; барщина определена законом; оброк не разорителен... В России нет человека, который не имел бы своего собственного жилища... Судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения... Благосостояние крестьян тесно связано с благосостоянием помещиков...» (с. 69).

По мнению Пушкина середины 1830-х годов, «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких потрясений» (*Капитанская дочка*) (с. 69); «конечно: должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени, и без того уже довольно деятельного».

Высказывания Пушкина приводят к выводу, что трактовка нашего великого национального поэта как поэта крестьянского и ярого борца за освобождение крепостных несколько преувеличена. Данный вопрос, конечно, был в орбите его интересов, но отнюдь в них не преобладал.

T.A. Фетисова

ДЕВИАНТНОЕ ПОВЕДЕНИЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РУССКОЙ ДЕРЕВНЕ

Сводный реферат

Под девиантным поведением обычно понимаются действия, которые отклоняются от общепринятых норм. Однако нормы никогда не были едины для всех. Притом что существовали общие моральные и религиозные ценности, значимые для всего русского народа, социальные слои и малые группы имели свои этические традиции, реализовывавшиеся в рамках специфики конкретного этноса. То, что в одной социальной или этнической группе считалось нормой, в другой могло рассматриваться как отклонение, девиация.

Отклоняющееся поведение могло носить как отрицательный, так и, гораздо реже, положительный характер. К числу положительных моментов можно отнести распространение грамотности, изменения в одежде и быту. Но в большинстве своем примеры девиантного поведения среди русских крестьян носили антиобщественный характер.

В основе взглядов русских крестьян на мораль лежали христианские представления. Вместе с тем народная этика допускала во многих отношениях значительные послабления и даже отклонения от предписаний церкви, которые, однако, контролировались обществом. В этих случаях отклонения являлись скорее нормой.

Существовало четкое разделение поведенческих стереотипов по половому признаку. Например, битье мужем жены считалось нормальным, а аналогичные действия со стороны супруги рассматривались не только как отклонение, но и как преступление (2).

Насилие являлось неотъемлемой чертой обыденности крестьянской семьи. Битье мужьями жен в патриархальной семье с целью «вразумления» по обычному праву преступлению не являлось. Практика избиения мужьями своих жен была традиционна для русского

села. Жители деревни были убеждены в праве мужика «наказывать» или «учить» свою бабу. Но убийство супруги воспринималось крестьянами как тяжкий грех и преступление. Чаще всего убийства жен совершались крестьянами во время семейных ссор, т.е. были непредвиденным результатом физического насилия. В представлении крестьян состояние аффекта выступало обстоятельством, смягчающим вину за содеянное преступление. Поэтому лицо, совершившее убийство под влиянием гнева, совершает деяние, хотя и преступное, но при обстоятельствах, уменьшающих его вину. Причиной агрессии мужа мог стать отказ жены от половой близости с супругом, ее неверность, ее дерзость и т.д.

Насилие рождало насилие. Доведенные до отчаяния побоями и издевательствами мужа крестьянские жены порой решались на убийство супруга. Среди осужденных за убийство супруга мужчин и женщин было примерно поровну. Но если сельские мужики убивали своих жен кровавым способом, то женщины использовали камень, топор, одеяло или другие предметы, нередко они совершали преступления во время сна, чтобы жертва не моглаказать сопротивление, но чаще всего прибегали к яду. Как правило, женские преступления носили не спонтанный характер, а, напротив, были тщательно спланированы. Женщину отличала крайне продолжительная злопамятность, план мести она могла вынашивать не один год. Основной причиной женских преступлений в отношении их мужей было пьянство.

Постоянное насилие внутри семьи, направленное на женщину, которая в итоге, часто в состоянии аффекта, шла на преступление, делало грань между преступницей и жертвой, необходимой самообороны и нападением трудноразличимой (1).

Некоторые отклонения, которые можно в некоторых случаях считать нормой, были ограничены во времени и пространстве и тем самым контролировались обществом. В связи с этим можно упомянуть разгул на Масленицу или Святки. Имело место ритуальное пьянство на свадьбе, престольных праздниках, ритуальные драки. Допускались достаточно свободные отношения между полами на праздниках, вечерках и в иные установленные дни.

К разряду девиантного, как казалось бы, должно относится поведение молодежи во время различных увеселений и игр в весенне-летний и зимний периоды. Многие элементы этого поведения сохранили рудименты дохристианского общества у русских, связанных с культом плодородия. На этих вечерках бытовала большая свобода общения между парнями и девушками. Однако, по мнению многих

исследователей, внешне эротические формы поведения на самом деле таковыми не являлись. Прежде всего все подобные увеселения, включавшие довольно близкие отношения между юношами и девушками, проходили с согласия родителей и общины. Хотя развлечения проходили с озорством и сопровождались грубоватыми шутками и нескромными остротами, религия и опыт выработали для крестьянина самый строгий взгляд на нравственность девушки. Именно религиозный фактор оказывал решающее воздействие на мнение молодых людей. В основе твердости позиций крестьянской молодежи лежала вера, понятие о грехе и возмездии. Кроме того, существовал и внешний сдерживающий фактор – общественное мнение. Высокая степень откровенности в выражении влечений молодых людей и подчас нескромные ласки – все это органично входило в крестьянские представления о дозволенном (давало естественный выход сексуальному напряжению), но при этом общественное мнение одобряло постоянство пар и сохранение определенного предела в степени близости, за который преступали, как правило, лишь после свадьбы.

Семья и община эффективно регулировали нарушение поведенческих запретов. Наказания носили не только позорящий характер, но имели и материальные последствия: семье с дурной репутацией грозило выделение худших участков и угодий, с ними отказывались вступать в семейные отношения.

Наличие свидетельств о нарушении норм морали и даже увеличение их количества к началу XX в. показывает, что они по-прежнему рассматривались как отклонения, и традиционная культура пыталась сопротивляться им (2).

Список литературы

1. *Безгин В.Б.* Убийство супруга (и) в крестьянской семье (конец XIX – начало XX века) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 1 (63). – С. 27–31.
2. *Меницков И.С.* Норма и девиация в русской деревне во второй половине XIX века: Теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 11 (61): В 3 ч. Ч. 2. – С. 137–142.

Т.А. Фетисова

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

A. Шаталов

«ХУДОЖНИК ЕСТЬ РУКА»*

К 150-летию художника В.В. Кандинского Третьяковская галерея выставила две его «Композиции». Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) родился в Москве в зажиточной семье купца, торговавшего чаем. Его родные гордились тем, что в их родословной имелись монгольские князья. Вместе с родными Василий много путешествовал по Европе. Бабушка Василия по материнской линии была немкой, отчего он свободно говорил по-немецки. В детстве он учился музыке и хорошо играл на виолончели и фортепиано. В. Кандинский мог бы стать музыкантом, но в 1886 г. родители отправили его на юридический факультет Московского университета. Через семь лет В. Кандинский стал доцентом университета и начал преподавать. В 1896 г. В.В. Кандинскому предложили место профессора в Дерптском университете.

Тридцатилетний юрист отказался от этой должности, ибо, к удивлению родных, он решил посвятить себя живописи. Он уехал учиться живописи в Германию, поскольку немецкий язык был вторым родным для него. В 1891 г. Василий Кандинский создал художественное объединение «Фаланга». Он работал в разных странах, но за границей жил в основном в Мюнхене, где в 1911 г. создал художественное объединение – «Синий всадник», существовавшее до 1914 г. Члены этого объединения тяготели к абстракционизму. Ведь В. Кандинский был одним из основоположников абстрактного искусства.

* Шаталов А. «Художник есть рука» // Новое время = The New Times. – М., 2016. – № 14–15 (405), 25 апр. – С. 66–69.

В тогдашней российской прессе появилось много нападок на абстракционизм и на самого Кандинского. Эти нападки были столь сильны, что коллеги-художники Фернан Леже, Гийом Аполлинер и другие выступили с протестом против такой негативной оценки абстракционизма.

В книге «О духовном в искусстве» В. Кандинский подробно рассказал об абстрактном творчестве, считая, что у художника есть только два средства самовыражения – краска и форма. Эта книга неоднократно переиздавалась.

Автор статьи о В.В. Кандинском Александр Шаталов рассказал о выставленных в Третьяковке «Композициях». В «Композиции VI» основой является «перекличка цветов». А «Композиция VII» объединила четыре библейские темы: «Судный день, Всемирный потоп, Райский сад и Воскрешение из мертвых»¹. Сам В. Кандинский определял смысл своей работы выражением «жизнь, возникшая из хаоса».

Когда в прессе началась травля, В.В. Кандинский в 1921 г. навсегда покинул Россию. А через год из советских музеев были убраны его картины. Сейчас они туда возвращаются. Эти абстрактные композиции основаны на особой перекличке красок в связи с музыкальными инструментами. Так, звук трубы соответствовал желтому цвету, который изображался художником в виде треугольника. Виолончель, барабан и фанфары были для него оттенками красного цвета, который он связывал с квадратом. Флейта ассоциировалась с синим цветом. В. Кандинский писал, что цвет есть клавиш, а душа художника есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит вибрацию человеческую душу, которая является многострунным роялем.

В жизни сам художник отличался экстраординарным поведением. Его день был расписан по минутам, а во время работы он всегда носил фрак с галстуком. В. Кандинский испытывал интерес к мистической литературе, и в частности к трудам Е.П. Блаватской (1831–1891), проповедовавшей соединение мистики восточных учений с элементами оккультизма и неортодоксального христианства.

И.Л. Галинская

¹ Шаталов А. «Художник есть рука» // Новое время = The New Times. – М., 2016. – № 14–15 (405), 25 апр. – С. 66–69.

ГРАФ ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТОЛСТОЙ АМЕРИКАНЕЦ

Сводный реферат

Граф Федор Иванович Толстой по прозвищу Американец (1782–1846) – русский аристократ, происходил из графской ветви рода Толстых. Основатель этого рода Петр Андреевич Толстой преданно служил Петру Первому, за что получил титул графа и нажил большое состояние. Отец Федора Толстого, Иван Андреевич, дослужился до звания генерал-майора. Он пользовался большим уважением и до конца жизни был предводителем дворянства в Кологривском уезде – там находилось его имение. Мать, Анна Федоровна, происходила из почтенного, но небогатого рода Майковых. У супругов было семеро детей: три сына и четыре дочери. Федор – первенец – уже в раннем детстве отличался строптивостью и упрямством. С его буйным характером мог справиться только отец, человек военной закалки, имевший тяжелую руку.

Федор Толстой вошел в историю как легендарная личность, став персонажем не одной скандальной истории. Неугомонный бретер, стрелявший без промаха и убивший на дуэлях 11 человек, пьяница и обжора, нечистый игрок в карты, опасный сплетник, он был в то же время патриотом и героем войны, верным и самоотверженным другом, неистощимым остроумцем, личностью, сумевшей заслужить уважение таких выдающихся людей, как П.А. Вяземский, А.С. Грибоедов, Д.В. Давыдов, Е.А. Баратынский, К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, В.Л. Пушкин, А.С. Пушкин. Все они сходились во мнении, что Ф. Толстой удивительно яркая и крупная фигура.

«Был он человеком необыкновенным, преступным и привлекательным» – так характеризовал Федора Ивановича его двоюродный племянник Л.Н. Толстой. Даже внешность его не вписывалась в привычные рамки. Широкоплечий, прекрасно сложенный, с живописной

копной черных волос, выразительными темными глазами, гневного взгляда которых не мог выдержать никто, он как бы самой природой был создан для военной карьеры.

Попав после окончания Морского кадетского корпуса в Преображенский полк, Толстой вел жизнь, полную возлияний, азартных игр, женщин и сумасбродных подвигов всех сортов. Служба его не слишком обременяла, а его горячий, безудержный нрав требовал острых ощущений. Узнав, что в России строится воздушный шар, граф добился, чтобы его взяли в полет. Но именно на время полета был назначен смотр полка. Полковник Дризен при всех отчитал графа за неявку, за что Толстой вызвал полковника на дуэль. Дризен был тяжело ранен.

После кровавого исхода поединка Толстому грозили тяжелые последствия, но он, заменив кузена, своего полного тезку, отправился в кругосветное путешествие в составе экспедиции И.Ф. Крузенштерна и Ю.Ф. Лисянского. Но и там поведение Толстого было далеко от элементарных человеческих норм. Его роль – нечто вроде младшего сопровождающего – оставляла ему бездну свободного времени, но его кипучая натура требовала деятельности. И он разряжался в необузданных, подчас диких поступках. Инициатор экспедиции Н.П. Резанов характеризует его как «человека без всяких правил и не чтущего ни Бога, ни власти, от него поставленной. Сей развращенный человек производит всякий день ссоры, оскорбляет всех, беспрестанно сквернословит». Федор не только пьянствовал и играл в карты, но и подстрекал команду к бунту, устраивал дуэли.

В порту одного из Канарских островов Толстой приобрел самку орангутана. Нарядив ее в треуголку капитана и научив ее ходить опершись на трость, он продемонстрировал ее команде, которая от души посмеялась над ее сходством с Крузенштерном. Более того, Толстой запустил обезьяну в каюту капитана, где она залила чернилами все дневники Крузенштерна.

В результате Федор со своей обезьянкой был отчислен из команды и высажен на острове Сиктаб, что входит в гряду примыкающих к «Русской Америке» – Аляске Алеутских островов. Отсюда и его курьезное прозвище – Американец. Долгие месяцы он жил среди алеутов, но потом отправился через всю Сибирь и Урал в Петербург. Возвращение длилось два года. Из Петербурга его выслали в заштатный гарнизон Нейшлотской крепости. От скуки он стал проситься в действующую армию. В 1808 г. началась русско-шведская война, и по

протекции своего старого товарища, князя Михаила Петровича Долгорукова, Толстого назначают к тому адъютантом. В этой войне он проявил себя героем, был награжден и вновь переведен в Преображенский полк. Но долго он там не задержался: после первой же дуэли, на которой он убил однополчанина, граф был разжалован в рядовые и отправлен в отставку.

Во время Отечественной войны 1812 г. он начал службу в чине рядового, прошел от Бородина до Парижа и закончил войну полковником с орденом Георгия 4-й степени. В этом чине Федор Иванович окончательно оставил службу.

После войны граф поселился в Москве и стал профессиональным картежником. Американец даже не скрывал, что его игра не всегда бывает честна. Толстой был шулер, который проявлял за картами необыкновенный дар психолога, стратега и азарт, и математический расчет. Огромные деньги, добытые за карточным столом, Американец спускал на веселых застольях. Он жил исключительно широко и был большим гурманом. Пирсы обычно заканчивались безумными ночами у цыган, которые были тогда частью разгульной русской дворянской жизни. Там он влюбился в солистку хора, шестнадцатилетнюю красавицу-цыганку, Авдотью Тугаеву, с которой первые пять лет он прожил без брака.

Случилось так, что на графа нашелся шулер ловчее, чем он, и обыграл Толстого подчистую. На карту была поставлена дворянская честь Толстого. Отчаявшись найти нужную сумму, граф было решил покончить с собой, но его спасла Авдотья. Она продала все подарки, которые он делал ей на протяжении всех совместных лет жизни, и тем самым Толстой смог покрыть долг. После этого они немедленно обвенчались. Брак графа с цыганкой в то время воспринимался обществом как непростительный мезальянс, но Толстого не очень беспокоило, что двери многих домов закрылись перед ним. В браке у него родились одиннадцать детей и лишь двенадцатый – дочь Прасковья дожила до старости.

Толстой был известным остроумцем, и многие современники, в том числе П. Вяземский, А. Пушкин, Д. Давыдов, повторяли при случае его остроумные замечания. Артист и талантливый импровизатор, Федор Толстой любил рассказывать о своих приключениях, при этом давая волю своей неуемной фантазии. Современные литераторы (например, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, П.А. Вяземский) использовали в своих произведениях как эти неверо-

ятные истории, так и образ самого Американца, который оказался в русской культуре первой половины XIX в. личностью исключительно продуктивной.

Федор Иванович Толстой скончался 24 декабря 1846 г. в своем московском особняке в присутствии жены Авдотьи и дочери Прасковьи.

Список литературы

1. *Фроммер В.* Толстой Американец. Исторический портрет. – Режим доступа:
<http://7iskusstv.com/2016/Nomer2/Fromer1.php> (Искать в Google)
2. Бердников Л. Шумный Американец. – Режим доступа:
<http://www.stosvet.net/11/berdnikov/> (Искать в Google)

T.A. Фетисова

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Борис Бушмелев

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И КИНО

Взаимоотношения А.И. Солженицына с кинематографом мало изучены. К теме «Солженицын и кино» не раз будут обращаться исследователи. Российскому зрителю до сих пор почти не известны телевизионные фильмы зарубежных режиссеров. В рамках этой статьи остановимся лишь на экранизации трех произведений писателя.

Первый фильм («Случай на станции Кочетовка») трудно назвать экранизацией. Это звуковой этюд. (Во ВГИКе студенты снимали четыре работы: немой этюд, звуковой этюд, курсовую и диплом. Это ставило институт в привилегированное положение по сравнению с другими киношколами мира, где съемочных работ было меньше.)

Студенты режиссерской мастерской М.И. Ромма Дмитрий Крупко и Владимир Акимов взяли для звукового этюда рассказ А. Солженицына «Случай на станции Кочетовка», напечатанный в журнале «Новый мир» в 1963 г. Они разыграли как актеры вторую часть рассказа, когда в комендатуре железнодорожной станции появляется отставший от поезда боец, вышедший из окружения (действие происходит поздней осенью 1941 г.). В первой части рассказа заместитель начальника станции Василий Васильевич Зотов размышляет о жизни, разговаривает с сослуживцами, отдает приказания по «громкой связи». В реалистическое повествование автор включает гротескные детали. Например, бухгалтер при упоминании каких-то цифр коллегами по работе автоматически отбрасывает их на счетах. Или как помог Зотову попасть в комендантскую команду ответ полковнику, начальнику Военной академии:

– Что такое кривошип?

Этот эпизод студенты использовали в своем диалоге. Он и у Солженицына мизансценически сделан очень выразительно. В звуковом этюде сохранился и другой предмет – большая необычная кепка, которая была на голове бойца, в прошлом актера московского ТЮЗа, (Солженицын намекает, что у солдат не было должного обмундирования). Зотов, все время подозрительно смотря на эту кепку, решает, что боец шпион и сдает солдата отряду СМЕРШ...

Диалог построен на прямой речи и внутреннем монологе Зотова. Тонкая психологическая разработка характеров автора позволила студентам сделать блестящую работу.

Фильм не сохранился.

Следующая картина – «Один день Ивана Денисовича», снятый английскими и норвежскими кинематографистами в 1970 г. (режиссер К. Верде). Солженицын хотя и участвовал в создании сценария, смог посмотреть этот фильм только в 1974 г. Сценарий фильма почти не отклоняется от литературного источника, лишь имена персонажей, кроме имени главного героя, упоминаются редко, что придает сюжету максимально обобщенный характер.

Действие происходит в 1951 г. Рассказывая о распорядке дня, от подъема до отбоя, заключенных, осужденных в основном по печально знаменитой 58-й статье Уголовного кодекса РСФСР, автор рисует обобщенную картину существования в суровых условиях исправительного трудового лагеря в Северном Казахстане представителей разных слоев общества – от бывших функционеров коммунистической партии, командиров Красной армии и интеллигентов до простых работяг и рядовых бойцов.

Образ крестьянина и солдата Ивана Шухова, «самого рядового советского лагерника, самого среднего солдата ГУЛАГА, того, на кого все сыплется», создал, сдержанно и с иронией, актер Том Кортни. Помогает глубже раскрыть образ и закадровый комментарий актера. Несколько сокращены диалоги других персонажей, в частности, разговоры Кавторанга с бывшим мосфильмовским кинорежиссером.

В свое время у режиссера С.А. Герасимова была реплика по поводу высказывания Цезаря Марковича об Эйзенштейне: «Я не согласен с обвинениями Цезаря Марковича в адрес Сергея Эйзенштейна о его служении режиму...»

Историк кино И.Л. Долинский рассказывал: «Когда Эйзенштейн показал нам во ВГИКе вторую серию «Ивана Грозного», мы вышли молча, никто ничего не комментировал. На мой вопрос: «Как Вам?»

ответил только Л.В. Кулешов, уже на улице (он прогревал свою машину):

– Похоже, но слишком».

Были и еще нарекания в адрес главного героя за его пассивность и покорность судьбе. Но это было уже позже, в 80-е годы. (Например, воспоминания журналиста А. Сандлера, колымского узника о том, как они в лагере с поэтом Н. Заболоцким сочиняли поэму «Баллада о баланде», или огромный двухтомный труд писателя Евг. Федорова «Бунт».) Мне рассказывал престарелый ученый, как он в концлагере на спор с немецким офицером (тоже математиком) вывел формулу Гаусса «для вычисления дня Пасхи», записав ее мелом на черной стене барака.

К сожалению, мне досталась плохая копия фильма: с сокращениями, с черными проклейками (как будто кто-то взял кадры для иллюстраций и не вернул), с крупнозернистым изображением (тогда снимали на 35-мм пленке). Но все равно рука мастера была заметна. И в выборе натуры, и в композиции кадра, и в общей стилистике. Фильм снимал знаменитый шведский оператор Свен Нюквист, работавший с такими режиссерами, как И. Бергман и А. Тарковский.

Оператор не снял несколько пейзажей, описанных Солженицыным в повести, а снял лишь один кадр: невысокое зимнее солнце освещает фигуры работающих зэков. Череда цифр-дней, сколько осталось Ивану Денисовичу до окончания срока (если прокурор не накинет еще 12), мелькает в финале повести и фильма, и надежда брезжит сквозь зимнюю ночь мглу бесконечного пространства...

У фильма была скромная прокатная судьба. В Финляндии картина была запрещена, ее показали по телевидению только в 1994 г.

Подробно остановимся на третьем фильме, на экranизации романа А. Солженицына «В круге первом». Писатель закончил его в Мильцево у Матрены в 1956 г. Было семь редакций. В 60-е годы попытка публикаций в СССР не удалась. В 1968 г. роман был напечатан на Западе, на родине автора он увидел свет лишь в 1990 г. А 10-серийный телевизионный фильм режиссера Глеба Панфилова появился только в 2006 г. Была еще инсценировка для Театра на Таганке под названием «Шарашка» в постановке Юрия Любимова.

Солженицын сам написал сценарий и читал закадровый текст. Время действия романа и фильма – несколько дней декабря 1949 г.; место действия – Марфина Шарашка под Москвой. Все свои вещи – от маленьких рассказов до крупных произведений – Солженицын ре-

шает в категориях времени и пространства. Человек в них ограничен, подавлен, проходя из одного круга в другой, из одного замкнутого пространства в другое, находясь как бы в лабиринте, из которого нет выхода...

Один из героев фильма – дипломат Володин (артист Д. Певцов) якобы звонит в иностранное посольство по поводу передачи секретов по производству атомной бомбы; он объясняет своему дяде Авениру механизм первого круга. Володин показывает и говорит, что первый – это Отечество, но оно часто окружено забором с колючей проволокой... Володин все это видит во сне. Такое изображение событий не характерно для эстетики Солженицына, не склонного к модернизму.

А. Солженицын удачно сложил сценарий, вставив в повествование тексты из других сочинений. Так, например, из «Архипелага ГУЛАГ» взят рассказ Глеба Нержина о том, что с 12 лет он следил из газет за сфабрикованными процессами и тогда уже понимал их фальшивость.

Евгений Миронов, играющий главную роль, передает состояние и настроение Шарашки, достойно держится с начальством, принципиально отказывается работать над новой темой и отправляется на этап. Обстановка Шарашки точно передана в поведении героя: он вынужден читать и писать ночью при помощи фонарика, прижатого подбородком к груди, и пользоваться короткими карандашами длинной с палец.

Г. Панфилов собрал интересный актерский ансамбль. Имея опыт работы над такими фильмами, как «Прошу слова» и «Тема», где комедийные актеры разыгрывают драматическую историю (Е. Весник, М. Ульянов, Н. Селезнева, И. Чурикова, С. Никоненко, Н. Губенко), в этом фильме заняты М. Кононов, С. Баталов, Е. Стычкин, Р. Мадянов, И. Скляр, И. Кваша и др. Нужно отметить игру И. Чуриковой в роли жены Герасимовича. Все сцены сделаны безукоризненно. Особенно последняя, когда жена «появляется» в кабинете начальника Шарашки в тот момент, когда Герасимович отказывается работать над новым проектом. Актриса смотрит на него глазами, полными слез, и молчит, потом встает и уходит... Кстати, и остальные женские образы в картине индивидуализированы и очень выразительны (и жены, и подруги заключенных, и коллеги по работе), что выгодно отличает их от несколько упрощенных, размытых характеров в самом романе.

Панфилов удачно перевел некоторые сцены в сны героев (Воеводин, Сталин), сократил диалоги, придал повествованию динамич-

ность и современную киностилистику. Особенно сокращен образ Сталина (актер И. Кваша), просторный в романе и компактный в фильме. В романе Stalin мечтает о мировом господстве и хочет, чтобы это наступило как можно скорее. В фильме он об этом не говорит, но намекает подчиненным, что война неизбежна...

Во всех фильмах, снятых по произведениям Солженицына, ощущается замкнутость пространства, которое, если порой и размыкается, то кажется, что вновь скоро захлопнется. Время действия очень короткое: от нескольких часов до нескольких дней. А сколько событий!

Проза А. Солженицына, а теперь и фильмы свидетельствуют о планомерной, упорной борьбе автора с тоталитаризмом и могут быть включены в большую тему: «Тоталитаризм и кино», начатую в 90-е годы статьями М. Туровской и Л. Маматовой, вышедших в сборниках Института киноискусства.

В finale рассказа «Случай на станции Кочетовка» задержанный бывший актер и боец Игорь Дементьевич Тверитинов «голосом гулким, как колокол» кричит: «Что вы делаете! Что вы делаете! За что вы меня арестовываете? Ведь этого не исправишь» (разрядка Солженицына).

Время показало, что голос был услышан миллионами и многое в жизни можно исправить.

Произведения Солженицына в кино и на телевидении

1. Телеспектакль по мотивам рассказа «Один день Ивана Денисовича», английская телекомпания NBC (8 ноября 1963 г.).

2. *One Day in the Life of Ivan Denisovich*. Художественный фильм. Режиссёр К. Вреде. Сценарий Р. Харвуда и А. Солженицына. «Норск фильм» (Норвегия), «Леонтис фильм» (Великобритания), «Групп-В продакшн» (США) (1970).

3. Случай на станции Кречетовка. Короткометражный фильм Глеба Панфилова (1964)

4. «*Ett möte på KretjetovkaStationen*». Сценарий Александр Солженицын. Швеция (TV 1970).

5. «Тринадцатый корпус» («Krebsstation»). Реж. Heinz Schirk, сценарий Karl Wittlinger. ФРГ (TV 1970).

6. *Свеча на ветру*. Телесериал (экранизация пьесы «Свеча на ветру»). Режиссёр Мишель Вин; сценарий Александр Солженицын,

Alfreda Aucouturier. Постановка на ОРТФ Французского телевидения (1973).

7. В 1973 г. полтора часовую картину по мотивам романа «В круге первом» снял польский режиссер Александр Форд; сценарий: А. Форд и А. Солженицын. Дания – Швеция.

8. В начале 1990-х годов вышла двухсерийная французская лента *The Fist Circle*. Телесериал. Режиссёр Ш. Лэрри. Сценарий Ч. Коэна и А. Солженицына. Си-Би-Си. США–Канада, совместно с Францией (1991). Фильм в 1994 г. показан в России.

9. «В круге первом». Солженицын является соавтором сценария и читает закадровый текст от автора. Режиссёр Г. Панфилов. Телеканал «Россия», кинокомпания «Вера» (2006).

10. Практически одновременно с сериалом проходили и съемки художественного кинофильма по мотивам романа (сюжетная основа А. Солженицына), сценарий киноверсии написан Глебом Панфиловым. Премьера киноленты «Хранить вечно» состоялась 12 декабря 2008 г. в кинотеатрах Москвы и Лондона (с субтитрами).

И.Л. Галинская
СПЕКТАКЛЬ «МАШИНА МЮЛЛЕР»

Обзор

Московский театр «Гоголь-центр» поставил спектакль «Машина Мюллер» по пьесам, дневникам, беседам и письмам немецкого драматурга и режиссера Хайнера Мюллера (1929–1995). Название спектакля означает, что поскольку писатель был большим мастером сочинения различных текстов, ему дали прозвище «Машина Мюллер».

Вырос Хайнер Мюллер в Третьем рейхе, в гитлеровской Германии, а в юности даже был «гитлерюгендом». Когда в 1945 г. антигитлеровская коалиция фашистскую Германию разгромила, Хайнер Мюллер, оказавшись в ГДР, исповедовал левые идеи и считал себя наследником Бертольда Брехта (1899–1956). Х. Мюллер пережил фашистскую слежку и вербовку, эмиграцию родителей и трагическое самоубийство жены. Он, конечно, «мог бы стать первым коммунистическим драматургом ГДР и сделать головокружительную карьеру, но вместо этого стал символом антисоветского интеллектуального сопротивления, иконой диссидентского движения» (1, с. 51). В 90-е годы Хайнер Мюллер возглавлял созданный Б. Брехтом и Еленой Вейгель немецкий драматический театр «Берлинер ансамбль». Скончался Хайнер Мюллер в уже объединенной Германии.

Спектакль «Машина Мюллер» создан режиссером Кириллом Серебренниковым, а исполнителей в нем всего трое: Александр Горчилин, Сати Спивакова и Константин Богомолов. В основу спектакля положены пьесы Х. Мюллера «Квартет» и «Гамлет-машина».

В пьесе «Квартет», по словам самого драматурга, действие происходит одновременно «в салоне перед Французской революцией и в бункере после Третьей мировой войны» (2). Это постмодернистская

игра по мотивам романа в письмах «Опасные связи» (1782) французского писателя Шодерло де Лакло (1741–1803). В пьесе «Квартет», как и в «Опасных связях», созданы образы жестокого и развратного виконта де Вальмона и циничной маркизы де Мертель. Как известно, действующие лица «Опасных связей» одержимы «сражениями на любовном поле, постоянно меняются ролями и даже – полами, так что вечный, казалось бы, конфликт мужского и женского доведен до абсурда и отменен» (4). Сам Хайнер Мюллер называл свою пьесу «Квартет» комедией. А в его пьесе «Гамлет-машина» герой «вживается в шкуру Офелии» (2).

Режиссер спектакля «Машина Мюллер» решил собрать «всего Мюллера» и создать его портрет «из отрывков пьес, рассказов и других произведений» (5). Следует также сказать, что в СССР имя Хайнера Мюллера находилось под запретом.

Спектакль «Машина Мюллер» построен на движении. По сцене движутся около двадцати красивейших юношей и девушек, причем в полностью обнаженном виде. Их голые тела то собираются в клубок, то рассыпаются. Рецензенты называют их не актерами, а «перформерами», т.е. образующими фон и заполняющими пространство сцены. Среди «перформеров» артистов почти нет, их набирали по конкурсу, а фамилии имеются в Интернете. Театральный обозреватель Ксения Ларина пишет, что «обнаженное тело – это тело самого спектакля: открытое, бесстыдное, свободное, ломкое, незащищенное, уязвимое» (1, с. 52). Роли исполнителей написаны без знаков препинания, отчего они произносят свои тексты «сплошным ледяным потоком, перехватывая дыхание то криком, то смехом, то стоном» (1, с. 52). В спектакле есть еще тенор – это артист Артур Васильев, который переодет в женщину и поет женским голосом то вальсы И. Штрауса, то «Миллион алых роз» Р. Паулса. Словом, как пишет Глеб Ситковский, «миром правит инверсия: мужское притворяется женским, женское – мужским, мертвое – живым, лживое – правдивым» (2).

Обозреватель журнала «Русский репортер» Елена Смородинова рассказывает, что на сцене умирают двое – один находится в больничной палате, другую дома кормят с ложечки. А над ними светится цитата из беседы Х. Мюллера: «Единственное, чем можно объединить публику, в чем публика может быть единой – страх смерти, он есть у всех. <...> Итак, театр всегда основывается на символической смерти» (3).

В спектакле «Машина Мюллер» нет имен действующих лиц, нет времени и места действия, «в начале спектакля на экран проецируются снимки берлинских послевоенных руин, но затем кадр за кадром мы переносимся ближе к нашим дням, а в finale на заднике даже мелькнут физиономии сегодняшних российских телепропагандистов» (2). Актриса и актеры в спектакле непрерывно меняются ролями. А обнаженные юноши и девушки пребывают на сцене с первой до последней минуты спектакля. В первых эпизодах они выходят на сцену с лицами, закрытыми черными масками, а затем маски снимаются и «перформеры» часто застывают в скульптурных позах античных статуй.

Эпиграфом спектакля стали слова самого Хайнера Мюллера: «Можно сказать, что основополагающим элементом театра и драмы также является превращение, а последним превращением является смерть» (2). Сыгранный Александром Горчилиным Гамлет – это анархист и разрушитель, «он не приемлет современного мира и не желает играть в его игры, ибо является искателем и поборником свободы» (4). В конце спектакля Гамлет закрывает глаза мертвым, а на обнаженных «перформеров» натягивают вечерние платья и костюмы.

Спектакль «Машина Мюллер», полагает театральный обозреватель Ксения Ларина, «начинает новый отсчет времени в современной русской культуре» (1, с. 53).

Список литературы

1. *Ларина К.* Свет в конце света // Новое время = The New Times. – М., 2016. – 14 марта, № 8 (309). – С. 50–53.
2. *Ситковский Г.* Кирилл Серебренников поставил в «Гоголь-центре» «Машину Мюллер». – Режим доступа: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/03/13/633326-kirill-serebrennikov-postavil-gogol-tsentre-mashinu-myuller>
3. *Смородинова Е.* Театр: разбирая машину смерти. – Режим доступа: http://expert.ru/russian_reporter/2016/07/razbiraya-mashinu-smerti/
4. *Шимадина М.* В «Гоголь-центре» заработала «Машина Мюллер». – Режим доступа: <http://gogolcenter.com/press/details/v-gogol-czentre-zarabotala-mashina-myuller>

Алексей Козлов

БРИТАНСКИЙ БИТ*

Формирование «бит-музыки» связано с социокультурной ситуацией в Англии, особенно в молодежной среде. Среди многочисленных группировок, в которые объединялись молодые люди с определенными социальными и культурными устремлениями, автор отмечает такие, как «тэдди бойз» (Teddy Boys) и «битники» (Beatniks). Первые, названные так с намеком на уменьшительное имя короля Эдуарда Третьего, которому они поклонялись и подражали, представляли собой сравнительно небольшую группу «золотой» молодежи, ставившейся подчеркнуть свою принадлежность к высшим слоям общества при помощи особых изысканных манер и специфической одежды начала века. «Битники», явление общее для США и некоторых европейских стран в послевоенные годы, напротив, объединялись по принципу интеллектуальных, духовных устремлений, носивших несколько пессимистический или скептический оттенок. Это было поколение молодежи, разочарованной и надломленной только что окончившейся войной. Оно было сродни «потерянному поколению» 20-х годов, описанному еще Ремарком в его романах. Они всячески подчеркивали свою непричастность как к классовой эlite, так и к обычным «модникам», носили темные свитера, спортивные ботинки, черные очки, береты и демонстрировали свое интеллектуальное превосходство. Их образ жизни был тесно связан с богемой, со средой авангардных художников, поэтов и артистов, обитавших в студиях, подвалах и маленьких кафе. Эти и многие другие группировки англий-

* Козлов А. Британский бит // Козлов А. Рок: Истоки и развитие. – Режим доступа: <http://www. eternalart.ru/glava-3-britanskiy-bit/> (Искать в Google)

ской молодежи увлекались тогда главным образом музыкой под названием «трэд» (Trad) и «скиффл» (Skiffle).

Словом «трэд» назывался модный после войны английский вариант традиционного джаза, некая смесь нью-орлеанского диксиленда, постсвингового мейнстрима и коммерческой музыки. История трэда связана с именами таких музыкантов, как Кенни Болл и Аккер Билк. «Скиффл» – порождение чисто английское, хотя и само слово, да и зачатки стиля возникли в США, в XIX в., в сельской негритянской среде. Это наивная, примитивная музыка, исполнявшаяся, в основном, на самодельных импровизированных инструментах, таких, как стиральные доски, коробки из-под чая, кувшины, пустые чемоданы, казу (папиросная бумага в сочетании с расческой или другим предметом), бочка с метлой – вместо контрабаса и т.д. Использовались и простые акустические гитары. Поэтому в 1958–1959 гг. на Британских островах достать этот инструмент было невозможно. В каждой школе, при церквях, в молодежных клубах играли скиффл-бэнды, количество которых исчислялось тысячами. Наиболее популярной фигурой этого направления стал певец и гитарист Лонни Донегэн из Глазго. При определенной поддержке ряда компаний телевидения и радио он нагнетал бум скиффл, сдерживая волну американского рок-н-ролла. В альтернативе «скиффл или рок-н-ролл» вся общественность, учителя, духовенство и администрация были на стороне первого, как более здорового явления. Борьба за «скиффл» повелась на всех уровнях. Многие скиффл-бэнды стали постепенно усложнять репертуар, менять коробки и чемоданы на ударные установки, бидон-контрабас на бас-гитару, акустическую гитару на электрическую. Но остановить пришествие рок-н-ролла, в котором открывались новые профессиональные исполнительские горизонты, не удалось.

Рок-музыка в Англии развивалась неравномерно и неоднородно в разных частях страны. В Лондоне, который чаще посещали американские гастролеры, где была более высокая общая культура, но и более жесткая цензура, начал складываться британский ритм-энд-блуз. Его создателем, да и потребителем была молодежь из средних слоев общества. Первые представители этого стиля постепенно оккупировали бывшие джазовые клубы, да и вышли они, в большинстве своем, из джазменов. Другая ветвь – это музыка, возникшая в провинциальных городах, особенно в крупных портах. Она отличалась спонтанностью, некоей доморощенностью и в основном предназначалась для танцев и развлечения портовых моряков и молодых рабо-

чих. Впоследствии разница между лондонским и провинциальным направлениями нивелировалась за счет средств массовой коммуникации.

Лондонский ритм-энд-блуз ведет свое исчисление с первых опытов джазового тромбониста и бэнд-лидера Криса Барбера еще в 1953 г. Его тяга к негритянскому искусству реализуется окончательно в 1957 г., когда он устраивает турне по Англии вместе с такими американскими блюзменами, как Биг Бил Брунзи и Мадди Уотерс. Певец и исполнитель блюза на губной гармонике Сирил Дэйвис и гитарист Алексис Корнер постепенно отходят от Барбера. Сперва они начинают проводить в лондонском клубе «Blues and Barrelhouse» ночные концерты и джем-сешн. Позднее, в 1961 г., организуют собственный ансамбль «Blues Incorporated» при первом постоянно действующем ритм-энд-блуз клубе «Ealing Blues Club». В ансамбле участвовали выдающиеся английские исполнители: басист Джек Брюс, барабанщик Джинджер Бейкер, пианист Джонни Паркер, саксофонист Дик Хексталь-Смит. Постоянными посетителями клуба стали многие молодые музыканты, тянувшиеся к ритм-энд-блузу. Нередко они выступали там с «Blues Incorporated». Среди них были певцы Джон Болдри и Пол Джонс, а также будущие участники группы «Rolling Stones» Мик Джаггер и Брайен Джонс. Через год Сирил Дэйвис вместе с Джоном Болдри и пианистом Ником Хопкинсом создали свой коллектив, который по стилю оказался очень близок к музыке Мадди Уотерса. Алексис Корнер пригласил в «Blues Incorporated» саксофониста Грэма Бонда, и ансамбль приобрел, скорее, джазовый оттенок. Таким образом, лондонский ритм-энд-блуз разделился на два направления. Дэйвис представлял, как считали англичане, более «деревенский» стиль, а Корнер – более «городской». Затем в Лондоне открылся еще один клуб – «Flamingo», в котором выступал Джорджи Фэйм с группой «Blue Flames», предложивший уже третье направление ритм-энд-блюза. Оно характерно близостью к американской музыке «соул» (Soul) и зарождавшемуся в США направлению «фанк» (Funk), которые олицетворяли Джеймс Браун и Моус Эллисон. Вскоре в Лондоне возникает сеть групп, взаимосвязанных на основе блюза, но уже в его новом виде – blues-rock. Это, прежде всего, «Rolling Stones» во главе с Миком Джаггером, «Yardbirds» (где попеременно играли выдающиеся гитаристы Эрик Клэpton, Джейф Бэк или Джимми Пейдж), «Bluesbreakers» (с гитаристами Джоном Майэлом и Эриком Клэptonом), «Manfred Mann» (с басистом Дэйвом Ричмон-

дом), «Graham Bond Organization» (с гитаристом Джоном Маклафлином, Джеком Брюсом и барабанщиком Джинджером Бэйкером). Своеобразным пиком развития английского блюз-рока стало образование в июле 1966 г. группы «Cream», составленной из звезд этого течения: Эрика Клэптона, Джека Брюса и Джинджера Бэйкера.

В крупном портовом городе Ливерпуль совершенно независимо от лондонских хит-парадов, «выплываясь» своя молодежная музыка на основе американского рокабилли, смешанного с остатками «скиффл» и традиционного джаза. Здесь, в многочисленных клубах и дансингах, играли группы, обслуживавшие как местную молодежь, так и представителей торгового флота из разных стран. Еще в середине 50-х годов ливерпульские моряки начали привозить американские пластинки с записями ритм-энд-блюза и только что появившегося рок-н-ролла. Местные музыканты, игравшие либо «трэд», либо «скиффл», постепенно переходили на исполнение рок-н-ролла и позднее твиста, сперва лишь подражая американским звездам. Владельцы клубов и дансингов, местная пресса и продюсеры поддержали новое течение, увидев в нем определенную коммерческую перспективу. Одним из первых продюсеров, переключившихся с трэда на бит, был Рой Макфолл, владелец клуба «Cavern Club», сделавший свое заведение центром социальной активности ливерпульских тинейджеров. Городская музыкальная газета «Merseybeat» освещала жизнь бит-групп, формируя общественное мнение об этой музыке (в дальнейшем группы ливерпульского стиля получили общее название – «merseybeat»). В 1961 г. газета опубликовала данные о группах (профессиональных и полупрофессиональных), работавших в Ливерпуле. Их оказалось около 350. Читательский опрос выявил, что наиболее популярна в Ливерпуле группа «Beatles». О «Beatles» написано много исследований, биографических книг и статей. «Beatles» – типичный продукт и представитель ливерпульского «мерсибита». В школьном возрасте все участники группы играли в скиффл-бэндах. Затем, уже вместе, главным образом в период работы в Гамбурге, откровенно подражали манере американских звезд рок-н-ролла, особенно Джину Винсенту и Джерри Ли Льюису, исполняя песни Чака Берри, Бадди Холли, Карла Перкинса, Джерри Либера и Майка Столлера. И лишь позднее (после 1963 г.) группа постепенно находит свое лицо, сочиняя собственную музыку, меняя направленность текстов, обогащая оркестровки включением самых разных инструментов, расширяя стилистические и эстетические рамки рок-музыки.

Выступление «Beatles» по телевидению в передаче «Sunday Night» из лондонского зала «Palladium» 13 октября 1963 г. принесло группе колоссальный успех. Но истинным фурором стал показ «Beatles» на следующей неделе по общенациальному телевидению (для 26-миллионной аудитории) из Королевского варьете в концерте вместе с кинозвездой Марлен Дитрих. К этому периоду участники ансамбля уже сменили свой имидж, заменив кожаные куртки строгими костюмами от Пьера Кардена, и были приглаженными во всем – от причесок до движений и уровня звука, что очаровывало даже тех, кто раньше относился к бит-музыкантам негативно. Но на концерте в Королевском варьете Джон Леннон позволил себе рискнуть. Объявляя очередной номер, он шагнул вперед и сказал, обращаясь к публике, сидящей на дешевых местах: «Хлопайте в ладоши в следующей песне». Затем, поклонившись в сторону королевской ложи, добавил: «Остальные, гремите своими бриллиантами». Это был очень рискованный шаг, ведь у английского населения особо развито почитание всего, что связано с атрибутами монархии. В случае неудачи карьера «Beatles» могла закончиться с позором, так и не начавшись. Нахальная, но безобидная шутка по отношению к членам королевской семьи окончательно «добила» многомиллионную аудиторию. Началось масштабное поклонение тинейджеров группе «Битлз», которое газета «Дэйли Миррор» назвала «битломанией». После этого лондонские продюсеры начинают проявлять большой интерес к периферийным группам и, в первую очередь, к ливерпульскому «мерси-биту». Огромную роль в судьбе ливерпульских групп и, в первую очередь, «Beatles» сыграл талантливый продюсер, музыкант, оркестровщик и звукорежиссер Джордж Мартин. Именно он обогатил звучание известных записей того периода, введя группы струнных, духовых и деревянных инструментов.

Следующим портовым городом, привлекшим к себе внимание столичных боссов, был Манчестер с его группами: «Hollies», «Mindbenders», «Saint Louis Union» «Herman's Hermits». А из Бирмингема вышли «Rockin Berries», «Applejacks», «Sorrows», «Spencer Davis Group». Кстати, в этом городе возник «Moody Blues» – один из первых в Англии ансамблей стиля «арт-рок», синтезировавший блюз, классику и электронную музыку.

Но среди ансамблей первой волны провинциального британского бита лишь «Beatles» выдержали испытание временем. Их важное отличительное качество – стремление к полистилистике, к органичному

синтезу различных музыкальных культур на основе рок-н-ролла, сделало эту группу наиболее влиятельной в механизме того сложного явления, которое во второй половине 60-х годов получило общее название – РОК. Но главным достоинством «Beatles» была сама их музыка – мелодичная, яркая, демократичная, позволившая ансамблю стать музыкальным явлением XX в. Вообще бум «битломании» содействовал образованию в Англии тысяч новых групп. Это привело к здоровой конкуренции, что повысило общий профессиональный уровень музыкантов и в итоге способствовало выходу английской рок-музыки из-под американского влияния, формированию своего национального стиля. Так, в конце 1963 г. группа «Dave Clark Five» была названа пионером особого «тоттенхэмского звучания». В 1964 г. возникло много групп, предопределивших многообразие начинавшей развиваться английской рок-музыки. Здесь прежде всего следует упомянуть «Kinks», «Small Faces» и «The Who». Группа «Kinks» вошла в историю рок-музыки как остросоциальная и ироничная, как типичный представитель современного городского фольклора. В музыкальном отношении этот коллектив явился предшественником «хэви-метал» («Kinks» называли «хэви-бит-группой»). «Small Faces», ориентированная в музыке на негритянский стиль «соул», по своей эстетике была в сущности тем, что позднее классифицировали бы как «уличные панки».

В британской бит-музыке появилось направление «мод» (Mod). Движение «мод» возникло в среде небедной молодежи, учащихся престижных колледжей, посетителей дорогих клубов. У молодых людей этого круга были свои пристрастия в моде на одежду, обувь, прически и, конечно, музыку. Термин «мод» происходит не от слова «модный», а скорее от «modern» – современный. В конце 50-х, начале 60-х годов даже в среде московской молодежи слово «модерн» практически было синонимом всего «модного». Английское движение «мод» было достаточно узким, столичным, элитарным. Основным пропагандистом стиля и музыки «мод» была телевизионная молодежная программа «Ready Steady Go!». К этой категории прежде всего относят группу «Yardbirds», возникшую в 1963 г. в среде одной из английских «школ искусств» (Art School). Вдохновленные музыкой «Rolling Stones», участники группы взяли за основу ритм-энд-блуз и гитарно-импровизационный стиль. В первом составе «Yardbirds» был молодой Эрик Клэптон, который вскоре покинул группу из-за несогласия с выпуском чересчур коммерческих пьес. В дальнейшем в

«Yardbirds» играли такие музыканты, как Джейф Бэк и Джимми Пэйдж. Со временем группа стала исповедовать принципы «прогрессив-рока», повлияв на развитие этого вида музыки.

Другим ярким представителем «мод» была некоторое время группа «The Who». Со дня возникновения и вплоть до 1964 г. она существовала под другими названиями, не раз меняя репертуар в поисках своего стиля, пока под влиянием продюсера не взяла имидж «мод» и не добавила в свою музыку больше элементов стиля «соул». Постепенно «The Who» находит свой путь, обретая острогоциальный характер за счет текстов песен и особого имиджа, построенного на контрасте между изысканной одеждой в стиле «поп-арт» и эпатирующими, хулиганским поведением на сцене: в конце представления, например, все инструменты и аппаратура каждый раз разбивались музыкантами на куски. Предвосхитив идею развивавшегося позднее направления «шокирующего рока» (Shock Rock), «The Who» стала глашатаем многих наболевших проблем английской молодежи, выражала неприязнь молодых людей к пожилым. Так, в песне руководителя группы Пита Тауншенда «Мое поколение» выразился крайний антагонизм между тинейджерами и старшим поколением: «Лучше умереть молодым, чем сделаться старым брюзгой», – пелось в ней.

Тогда же широкая известность приходит к еще двум выдающимся ансамблям британского ритм-энд-блюза: «Animals», сложившемуся в 1960 г. в Ньюкасле, и лондонскому «Rolling Stones». Группа «Rolling Stones» оказывает мощное и длительное влияние на английский рок, сравнимое лишь с влиянием «Beatles». Для этой группы характерны устойчивость стиля, стабильность успеха и, как следствие, удивительное долгожительство. Если «Rolling Stones» вошли в историю как типично «гитарная», если говорить о звучании и составе инструментов, группа, то «Animals» были более персонифицированными за счет яркого вокала Эрика Бардона и электроорганного аккомпанемента Алана Прайса. Именно «Animals» под влиянием Боба Дилана стали записывать традиционные негритянские блюзовые песни типа «Baby Let My Take You Home» и именно в его интерпретации. Еще одна влиятельная британская группа «Manfred Mann» сделала много обработок песен Боба Дилана, в частности, «With God on Our Side», «Just Like a Woman», «Mighty Quinn». В марте 1964 г. шесть песен «Beatles» за одну неделю вошли в «Top Ten» – десятку лучших в американских хит-парадах. Немалую роль в популяризации группы в США сыграли не только пластинки, но и два музыкальных

фильма «Hard Day's Night» и «Help», где помимо музыки группы и их актерского участия была заявлена новая, утонченная эстетика ироничного, если не сюрреалистичного поведения молодых людей шестидесятых, развитая через 20 лет в музыке «новой волны».

«Beatles» сломали прежнее недоверие американцев ко всему, что делалось в сфере популярной английской музыки. Они проложили британским группам дорогу в заокеанский поп-бизнес, вернув американский рок-н-ролл на родину в новом, обогащенном виде, положив конец привилегии США в этой области. Середина 60-х годов ознаменовалась началом процесса, который (в связи с влиянием на поп-культуру США, а позднее ряда европейских, даже азиатских стран) называют «британским вторжением». Как утверждают некоторые исследователи, битломания была следствием определенного политического и культурного кризиса в США. Менеджер «Beatles» Брайен Эпстайн сказал тогда в интервью американским журналистам: «Мы – это противоядие, мы – лекари, готовящие бальзам для тяжелобольного общества».

C. Г.

Ольга Буренина-Петрова

ЦИРК – КУЛЬТУРА НА КОЛЕСАХ*

В «Трактате о номадологии»¹ Жиль Делёз и Феликс Гваттари, стремясь отыскать сообщество, противостоящее государственности, находят таковое в племенах кочевников. Государство, принуждающее человека к оседлости, представляет собой, согласно Делёзу и Гваттари, главное зло для свободной личности.

Циркачи – по природе кочевники – всегда присваивают себе ту территорию, на которой собираются давать представления. Культура на колесах – это способ присвоения и обживания цирковым номосом чужого пространства, превращения его в свой дом, формирования в любом месте собственной семиотической вселенной. На картине Сальвадора Дали «Цирк» пестрый мир цирка поглощает окружающий мир. Становится трудно отличить артистов от пришедших зрителей. Цирк осваивает не только земную, но и водную территорию. Пионеры американского цирка Джон Робинсон и Док Спולדинг открыли в 1852 г. в Цинциннати плавучий цирк на 2400 мест. Внутри цирка, возведенного на гигантской барже, располагался манеж, с двух сторон которого во всю длину были установлены трибуны для зрителей. Баржу с цирком тянул на буксире колесный пароход «Норт Ривер», умещавший на своем борту не только здание цирка, напоминавшее четырехэтажный деревянный дом, но еще и конюшни, гримерные и

* Буренина-Петрова О. Цирк – культура на колесах. – Режим доступа:
<http://www.zora.uzh.ch/64968/1/burenina.pdf>

¹ Номадология – проект (концепция) нового видения мира, предложенный Делёзом и Гваттари в 1970-х годах. Характеризуется отказом от идеи жесткой структуры, основанной на бинарных оппозициях, а также от идеи строгого детерминизма. – Прим. реф.

разного рода другие подсобные цирковые помещения. Повседневная жизнь артистов сливается с цирковой, что и порождает феномен культуры на колесах. Вагончики, повозки и даже автобусы, на которых они передвигаются по свету, превращаются во время остановок или в период представлений в их временные жилища. Игровое пространство передвижного цирка собирается, складывается почти на глазах у будущих зрителей, как детский игрушечный домик.

Цирковой шатер – одно из самых архаичных архитектурных сооружений, родственных юрте, яранге, типы индейца или палатке бедуинов. В нем, как и в этих тентовых сооружениях, целесообразна каждая деталь. Легкая брезентовая ткань цирка, ее проницаемость и уязвимость перед природными катаклизмами передают присущее артистам ощущение прозрачности, бренности всех материальных ценностей. Колышки, которые вбиваются в землю для того чтобы установить цирковой шатер, а также стойки-мачты, на которые натягивается брезентовый полог, – это знаки-метки присвоения и обживания чужой территории. И когда цирк уже разобран, от него остается метафизический след, хранящий память о проходивших на этом месте представлениях. В фильме Чарли Чаплина «Цирк» след от уехавшего цирка настолько отчетлив, что обретает сходство с магическим кругом.

Жизнь на колесах не знает центра и по сути своей является жизнью в открытом, «гладком» пространстве, не расчерченном границами и дорогами. Ритм этой жизниозвучен мировому ритму Вселенной. И лишь цирковой шатер или просто открытая цирковая площадка исполняют роль внутреннего координационного центра, необходимого артистам для ориентации в истории и современности, а также для продвижения к будущему. Во время представления пространство и время сливаются под куполом шатра или в кругу площадки, а само представление превращается в сакральное действие. Даже стационарные цирки – это всего лишь временное пристанище постоянно гастроилирующих циркачей. «Мы – кочевники и люди неуловимые, нас ловят, но безуспешно», – заметил в одном из своих интервью Олег Попов.

В фильме Феллини «Дорога» – это не путь, а трасса в делёзовском смысле, поэтому с нее невозможно свернуть. Понятно, почему, покинув циркового силака Дзмпано, а вместе с ним и цирковую жизнь, его партнера Джельсомина умирает. В одной из сцен Дзампано играет на трубе, напоминая один из иконографических образов возвещающего о Страшном суде архангела Михаила (Михаил был

змееборцем: змея изображена на левой руке Дзампано. На правой его руке – татуировка со скрещенными шпагами, своего рода аллюзия на копье архангела Михаила. Эти изображения видны в сцене, где Дзампано выступает с номером освобождения от цепей). Образ клоуна с трубой завершает и фильм Феллини «Клоуны». Артист играет на трубе, призывая к себе душу умершего товарища – клоуна Фру-Фру. Иными словами, циркач, как и кочевник, не должен и не может никуда бежать. Не случайно героиня фильма Джима О'Коннолли «Берсерк» Энжела Риверс не может простить своей матери, владелице бродячего цирка Монике Риверс, того, что та, желая дать дочери прекрасное образование, отдала ее в школу-интернат. Для Энжелы не существует жизни вне цирка, поэтому девушка делает все, чтобы вернуться.

Группа «Белый орел», транспонировавшая в клип «Моя любовь воздушный шар» многие цирковые картины Пабло Пикассо («Девочка на шаре», «Арлекин», «Арлекин в кабачке “Проворный кролик”», «Бродячие комедианты», «Семья акробатов с обезьянкой» и др.), разворачивает сюжеты этих картин таким образом, что повесть о жизни бродячих артистов осмысливается как общечеловеческая история.

Эрнст Блох в трактате «Принцип надежды» представил цирк тем топосом, где человек освобождается от ощущения неполноты мира и максимально приближается к реализации духа утопии. По Блоху, «еще-не-бытие» (noch-nicht-sein) никогда не сможет трансформироваться в «бытие» (sein). Зазор, образуемый между ними, – это территория надежды, по мысли Блоха, несуществующее место, утопия и одновременно родина, т.е. место, связанное с детскими мечтами и воспоминаниями. Таким местом, по мнению Блоха, является цирк. Он далек от идеального и, следовательно, деструктивного состояния завершенности. В нем заключен принцип надежды, пронизывающий, с точки зрения Блоха, всю человеческую жизнь. Именно этим принципом надежды руководствуется бродячий по дорогам циркач. Мир цирка – культура в движении. В нем возможен диалог различных культурных традиций, смешение разных языков. В труппах многих современных цирков (к примеру, цирков «Чимелонг» и «Кроне») вместе работают артисты из Америки, Африки, России, Казахстана и Китая. Каждый современный цирк многонационален и полифоничен. В процессе незавершенного движения цирк реализует утопический сверхпроект, в основе которого – стремление к преобразованию мира. Подобноnomадам, он срастается не только с пространством, но и с

атрибутами всего своего циркового мира. Циркач без грима и костюма выглядит драматично и даже трагично. Драматичен во время представлений образ стареющего и теряющего способность смешить публику клоуна Кальверо в фильме Чаплина «Огни рампы». Его лицо без грима в finale фильма похоже на античную трагическую маску, все более и более отделяющую и отдаляющую артиста от его окружения и предвещающую неизбежность трагедийной развязки.

Цирковойnomадизм предполагает принципиальную пластичность и изменчивость субъекта и его ролевых функций: циркач воспринимается в культуре не только как артист, но и как образ живой, вечно трансформирующющейся, перекодирующейся структуры, знак потенциального кода, обеспечивающего постоянные метаморфозы человека и окружающего его мира. Во время представления артист может менять маски / образы тела, при этом не обязательно обращаясь к гриму, реквизиту и костюмам. Так, в репризе «Калейдоскоп» Леонид Енгибаров, лишенный всех цирковых атрибутов, по ходу действия демонстрировал мгновенные превращения в гитариста, хоккейного вратаря, в нападающего и, наконец, в пожилого человека. Разыгрывая синтетическое представление, циркач дополнительно акцентирует момент неподчиненности циркового искусства никаким иерархиям, его независимости ни от какой власти, кроме власти художественных образов.

В романе Юрия Олеши «Три толстяка» только благодаря цирковому гимнасту Тибулу и его юной ассистентке Суок становится возможной победа над господством трио-правительства. В экranизации романа, осуществленной Алексеем Баталовым, гимнаст Тибул уже в начале фильма вооружен обручем, увешанным огнестрельным оружием. Позже он показан уже с оружием в руках.

Изображение противостояния номоса и полиса достигает апогея в киноленте Алекса де ла Иглесииа «Печальная баллада для трубы», действие которой разворачивается в эпоху гражданской войны в Испании. Рыжий клоун, насильно взятый в самом разгаре циркового представления в ряды народного ополчения, во время боя обретает сверх силу и в одиночку вступает в сражение против солдат Национальной гвардии. В сцене расстрела ополченцев один из циркачей восклицает «Да здравствует цирк!», тем самым противопоставляя его государственной институции, в войну против которой он был стихийно втянут. В 1970-е годы, в эпоху правления Франко, сын Рыжего клоуна, Хавьер, становится Белым клоуном в бродячем цирке. Влюбившись в акробатку, он развязывает против своего соперника войну,

которая со временем обретает гигантские формы. При этом ни он, ни его противник во время этой кровавой войны не снимают с себя шутовских костюмов; маски же заменяют их собственные изуродованные лица.

Цирковая жизнь на колесах и есть само бытие, противопоставленное «ничто» полиса. Вытесняя мифологему театра, цирк все ощущимее становится мифологемой и аллегорическим эквивалентом нашей современности. Будучи по своей природе номадическим, т.е. в основе своей незакрепленным и не подлежащим закреплению культурным феноменом, цирк в ситуации «взрыва» визуальности и медиальности, охватившей современную культуру, начинает ассоциироваться с универсальной *семиомедиасферой*, в пространстве которой присутствует попытка найти некую абсолютную модель динамического равновесия между «семиосферой» (Ю. М. Лотман) и медиасферой, т.е. между знаковыми системами и материальными носителями знаков (письмом и книгой, кинематографом и компьютерной технологией), между устно-зрелищной и письменной культурой, между вербальным и визуальным. Цирк начинает характеризоваться как «универсальная зрелищная форма» искусства, «вариации которой можно обнаружить как в традиционных, так и в новых (технических) зрелищах.

Цирк – трансмедиальное искусство, предполагающее ситуацию постоянного перехода, перевода из одной знаковой системы в другую, способность презентации разных медиа. В противоположность замкнутости синтеза, трансмедиасфера цирка благодаря своей номадической сущности открыта вовне и предполагает постоянное переключение, перемещение равновесия с одного объекта на другой. Именно в цирковом искусстве присутствует попытка найти некую универсальную модель межмедиального и одновременно межсемиотического равновесия между литературой и зрелищем, между вербальным и визуальным. Еще в 1920-е годы, сопоставляя искусство цирка и кинематограф, Лев Кулешов постулировал родственную близость обоих искусств именно в силу их номадической основы:

«Цирковой актер не ограничен местом работы. Он кочует по всему миру. Кинематографическая лента также демонстрируется по всему миру, и возможность такой широкой работы получается оттого, что отдельные “номера” есть показатели точнейшего расчета и сложнейшей работы человека над собой».

Номадическая vs трансмедиальная сущность цирка хорошо показана в фильме Александра Клузе «Артисты цирка под куполом: беспомощны». Главная героиня фильма – Лени Пайкерт, воздушная гимнастка, ставшая директором цирка, – мечтает о реформированной программе. Однако в финале она неожиданно порывает с цирком, начинает изучать теорию массмедиа и вместе с другими артистами переходит работать на телевидение. Лени легко справляется как с теорией, так и практикой, поскольку механика СМИ («световые эффекты», «зрительный опыт», «акустическое восприятие»), с которой она знакомится, по сути, воспроизводит цирковую, а сам цирк трактуется ею как важное информационное пространство. Разрыв с цирком, таким образом, оказывается для героя мнимым.

На то, что цирковое искусство в силу заложенной в его основе динамики равновесия обладает свойством трансмедиальности, в свое время обратил внимание Юрий Олеша:

«Цирк учел силу воздействия на человека всяких зрелищ, в которых нарушаются наши обычные представления об отношениях человека и пространства. Большинство цирковых номеров построено на игре с равновесием: канатоходцы, перш, жонглеры.

Что же получается?

Цирк волшебным языком говорит о науке! Углы падения, равные углам отражения, центры тяжести, точки приложения сил – мы все это узнаем в разноцветных движениях цирка.

Это очаровательно».

Теодор Адорно усматривал в цирковом искусстве экспликацию первообразов или дохудожественных образов искусства:

«Формы так называемого низкого искусства, как, например, цирковое представление, в конце которого все слоны встают на задние ноги, а на хоботе у каждого неподвижно стоит балерина в грациозной позе, – все это представляет собой бессознательные, создаваемые без обдуманного намерения, изначальные образы того, что история философии расшифровывает в искусстве, из форм которого, отвергнутых с отвращением, можно столько выведать о его сокрытой тайне, о том, относительно чего вводят в заблуждение уровень, на который искусство возводит свою уже отвердевшую форму».

Номера циркового представления ассоциируются Адорно, в духе Карла Юнга, с элементами коллективного бессознательного. Соответственно, сам цирк – предикат вечности. В нем актуализуется информация, присущая целым поколениям. Можно утверждать, что цирко-

вые представления сопоставимы с информационным пространством, образуемым Интернетом. И наоборот, современная всемирная паутина Интернета напоминает пространство цирка, образующее во время представления особого рода «гиперпространство», параллельную вселенную, где законы притяжения оказываются бессильными, а скорость света и случаи трансгрессии – возможными. Не случайно одна из мощных компьютерных программ для чтения и печати документов названа Acrobat – гибкость, с которой программа способна интегрироваться в текстовые, графические, звуковые и видеофайлы, сходна с гибкостью и подвижностью артиста-акробата во время его выступлений в самых разнообразных жанрах. Рисунок на логотипе программы символически воспроизводит траекторию движения акробата.

Динамика равновесия и текучий опыт кочевничества, заложенные в самой природе цирка, позволяют сосуществовать в данном искусстве элементам массовой и высокой, профанной и сакральной, общечеловеческой и национальной культур, вырабатывать «охранно-восстановительный потенциал», с одной стороны, консервирующий культурные ценности архаической эпохи, а с другой стороны, их реставрирующий. Такое понимание выводит цирк за рамки искусства и позволяет рассматривать его как культурный феномен номадического типа, затрагивающий и художественные, и внехудожественные области.

С.Г.

РЕКЛАМА КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сводный реферат

Современный человек не в состоянии перерабатывать всевозрастающие информационные потоки. Поэтому информация подвергается обработке с целью выделения того минимума, который необходим и возможен, а необходимый для жизнедеятельности минимум информации становится инструментом оперативного управления человеком. Особое место в ряду факторов, непосредственным образом влияющих на формирование и изменение системы ценностей личности, занимает реклама (1).

Процесс формирования и закрепления определенных стандартов происходит путем предложения человеку целого набора практик поведения, характерных для той или иной социальной группы, начиная от манеры одеваться, говорить, проводить досуг и до выбора машины, жилища и даже спутника жизни (2).

Суть этого процесса в том, что рекламируемые товары и продукты наделяются статусом культурных ценностей. Так, стала уже традиционной пропаганда семейных ценностей в рекламе сока «Моя семья», «Добрый», «Фруктовый сад». Концепция телевизионных рекламных роликов неизменна: употребление сока способствует сближению членов семьи, участию и теплоте. Такие моральные ценности, как любовь, дружба, добро имеют место в рекламе шоколада, чая и кофе, безалкогольных напитков. Реклама дает социальные представления о товарах, которые символизируют идентичность и статус и формируют чувство принадлежности к определенной социальной группе. Фактически, она предлагает членам социума наглядную систему координат социальной дифференциации по разным основаниям (доходу, стилю жизни, ценностным ориентирам, возрасту и т. д.). Одновременно реклама сглаживает социальную дифференциацию, соз-

давая у человека иллюзию возможной принадлежности к привилегированным социальным слоям (2).

В информационном обществе реклама, как и любое явление массовой культуры, выступает средством, снимающим избыточное психическое напряжение от обрушающихся на человека информационных потоков. Она дает возможность человеку отдохнуть от социальной ответственности, от постоянного личностного выбора (2).

Результативность рекламы, как и любого информационного потока, продиктована степенью ее соответствия ценностным ориентациям общества. Ценностные ориентации при этом как составной элемент входят в область социальных отношений, консолидирующих индивидов в функциональное целое, стабильное и способное к развитию (1).

С точки зрения теории Карла Юнга, воздействие рекламы на сознание потребителей во многом объясняется заложенными в ней архетипами «коллективного бессознательного». В рекламе пяти самых крупных торговых марках мира заложены архетипические образы, способствующие более эффективному воздействию на аудиторию: в «Coca-Cola» – юность, «Malboro» – мужественность, «McDonald's» – семья, «Levis» – свобода, «Nike» – ответственность (2).

Архетипические образы, заложенные в мифологии, религии, фольклоре, искусстве, отличаются у разных народов, хотя в структурном названии они несут одну смысловую нагрузку. Поэтому рекламное обращение должно принимать во внимание присущие аудитории архетипы, и попытка перенести неадаптированные рекламные образы одной страны в культурную среду другой не будут иметь успеха. Так, например, психологические особенности, ценности россиян учитывались при создании рекламы чая «Беседа». Если для европейцев чай является элементом английской культуры, то для российской аудитории этот напиток связывается с теплотой дружеского и семейного общения. Именно поэтому чай «Беседа» был позиционирован не по товарным признакам – крепкий, ароматный, индийский, а по ценностным – семья, дружба, теплота (2).

Рекламу можно считать и видом художественной деятельности. Она, в отличие от простого информационного сообщения, немыслима без художественного воплощения идеи и именно поэтому более эффективно воздействуют на сознание и подсознание потребителя. Реклама, как и искусство, нацелена на эмоциональную сферу человека, но в отличие от него эстетическое в ней сочетается с утилитарно-

прагматическим. Реклама, как и любое явление массовой культуры, не вырабатывает собственных смыслов, а черпает их из произведений высокого искусства, репродуцируя их до уровня восприятия простого обывателя. Знаменитые произведения Леонардо да Винчи, Рафаэля, Шишкина и др. используются в рекламе постельного белья, автомобилей, косметики, продуктов питания. Стало также привычным использование в рекламе философских, литературных, фольклорных текстов (2).

Для достижения собственных целей реклама обращается к преобладающим в обществе значимым ценностям и мотивациям, но, являясь наиболее актуальной оперативной информацией, она, в свою очередь, может служить примером этих ценностей и мотиваций. Она исполняет динамичную двойственную роль в распространении ценностей в современном обществе: с одной стороны, способствует устойчивости социального организма через обращение к фундаментальной информации, а с другой – его развитию, изменению, являясь частью оперативной информации. Она способствует однообразию ценностей, моделей поведения, потребностей, а с другой – ведет к переменам ценностей.

Внедрение рекламы во все ключевые сферы человеческой жизнедеятельности делает ее действенным, приемлемым и читаемым текстом, позволяет прогнозировать и контролировать бытовые, культурные и социальные предпочтения, комплектовать новые стереотипы, а через них новые стили жизни и стандарты потребительского поведения (1).

Список литературы

1. Богатырева О.В. Реклама как носитель и транслятор культурных ценностей. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/reklama-kak-nositel-i-translyator-kulturnykh-tsennostey>
2. Литвинцева Г.Ю. Реклама как направление массовой культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 5 (55): В 2 ч. Ч. 1. – С. 110–115.

Т.А. Фетисова

E.B. Семенченко

КЛАССИЧЕСКИЙ КРОССОВЕР КАК ОБЪЕКТ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ*

Классическим кроссовером называются современные музыкальные направления, основанные на соединении стилевых характеристик академической музыки и новых «массовых жанров». Одним из распространенных примеров кроссовера является исполнение классического репертуара в современной обработке: джазовые интерпретации традиционных классических произведений или современные классические произведения в стиле рока.

Это направление также было известно как classical pop, operatic pop, neoclassical, contemporary classical. Однако множество примеров не только в вокальном, но и инструментальном творчестве оставили в качестве основного название classical crossover.

Среди известных исполнителей кроссовера следует отметить Лучано Паваротти, Алессандро Сафину, Эмму Шапплин.

С научной точки зрения феномен кроссовера условно рассматривается как простое разбавление этничности (Нельсон Джордж, 1988); создание решительного гибрида (Стив Пери, 1990); как расширение музыкальных текстов через социальную сферу.

Музыкальные композиции, выполненные в этом стиле, играют немаловажную роль в развитии массовой культуры. Такая продукция, особенно усиленная видеорядом и массированной рекламой в СМИ, автоматически становится мощным орудием в продвижении классических произведений в массы.

T.A. Фетисова

* Семенченко Е.В. Классический кроссовер как объект массовой культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 1 (63). – С. 165–168.

И.И. Ремезова

АРХЕТИП СЧАСТЬЯ В РОССИЙСКО-СОВЕТСКОМ ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*Птица счастья завтрашнего дня
Прилетела, крыльями звена.
Выбери меня, выбери меня,
Птица счастья завтрашнего дня.*

Н. Добронравов

*В лютый холод песня нас с тобой согреет,
В жаркий полдень будет как вода...
Тот, кто песни петь и слушать не умеет,
Тот не будет счастлив никогда...*

С. Островой

Что может быть более обычным, понятным и привычным для человека, чем закончить поздравительное письмо или смс пожеланием счастья, а также самому прочесть или услышать такое пожелание? Казалось бы, что в этом особенного? Ситуация вполне типичная. Но отчего порой, услышав песню о счастье, о пожелании счастья («Мы желаем счастья вам, счастья в этом мире большом, / Как солнце по утрам, пусть оно заходит в дом!» (муз. С. Намина, слова И. Шафера-на)), мы вдруг испытываем необыкновенный душевный подъем, странную приятную тревогу и прилив душевных сил? Обратимся за ответом к Карлу Густаву Юнгу, который полагает, что совсем не удивительно, если «встретив типическую ситуацию, мы внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас захватывает неодолимая сила» (1, с. 118). В такие моменты, пишет Юнг, мы уже не индивидуальные существа,

«мы – род, голос всего человечества просыпается в нас» (1, с. 118). Отдельный индивид, подчеркивает Юнг, не в состоянии в полной мере развернуть свои силы, «если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развязает в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти не в состоянии» (там же). Юнг уверен, что все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа, в чем можно легко убедиться по тому, как охотно люди аллегоризируют такие идеалы. Говоря об идеале отечества в образе матери, Юнг отмечает, что в данном архетипе выражается «мистическая причастность» первобытного человека к почве, на которой он обитает и в которой содержатся лишь духи его предков. Чужбина горька, и это тысячекратно находит подтверждение во многих художественных произведениях.

В работе архетипов коллективного бессознательного Юнг видит тайну воздействия искусства. «Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле перевод его на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками» (1, с. 118–119). Юнг видит социальную значимость искусства в том, что оно неустанно работает над воспитанием духа времени, «потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше недоставало» (1, с. 119). От неудовлетворенности современностью творческая тоска, пишет Юнг, уводит художника вглубь, «пока он не нащупает в своем бессознательном того праобраза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и однобокость современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности» (там же). Юнг называет художника (художника в широком смысле) *воспитателем своего века*.

Но воспитатель сам (вспомним Маркса) должен быть воспитан. Как известно, среди воспитателей есть гении, воспитатели «от Бога», есть вполне посредственные, «нормальные» воспитатели, но есть и

откровенно бездарные, как говорят, «не на своем месте». Понятно, что художественные произведения, в зависимости от того, какими «воспитателями» они сотворены, имеют большой спектр, весьма широкий диапазон воздействия на человеческую душу.

Вспоминая школьные годы и весь процесс собственного взросления, невозможно не отметить крылатую фразу великого Гёте: «Лишь тот достоин счастья и свободы, кто каждый день идет за них на бой». Эти слова принимались как девиз, непреложная формула, хотя на периферии сознания подчас и маячил предательский вопрос: а неужто никак нельзя просто так, без боя быть счастливым? И если бой, то против кого или против чего? Может быть, против собственных недостатков, комплексов и несовершенств? Или несовершенства общественных отношений? Несчастливой исторической судьбы нашей Родины? Но что может здесь поделать один-единственный человек? Однако всем хорошо известная «Песня о тревожной молодости» (муз. А. Пахмутовой, слова Л. Ошанина) вполне конкретно отвечала на этот вопрос: «Забота у нас простая, забота наша такая: / Жила бы страна родная, и нету других забот». Песня заканчивается словами «Меня мое сердце в *тревожную* даль зовет». Здесь нет слов о счастье, но сам образ непростого, тревожного, трудного счастья навевается этой песней, вызывает душевный подъем, воспитывает юную душу в любви к родному Отечеству, в стремлении принести пользу Родине и таким путем обрести самоуважение, гордость за свои поступки и ощущение счастья. Главное – неуспокоенность сердца,неравнодушие (вспомним знаменитое: *байтесь равнодушных!*), забота как проявление подлинно человеческого, как один из важнейших экзистенциалов. Забота, ответственность, неуспокоенность – вот те идеалы, которые несет собой песня «Я люблю тебя, жизнь» (муз. Э. Колмановского, слова К. Ваншенкина): «Мне немало дано: Ширь земли и равнина морская. / Мне известна давно бескорыстная дружба мужская. / В звоне каждого дня *как я счастлив*, что нет мне покоя. / Есть любовь у меня. Жизнь, ты знаешь, что это такое». Жизнь знает все, и главное, что никакое счастье невозможно без любви к Родине, которой не может заменить никакая личная привязанность и страсть. Об этом – песня «Родина» (муз. С. Туликова, слова Ю. Полухина): «Родина – мои родные края, Родина – весна и песня моя. / Гордою судьбою, светлою мечтою мы навеки связаны с тобой!». Завершается песня такими словами: «Дай мне любое дело, чтобы сердце пело, / Верь мне, как тебе верю я!». Вспомним знаменитую песню, которую

пели наши родители: «Летят перелетные птицы» (муз. М. Блантера, слова М. Исаковского). Она также о любви к Родине и о верности ей: «А я остаюся с тобою, / Навеки родная страна, / Не нужно мне солнце чужое, чужая земля не нужна». И в самом конце: «И нету мне счастья иного, / Чем выполнить волю твою». Как видим, авторы этих песен выполняли задачу патриотического воспитания молодежи, видевшей счастье в служении Отечеству, в *выполнении его воли*, что представлялось совершенно несовместимым с эгоизмом, себялюбием, безразличием к ближнему, потребительским отношением к друзьям и товарищам.

Но в чем может проявляться служение Родине? В первую очередь, конечно, в самоотверженном и честном труде на ее благо. Разве не об этом знаменитая песня «Спят курганы темные» (муз. Н. Богословского, слова Б. Ласкина)? Она заканчивается словами «Дни работы жаркие, на бои похожие, / В жизни парня сделали поворот крутой. / На работу славную, на дела хорошие / Вышел в степь донецкую парень молодой». Но не забудем, что перед тем как парень молодой отправился в забой рубить уголь и рисковать своей жизнью, его «девушки хорошие тихой песней встретили». Какое же счастье без любви?

О романтике походов, любви и трудном счастье – песня А. Бабаджаняна на слова Э. Регистана «Голубая тайга», незабываемо исполненная в свое время замечательным артистом Муслимом Магомаевым: «Наши встречи нечасты на таежной тропе, / Мы за трудное счастье благодарны судьбе. / И палатка простая нам с тобой дорога, / А вокруг голубая, голубая тайга». Здесь – о счастье не только в любви и работе, но также в идеале нестяжания: людям достаточно простой палатки, безо всяких удобств. Никаких мечтаний о яхтах, особняках, дорогих курortах, украшениях и нарядах. О том же поет В. Высоцкий в песне «Лирическая»: «Соглашайся хотя бы на рай в шалаше, / Если терем с дворцом кто-то занял». Вспомним припев известной песни «Геологи» (муз. А. Пахмутовой, слова С. Гребенникова и Н. Добронравова): «А путь и далек, и долг, / И нельзя повернуть назад. / Держись, геолог, крепись, геолог, / Ты ветру и солнцу брат». Нельзя повернуть назад, нельзя забыть свой долг и пренебречь обязанностями! И в этом тоже счастье, счастье быть настоящим человеком. Нельзя не вспомнить песню «Где-то на сопках багульник цветет» (муз. В. Шанинского, слова И. Морозова): «Где-то на сопках багульник цветет / Кедры вонзаются в небо, / Кажется, будто давно меня ждет / Край, где

ни разу я не был». В ней есть такие же искренние слова о счастье: «Трудное счастье – находка для нас, / К подвигам наша дорога». Работа и любовь, романтика трудных дорог. Верность долгу, честь и благородство, нестяжание, альтруизм, забота о своих товарищах, любовь к Родине («Раньше думай о Родине, а потом о себе»). Об этом же – песня А. Городницкого: «В промозглой мгле ледоход, ледолом. / По мерзлой земле мы идем за теплом. / За белым металлом, за синим углем. / За синим углем, *не за длинным рублем*». Без рублей, конечно, было невозможно, но все же длинный рубль не был первостепенной целью. Целью было найти источник тепла в мерзлой земле, совершить нечто необычное, своего рода чудо. (Но чудо конечно же рукотворное.) Примерно о таком же подвиге другая известная песня «Я – Земля» (муз. В. Мурадели, слова Е. Долматовского): «На душе и легко и тревожно: / Мы достигли чудесной поры. / Невозможное стало возможным – / Нам открылись иные миры». А дальше: «Только мы их пределов достичь не смогли б, / Если б мы не услышали голос вдали: / «Я – Земля, я своих провожаю питомцев, сыновей, дочерей. / Долетайте до самого Солнца / И домой возвращайтесь скорей!». Снова знакомый образ Родины-матери уже в расширенном варианте как планеты. Конечно, призыв долететь до Солнца выглядит нереальным, скорее аллегорическим, но выражает собой импульс к безостановочному движению вперед, прогрессу и достижению новых, невиданных результатов, по-своему *чудесных, фантастических*. Попытка выйти за пределы привычного опыта, за рамки хорошо известного и изученного, можно сказать, трансцендентный импульс, прорыв к неизведанному, непознанному, порой непостижимому – вот как можно сформулировать базовый идеал, иными словами, архетип, который лежал в основе многих художественных произведений того времени. В том числе и песен, имеющих невиданную силу воздействия на людей. Простому советскому человеку возбранялось ходить в храм, говорить о Боге и вообще проявлять свою причастность к вере. Но вытравить из человека тягу к высокому, стремление к идеалу, попытки стать хотя бы в чем-то подобным Богу было невозможно. Об этой тяге к трансцендентному, о потребности связи с Божественным в душе любого человека – стихотворение Зинаиды Миркиной: «Ощутить прикосновенье Божье – Вот что нужно сердцу, чтоб оно / Вдруг раскрылось со священной дрожью, / Жизнью бесконечною полно» (2, с. 21). И эту потребность острее всего ощущали творцы художественных произведений и, согласно упомянутому Юнгом правилу, компенси-

ровали «нехватку Бога» в жизни его присутствием в песнях (разумеется, в превращенных формах).

Идеалы трудолюбия, альтруизма, нестяжания и жертвенности, которые были базовыми для всех этих широко известных песен, не могли не действовать как источник духовного становления, как способ удержать человека на уровне человека *настоящего*, ориентированного в первую очередь не на *потребление*, но главным образом на *делание*, на совершение *поступков*, на производство не только материальных, но обязательно духовных ценностей, служащих идеалами для человеческого сообщества. Удержаться, разумеется, не просто. Если использовать образ из песни Ю. Антонова, это продвижение совершается человеком по «золотой лестнице без перил». Перилами могут служить идеалы, иными словами, архетипические образы колективного бессознательного.

Нельзя не вспомнить трогательную и романтичную песню «Там, за облаками» (муз. М. Фрадкина, слова Р. Рождественского): «В небе колышется дождь молодой, / Ветры летят по равнинам бездонным... / Знать бы, что меня ждет за далекой звездой, / Там за горизонтом, там за горизонтом... / Шел я к высокому небу не зря, / Спал, укрываясь большими снегами. / Но зато я узнал, что такая заря / Там, за облаками, там, за облаками...». Как видим, счастье можно обрести в процессе победы над своими слабостями, в *самопреодолении*. Последний ее куплет: «Верю, что все неудачи стерпя, / Жизнь отдавая друзьям и дорогам, / Я узнаю любовь, повстречаю Тебя / Там, за поворотом, там, за поворотом...». Без любви счастье невозможно. Но любовь обязательно чистая и светлая, нежная и бережная, трепетная и романтичная, без всякой примеси расчета и цинизма. Пример – песня «Я в тебя не влюблена» (муз. С. Туликова, слова О. Фадеевой): «Я в тебя не влюблен, я букетов тебе не дарю. На крылечко твоем, на окошки твои не смотрю. И вообще я твой дом обхожу стороной, огибаю за целый квартал. Я с тобой не ходил любоваться луной и нечаянных встреч не искал». А заканчивается она словами: «Я тебя больше жизни люблю». Невольно вспоминается цветаевское: «Спасибо Вам и сердцем, и рукой / За то, что Вы меня, не зная сами, / Так любите. За мой ночной покой, / За наше негулянье под луной, за солнце не у нас над головами. / За то, что Вы, увы, больны не мной, / За то, что я, увы, больна не Вами». Любовь беззаветная, часто безответная, но немыслимая без уважения к человеку, без видения в нем образа и подобия Бога.

Если попытаться рассмотреть архетип счастья в различных его проявлениях в разное время, можно наблюдать интересную его эволюцию в различных аспектах. 1. Что касается любви к Родине: от слепого, почти рабского поклонения – к смелому и независимому, искреннему, но весьма критичному отношению к родной стране и ее судьбе (иными словами: от Туликова до Талькова). Вспомним песню Игоря Талькова «Я вернусь»: «Я завтра снова в бой сорвусь, / Но точно знаю, что вернусь / Пусть даже через сто веков, / В страну не дураков, но гениев...». 2. Если говорить о стремлении неустанным трудом добиваться счастья и в этом отношении «быть как все»: («Едем мы, друзья, в дальние края, / Станем новоселами и ты, и я» (муз. В. Мурадели, слова Э. Иодковского)), то здесь просматривается эволюция в сторону более независимой позиции, откровенного нонконформизма: «Не стоит прогибаться под изменчивый мир, / Пусть лучше он прогнется под нас!» (муз. И. Кутикова, слова А. Макаревича). 3. Соотношение таких элементов на пути к счастью, как, с одной стороны, старания и упорный труд, а с другой – упование на удачу и везение, таково, что эволюцию этой пропорции можно наблюдать в виде четырех как минимум ступеней. **A.** Только трудное счастье и никаких чудес. Работа и ответственность. («Мы пришли чуть свет / Друг за другом вслед, / Нам вручил путевки / Комсомольский комитет» (муз. В. Мурадели, слова Э. Иодковского)). А если чудеса и допускаются, то, разумеется, только рукотворные: «Мы с тобой в Сибирь уедем жить, / Вместе чудеса творить!» («Юность верит в чудеса», муз. П. Аедоницкого, слова Э. Иодковского). **B.** Старания не всегда дают результат, и тогда приходится уповать на чудо: «Счастье вдруг в тишине / Постучалось в двери... / Неужель ты ко мне – верю и не верю» (муз. А. Зацепина, слова Л. Дербенева), и дальше: «Столько лет я спорил с судьбой / Ради этой встречи с тобой». (Иначе говоря – сочетание труда и везения.) **B.** Только чудо, только везение. Обратимся к песне Стаса Пьехи «Счастье»: «Я дарю тебе талисман, / Он прогонит ложь и обман. / В нем биенья сердца моего, / В нем везенья все до одного»; «Повяжи эти нити на запястье, / И тебе будет счастье, счастье, счастье...», или к песне Виталия Сухова «Счастье ты мое голубоглазое» (которую ярко исполняет Артур Руденко): «И как будто бы с небес спустилось счастье запоздалое мое»; «Счастье ты мое голубоглазое, / В море жизни райский островок, / Мимо проходили судьбы разные, / Друг для друга нас Господь берег». Здесь счастье – Божий дар, своего рода безусловное чудо. **G.** Но бывает так, что уже и чуда

не требуется. Чаще слышим песни, такие как «Женское счастье» (муз. И. Зубкова, слова К. Арсеньева): «Женское счастье: Был бы милый рядом, / Ну а больше ничего не надо...». Был бы рядом. И все. Никаких особых пожеланий и мечтаний. Неприхотливо и непрятязательно. Подвигов не надо. Не надо отправляться в промозглой мгле в дальний путь. Быть рядом, и все тут. Обязательства перед партнерами, работа и прочее подождут. Главное – будь рядом как верный паж. Казалось бы, песенка как песенка, легкая и без претензий, стоит ли к ней цепляться? Однако эта незатейливая песенка весьма симптоматична в различных аспектах. С одной стороны, ушла романтика дальних дорог; дерзкие мечты о космических полетах, чудесах (в которые раньше «юность верила»), о таежных тропах и трудном счастье редуцировались к мечтам прогуляться перед сном во дворе блочного дома (не забыв одеться потеплее – не дай бог подует холодный ветерок). Забыты мечты о счастье родного Отечества и процветании малой родины. Налицо инволюция от сакрального к профанному. Но, с другой стороны, было бы несправедливо считать такую непрятязательную мечту лишь простой профанацией самой идеи и образа счастья. В этом можно видеть и своего рода реванш, сатисфакцию, возврат женщине ее исконного места (от укладчицы шпал – к хранительнице очага).

Но как-то слишком буднично и шаблонно выглядит эта сатисфакция. А душа просит чуда. И если счастья, то, к примеру, в образе птицы: «Счастье, что оно, та же птица, / Упустишь, и не поймаешь, / Но и в клетке ему томиться / Тоже ведь не годится...». «Я тебя не запру безжалостно, / Крылья не искалечу... / Улетаешь – лети пожалуйста, / Знаешь, как отпразднуем встречу!» (муз. М. Минкова, слова В. Тушновой). Счастье немыслимо без свободы, несовместимо с насилием, грубостью и жестокостью. И обязательно должно остаться чудо. Ситуация будничности и профанного «бесчудесья» навевает на душу уныние. Должна остаться тайна, неразгаданность, чтобы было над чем потрудиться душе, было что постичь и «расколдовать». Но «расколдовать» не до конца. Не всякое познание и самопознание приносит счастье (подчас наоборот: знание умножает скорбь). Невозможно и не нужно до конца разгадывать все тайны человеческой души. Можно просто любоваться, созерцать красоту человека и окружающего мира. Умение видеть красоту мира – тоже талант и дар Божий. Но надо еще уметь передать это видение другим. Пример преображения природы в глазах счастливого человека – песня «Если б гармошка умела» (муз. А. Лепина, слова А. Фатьянова): «Не для тебя ли

в садах наших вишни / Рано так начали зреТЬ? / Рано веселые звездочки вышли, / Чтоб на тебя посмотреть».

Послушаем песню Б. Окуджавы «Прощание с новогодней елью»: «Синяя корона, малиновый ствол, / Звяканье шишек зеленых. / Где-то по комнатам ветер прошел, / Там поздравляли влюбленных». Казалось бы, обычное описание ели, но воспринимается необычно. Дело не только в словах – чудо кроется в мелодии, построенной по всем правилам гармонии иозвучной настроению того, кто описывает эту ситуацию: «Будто поверилось где-то на миг, / Знать, в простодушье сердечном, / Женщины той очарованный лик / Слит с твоим празднеством вечным». Чудо – в гармоническом слиянии музыки и слов. Еще один пример подобного рода – песня В. Высоцкого «Лирическая»: «Здесь лапы у елей дрожат на весу, / Здесь птицы щебечут тревожно... / Живешь в заколдованным диком лесу, / Откуда сбежать невозможноЛ». Само по себе описание елей не содержит ярких эпитетов и метафор. Ели как ели, лишь лапы дрожат на весу. Откуда возникает ощущение необычности, уникальности, чудесности ситуации? От сочетания музыки и слов в душе автора, который силой своего таланта и художественной интуиции смог «пробиться к архетипу».

Как же происходит это таинственное слияние души художника с архетипом? Постичь это умом невозможно, можно лишь попытаться «аллегоризировать этот процесс» (как сказал бы Юнг). У Б. Окуджавы в песне «После дождичка небеса просторны» есть интересный образ, который являет нам метафору воздействия музыки на душу: «Проливается черными ручьями / Эта музыка прямо в кровь мою». Существует глубокая архетипическая связь между гармонией человеческой души и всего существа человека и мировой гармонией, и воплощением этой связи служит музыка, которая таким образом «проливается прямо в кровь».

Неблагодарное дело – говорить и писать о музыке. Музыку надо слушать, ею надо наслаждаться. Но и не говорить нельзя, поскольку без музыки воздействие всех упомянутых архетипических слов о счастье было бы далеко не полным. Примером такого синтетического воздействия музыки и стихов на слушателя может служить известная песня: «Очарована, околдovана» (муз. М. Звездинского, слова Н. Заболоцкого) «Очарована, околдovана, / С ветром в поле когда-то повенчана, / Вся ты словно в оковы закована, / Драгоценная ты моя женщина». Она заканчивается словами: «Ну так что же ты плачешь, красавица, / Или все это мне только чудится?». Другой (другая) вос-

принимается как высшая ценность, драгоценность. Любовь и счастье рассматриваются как чудесный, божественный дар.

Когда слушаешь или напеваешь окуджавское: «Тымою здесь все занавешено. / И тишина как на дне. / Ваше величество Женщина, / Как Вы решились ко мне?», – возникает невольная ассоциация с *Ewig-weibliche* у Гёте и Соловьёва.

Завершить этот короткий очерк хотелось бы стихотворным переводом В. Соловьёва из Платона:

На звезды глядишь ты, звезда моя светлая.
О, быть бы мне небом, в широких объятиях
Держать бы тебя и очей мириадами
Тобой любоваться в безмолвном сиянии (3, с. 5).

Источники

1. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – С. 93–120.
2. Миркина З. По Божьему следу: Стихотворения. – М.; СПб.: Центр гуманит. инициатив: Университетская книга, 2014. – 224 с.
3. Соловьёв В. Стихотворения. – Изд. 4-е. – М.: Тов-во Типографии А.И. Мамонтова, б. г. – 187 с.

Д.С. Докучаев

**ПОЧТОВАЯ ОТКРЫТКА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА
КАК ФОРМА ТРАВЕЛОГА***

Почтовое открытое письмо (открытка) впервые появилась в 1869 г. в Австрии и вскоре была принята почтовыми службами всего мира. Материалом статьи послужила коллекция личной переписки фабриканта и мецената Дмитрия Геннадьевича Бурылина, основателя Музея в городе Иваново-Вознесенское. Коллекция насчитывает около 150 открыток, посланных из разных уголков Старого Света на рубеже XIX–XX вв.

Почтовая открытка в эпоху модерна – это не просто средство коммуникации, но и форма освоения «чужого» пространства. С одной стороны, открытка – это послание, с другой – она еще и материальное свидетельство «присвоения» пространства, доказательство того, что человек побывал в том или ином городе, той или иной стране (с. 107–108).

Для человека рубежа XIX–XX столетий открытое письмо – это еще и отложенная дневниковая запись. Текст пишется «здесь и сейчас», но он, как путешественник, преодолеет расстояние до дома, пусть и разными дорогами. Поэтому дилемма «дом – дорога» крайне важна в понимании подобного рода травелогов.

Для человека эпохи модерна, в отличие от современного человека, очень важен маршрут, которым он следует, и сама этапность дороги. Это своеобразное преодоление границ и препятствий на пути к

* Докучаев Д.С. Почтовая открытка конца XIX – начала XX века как форма травелога // Русский травелог XVIII–XX веков / Под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – С. 105–112.

«чужому» пространству как конечной цели. Поэтому практически каждая большая остановка на маршруте сопровождалась весточкой домой. Тогда семейные, пускай и через некоторое время, тоже смогут мысленно пережить этот маршрут.

Мысленному переживанию маршрута (получателем письма) способствует и визуальная составляющая открытки. Лицевая сторона с изображением того или иного города, местности всегда включает в себя определенные символы места. Сам отправитель открытки описывает ситуацию «здесь и сейчас», визуальный текст на лицевой стороне дополняет ее. В этом небольшом тексте есть и дилемма «дом – дорога», и память о месте, и само место (с. 109). При этом время в открытке как бы останавливается и замирает.

Все это позволяет относить последовательную серию открыток к особому роду травелогов – записей о путешествии в отложенной форме. В ней переплатаются и формы Я-повествования (субъективированная составляющая), и презентация места посредством визуального на открытке (объективированная составляющая).

K.B. Душенко

И.Л. Галинская

«ГОД КИНО – 2016»

Накануне 2016 г. был объявлен «Год российского кино», основная цель которого заключается в увеличении в России «количество кинофильмов и в продвижении киноискусства в регионы страны» (2). В малых и средних городах России открылось более 150 кинозалов. В «Год кино» государственная поддержка кинопроизводства осуществляется на безвозвратной основе» (1, с. 51). Начиная с 2009 г. государство объявило своим приоритетом отнюдь не авторское кино, а коммерческие кинофильмы, т.е. такие, которые зрители готовы в масштабном порядке смотреть в кинотеатрах.

В рамках «Года российского кино» осуществляется проект «Фильмы, которые меня изменили». Цель его – представить зрителям кинопрограммы, составленные по рекомендациям известных режиссеров, актеров и кинокритиков (3). В СССР в год выходило от 130 до 150 кинофильмов, но коммерчески оправдаными считались те, которые посмотрели более 10 миллионов зрителей.

Рецензент журнала «Новое время» Алена Солнцева называет главными советскими фильмами 1980 г. «Пираты XX века» Бориса Дурова, «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова и «Экипаж» Александра Митты. Последний фильм недавно был наново снят режиссером Николаем Лебедевым (1, с. 52).

Классикой советского кино величают «Служебный роман» Эльдара Рязанова, который вышел в 1978 г. В Москве даже имеется кинотеатр «Эльдар», в котором планируют создать музей народного артиста СССР Эльдара Рязанова (5). Наиболее интересными называют творения режиссеров А. Тарковского, Н. Михалкова, В. Абдрашитова, А. Смирнова, Ларисы Шепитько, А. Кончаловского, И. Авербаха. Это фильмы «Андрей Рублев», «Сталкер», «Осень», «Раба любви»,

«Восхождение» и др. В 2016 г. на экран выходят новые фильмы: «Дуэлянт» Алексея Мизгирева, «Матильда» Алексея Учителя, «Большой» Валерия Тодоровского (о главном театре страны), «Ледокол» Николая Хомерики, «Викинг» Андрея Кравчука, «Дама Пик» Павла Лунгина и «Вий II. Путешествие в Китай» Олега Степченко (по мотивам повести Гоголя).

Российское военно-историческое общество (председатель Андрей Кончаловский) и Союз кинематографистов РФ обратились к правительству с просьбой об увековечении памяти фронтовых операторов. Ведь в годы войны на фронтах работало 258 операторов, причем «каждый второй был тяжело ранен, а каждый четвертый убит» (4). Теперь объявили конкурс на создание памятника отечественным фронтовым операторам. Уже даже определено место установки такого памятника: скверик у дома № 13 по ул. Васильевской в Москве.

В электродепо «Красная Пресня» создан тематический поезд метро под названием «Герои на все времена». На церемонии обсуждения проблемы создания такого поезда министр культуры В. Мединский поблагодарил правительство Москвы, руководство московского метро и киностудию имени Горького за согласие оформить такой поезд. Генеральный директор киностудии им. Горького Сергей Зорнов пояснил, что в каждом вагоне этого метропоезда будут тематические иллюстрации отдельных фильмов и сведения об их создании. «Таким образом вы познакомитесь со всей историей российского кино», – заключил он (5).

Телеканал «Культура» в рубрике «Год культуры – 2016» представил зрителям программу под названием «Начало прекрасной эпохи». Переименование «Года российского кино» в «Год кино – 2016» означает стремление объединить отечественную кинематографию и «европейские фильмы-шедевры второй половины XX века» (2).

Кинокритик Антон Долин рассказал о подобном зарубежном фильме новейшего времени. Это фильм «Сын Саула», получивший весной 2015 г. Гран-при в Каннах, а в 2016 г. – премию «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. Его автором является венгерский режиссер-дебютант Ласло Немеш. В фильме «Сын Саула» показан нацистский лагерь смерти глазами члена зондеркоманды. Герою фильма Саулу поручено загонять заключенных евреев в газовые камеры, а затем вынимать оттуда их трупы. Дело в том, что обслуживает фабрику смерти Освенцим такой же заключенный еврей, как и те, кого он казнит. Людей приводят в лагерь, обещая им работу с зарплатой, а затем ведут в душ. Их раздевают догола и заводят якобы в душ.

Но это газовая камера, где они и гибнут. Саул и другие члены зондеркоманды выносят трупы и чистят камеру для следующих жертв. Однажды в мертвом мальчике Саул как-то узнал (или подумал, что узнал) своего сына от любовницы, которого он не видел много лет. Саул (его играет актер Геза Рериг) стремится выкрасть тело мальчика и предать его земле, найдя услугу раввина. При этом Саул не замечает, что заключенные готовят побег из лагеря.

Автор статьи «Похоронить и забыть» Антон Долин считает, что Саул является одним из ответственных за уничтожение евреев-заключенных, несмотря на то что он согласился быть палачом только в целях самосохранения.

Увидев труп сына (или того, кого он считает своим сыном), Саул ощущает необходимость искупления всех грехов. Таким образом фильм «Сын Саула» отвечает на вопрос о мере ответственности за коллективное зло, «даже если к его совершению тебя принудили» (6, с. 51). Имя героя выбрано не случайно, сообщает Антон Долин. Саулом звали ветхозаветного царя, который хотел убить своего приемного сына Давида. В заключение А. Долин говорит о советском кино, в фильмах которого о войне проблема уничтожения фашистами евреев ни разу не упоминается.

Задуманная несколько лет назад Сергеем Лозницей игровая лента о Бабьем Яре не может никак состояться, пишет А. Солнцева и добавляет, что если российская власть хочет иметь такую дорогую игрушку, как национальный кинематограф, то ей придется оплачивать подобие голливудских фильмов (1, с. 55).

Список литературы

1. Солнцева А. Тени великих фильмов // Новое время= The New Times. – М., 2016. – № 9 (406), 21 марта. – С. 50–55.
2. Год кино – 2016. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/60132/
3. Фильмы, которые меня изменили. – Режим доступа: <http://god-kino2016.ru/2016/03/28/mcf2016/>
4. Увековечить память фронтовых операторов. – Режим доступа: http://god-kino2016.ru/2016/03/29/frontovye_operatory/
5. Запуск поезда метро, посвященного отечественному кино. – Режим доступа: http://god-kino2016.ru/2016/03/24/poezd_metro_2016/
6. Долин А. Похоронить и забыть // Новое время= The New Times. – М., 2016. – № 10 (401), 28 марта. – С. 48–51.

**Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**Дайджест
2016 № 4(79)**

**Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук Галинская Ирина Львовна**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИИОН РАН. Отдел культурологии**

**Дизайн Л.А. Можаева
Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская**

**Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 14/X – 2016 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 11,0
Тираж 350 экз. Заказ № 128**

**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 ИИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9**